

Az erdélyi némafilmgyártás története

Az erdélyi mozhálózat kiépülése:

„Sok a mozi Kolozsváron,/ eddig a szám éppen három,/ melyik a szebb, melyik a jobb,/ erről szólnak a plakátok”

1899-től vándormozisok saját áramfejlesztővel vetítettek,
1906-1907: két állandó mozgófénykép-színház nyílik

1910: Udvari András felépíti az Uránia-színházat,
1912: Janovics Jenő mozivá alakítja az 1200 férőhelyes nyári színházat

Az erdélyi filmgyártás periódusai:

1903-1912: városképek, aktualitások, (1912-ben moziskeccs: *Egy apacs nő szerelme*)
1913-1918: „arany kor”: 12 dokumentumfelvétel, 10 moziskeccs, 68 játékfilm = 90 produkció
1919-1930: 18 dokumentumfilm, 5 moziskeccs, 2 művészfilm

JANOVICS JENŐ–KRONOLÓGIA

1913

Sárga csikó (Csepreghy Ferenc népszínműve, rendezte Felix Vanyl), együttműködés a Pathé stúdióval

1914

Janovics önálló stúdiót hoz létre, leszerződött Kertész Mihályt rendezőnek, Bécsi Józsefet és Fekete Lászlót operatőrnek.

Elkészült filmek: *Bánk bán*, *A tolonc*, *Kölcsönként csecsemők*.

A laboratóriumi munkálatokat és a terjesztést a Projectograph végezte.

1915

Janovics stúdiója egyesül a Projectograph-fal, létrejön a Prója filmgyár.

Kertész Mihály helyett Garas Márton az új rendező.

Garas és Janovics rendezésében 9 játékfilm készült, köztük: *Tetemrehívás*, *Éjféle találkozás*, *Havasi Magdolna*.

1916

Új filmgyárat alapít: a Corvin Filmgyárat. Rendezők: Korda Sándor és Mérei Adolf. Egy nyár alatt 18 film készül el, köztük: *Petőfi dalciklus*, *A nagymama*, *Mesék az írógépről*. A legtöbbet egy Kolozsvár melletti községben, Szászfenésen filmezték.

1917

A budapesti stúdiót eladja Korda Sándornak, Kolozsváron Transsylvania Filmgyár név alatt dolgozik tovább. Rendezőnek Fekete Mihályt szerződött. Ekkor készült: *A tanítónő*, *Nehéz szerep*, ***Utolsó éjszaka (fennmaradt)***, ***A vén bakancsos és fia, a huszár (fennmaradt)***.

1919

Mindössze két művészfilm készült: *A két árva*, ***Világrém*** (fennmaradt, C. Levaditi professzor közreműködésével készült és a vérbajról szól). Ez után a Transsylvania már csak kölcsönzéssel foglalkozik.

A vén bakancsos és fia, a huszár (1917)

A film adatai: Rendezte: Fekete Mihály, forgatókönyvet írta: Janovics Jenő. Szereplők: Szentgyörgyi István, Réthelyi Ödön, Dezséri Gyula, Poór Lili, Kabók Győző.

Janovics Jenő gondolatai korának mozijáról:

BUDAPEST versus KOLOZSVÁR

„Az nem vitatható, hogy a magyar filmélet Budapesten indult meg. Harmadrendű kávéházakban, ligeti ponyvasátorokban húzódik meg a kinematográf, az elektroszkóp, és sokára nyer állandóbb és díszesebb otthon, amelynek Heltai Jenő adta a „mozi” elnevezést.

Ha egy pillantást vetünk azoknak az időknél izléstelen hirdetőoszlopaira, láthatjuk, mennyire kapkodó, a film jövőjét nem is sejtő és hivatását nem mérlegelő, komolytalan, felületes, vásári portéka volt akkoriban az emberi észnek ez a világot hódító találmánya: *Móricz a csapdában* (komikus), *Bandika nem fél a betörőtől* (bohókás), *Pali méregkeverő* (izgalmas), *A milliomos felesége* (humoros), *Az ellenállhatatlan borbély* (kacagtató), *Duci bácsit meggyógyítják* (elmés), *A titokzatos kolbász* (rejtélyes). Ilyen és ehhez hasonló címekben jelentkeztek az újdonsült moziban a csábító filmesemények, s ebben a léha légkörben születtek az első magyar kapkodó kísérletek is Budapesten.”

„A kolozsvári filmgyártás a *Sárga csikó* megjelenítésével olyan irányt mutatott, amely nemzeti és művészi szempontból egyaránt az egyetlen járható útra terelte a magyar filmet. Az erdélyi kezdeményezés nemes nyomokon indult. Irodalmi értékek megbecsülésével, a nemzeti jelleg kidomborításával friss és hamisítatlanul magyar szellemmel töltötte meg a filintermeket. Az irányítást akkor úgy a munka iramában, az előállított képek nagy számában, mint azoknak művészi célkitűzésében és az egész világon való tüneményesen gyors elterjedésében Erdély ragadta magához. Az erdélyi filmgondolások magyar szempontból is, nemzetköziség szempontjából is jelentős és helyes útkeresések voltak. Kitűnt, hogy a külföldet nem érdeklik azok a fogyatékos eszközökkel készített filmzadmányok, amelyek utánzatai voltak a mind pazarabb felkészültséggel jelentkező nyugati termésnek, ellenben kapva kapott a kolozsvári filmekben, amelyek még akkor is jellegzetesen magyarok voltak, amikor internacionális témát dolgoztak fel.”

A NÉMAFILM JELLEGZETES MŰFAJA: A BURLESZK

A burleszk: (olasz burla 'tréfa, móka') a film egyik első önálló, nagyhatású műfaja. A mozi első sztárjai közül jónéhányan a burleszk művelői (a francia Max Linder, az amerikai Mack Sennett, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Stan és Pan /Laurel Stanley, és Oliver Hardy/). Jellegzetesen némafilmes műfaj, a hangosfilm megjelenésével visszaszorul. Csak néhány nagyhatású művelője marad, mint pl. a francia Jacques Tati (Hulot-sorozat). A gegekre épülő mozgóképi komikum pedig az animációs filmekben él tovább (pl. Disney *Tom és Jerry* sorozata).

Alapegysége a **geg**, a komikus mozgóképi ötlet, amely újra és újra tovább lendíti a mindig fergeteges iramú cselekményt. Már Lumière-ék rövid filmeckéi között is találunk gegre épülő darabot, (pl. *Mechanikus mészárszék*, *A megöntözött öntöző*).

A burleszkhősök (Max Linder, Stan és Pan, Charlie, Hulot úr) többnyire kedvesen együgyű, tragikomikus figurák, a nagyváros csetlő-botló kisemberei, akiknek köznapi megpróbáltatásait a műfaj komikusan felnöveszti. A burleszk kedveli a pergő cselekményt, a hajszát, az összecseréléseket, a verekedéseket. Humora sokszor vad, abszurd, a képtelen jelenetekben gyakran gyermeki romboló ösztönök szabadulnak fel. A burleszkszemélyben sok a trükk (gyorsítás, lassítás, a mozgásirány megfordítása) és a rögtönzés.

Németh László szerint: „Hollywood érdeme, hogy a burleszkkal az irrealitást ránk kényszerítette. A burleszkben a komikum elszabadul a valóságtól, a mozgás a célszerűségtől, a helyzetek és mozdulatok majdnem önálló életet élnek benne.” (In: Szalay Károly: *A geg nyomában*, Bp., Magvető kiadó, 1972, 8. oldal).

BUSTER KEATON

Buñuel Buster Keatonról:

„A kritikusok mindig szembe fogják állítani Keaton egyhúrú kifejezőmódját Jannings (Emil Jannings, német színész, F. W. Murnau *Az utolsó ember* c. filmjének főszereplője) differenciált stílusával. A filmesek visszaélnék ez utóbbival, amikor a végtelenségig szaporítják arcizmainak rándulásait. A fájdalom, Janningsnál, százszőgű prizma. Ezért tud játszani egy ötvenméteres közelpánon, és ha még többet kérnek tőle, be tudja bizonyítani nekünk, hogy magával az arcjátékával egy egész filmet lehet csinálni, amelynek ez lehetne a címe: Az arckifejezés Janningsnál, avagy a ráncok végtelen számú kombinációja.

Buster Keaton arcának kifejezése olyan szerény, mint például egy buboréké...

Sokat beszélnek az olyan filmek technikájáról, mint a *Metropolis*... A szuperfilmeknek az a dolguk, hogy leckéket adjanak a technikusoknak, Buster Keaton filmjeinek pedig az, hogy magának a realitásnak adjanak leckét, a realitás technikájával, vagy anélkül.

Jannings iskolája: európai iskola, szentimentalizmus, művészeti és irodalmi előítéletek, tradíció (...)

Buster Keaton iskolája: amerikai iskola, életrealitás, fotogénia, a kultúra hiánya és újkeletű tradíció.” (Luis Buñuel: *Cahiers D'Art*, 1927)



Henri Bergson francia filozófus a némafilm korában tette közzé nevetéseméletét, melyben az élet minden területére betolakodó iparosodásra reagál. Bergson elmélete szerint a komikum az automatizmus, a merev gépiesség lelepleződése: az ahogyan a gépiesség kéregszerűen bevonja az életmódot. Például egy kényelmetlen ruhadarab ugyanúgy korlátozza, szorítja a testet, ahogyan egy formális, hivatalos vacsora a társasági szokásokat. A nevetést a gépiesség láthatóvá válása váltja ki. A komikus karakter típusa pedig a szórakozott ember, aki nekimegy a falnak, mert túl leköti a mellette elsétáló csinos hölgy látványa. A komikus hős hibái és tévedései általánosak, típusát az ismétlődés eleme formálja (inkább emberi alakká formált fogalom: a hetvenkedő katona, a rászédett férj stb.); küzdelmét általában lelepleződés zárja. Eszerint a nevetésnek társadalmi funkciója van: a nevetés megtorolja, korrigálja a non-konformista, céltalan viselkedést: az automatizmusokat. Sokak szerint Buster Keaton testesíti meg a legtokéletesebben a burleszksztárok közül a Bergson által leírt komikus karaktert.

Szempontok:

-Buster Keaton és a gépezetek viszonya

-Keaton tekintete mintegy periszkópszerűen a messzeséget fürkészi, előre néz, de aligha látja, amit maga mögött hagy, vagy ami közvetlen környezetében zajlik

-Keaton arca: „a nagy fapofa” jelentései: merevség, maszk, a holdról jött ember kívülállása

Charlie Chaplin művészete

Charles Spencer Chaplin (1889–1977)

- hat és fél éves korában lép először színpadra, 1910-ben már Párizsban, 1911-ben Kanadában és az USA-ban vendégszerepelt.
- 1914 januárjától a Keystone Filmvállalat színésze lett. Mintegy 35 rövid filmburleszkben játszott Mack Sennett produkcióiban, ezek közül kb. húszat már maga rendezett.
- 1915 Essanay Company, 1915-1917 Mutual Company alkalmazottja, egy és kétkércses filmek
- 1918-tól önálló stúdiót épít, 1919-ben Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Griffith és Chaplin megalapítja a United Artists filmgyártó vállalatot, majd elkészíti *A kölyök* című világsiker aratott filmjét (*The Kid*, 1921), és a *Zarándokot* (*The Pilgrim*, 1923)
- Az 1920-as években áttért az egész estét betöltő filmek gyártására. Szatirikus, humanista, háborúellenes szemlélete egyre hangsúlyosabbá válik. Filmjei ebből az időből: *Aranyláz* (*The Golden Rush*, 1925), *Cirkusz* (*The Circus*, 1927).
- Már a hangosfilm korszakában készült: a *Nagyvárosi fények* (*City Light* 1931), és a *Modern idők* (*Modern Times*, 1936), *A diktátor* (*The Great Dictator*, 1940). Kezdetben több nagy filmművészhez hasonlóan, Chaplin is idegenkedett a hangosfilmtől és csak fokozatosan alkalmazta a hangot kifejezőeszközként. Társadalombírálata mindinkább mélyült. A *Monsieur Verdoux*-ban (1947) leleplezi az álszent kispolgári magatartást, 1952-ben a *Rivaldafény* (*Limelight*, 1952) elkészítés után végleg elhagyja az USA-t, Svájcban Corsier sur Vevey-ben telepszik le. Utolsó két filmje: *Egy király New Yorkban* (*A King in New York*, 1956) és 1967-ban *A sanghaji grófnő* (*Countess from Hong Kong*).

Charlot, a maszk-figura: A jellegzetes chaplini csavargó-figura 1914. február 28-án jelent meg először a mozivászonon, hogy attól kezdve hosszú évtizedeken át valóságos fogalomvá váljék. Ekkor viselte első ízben a csónaknyi cipőket, a harmonikaszerű nadrágot, a szűk zsakettet, a viharvert keménykalapot és a bambusz sétatálcát. Ekkor jelent meg a közismertté vált kis pamacs bajusz is. Groteszki, utánozhatatlan járásmódja a hajdani pantomim iskola nyomait viselte. Kosztümje, kellékei szimbolikus jelentést hordoznak: a figura belső lényegét jelképezik harsány vonásokkal.

A chaplini geg és komikum:

- A korai filmekben a humor forrása: a bohóckodás, a clown-ság és a groteszki
- a geg öncélú szórakoztató elem: „figyelmet vonzó folt”,

Arisztotelész szerint a komédia „a hitványabbak utánzása, de nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevelés is. A neveléses ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság”.

Az egész estés filmekben: komikum és tragikum keveredése, a geget alá kell rendelni a történetnek: „A fát meg kell jól rázni, és csak azt kell felhasználni, ami az ágak között megmarad.”

Bergson elmélete szerint a komikum az automatizmus, a merev gépiesség lelepleződése. A komikus hős hibái és tévedései általánosak, típusát az ismétlődés eleme formálja (inkább emberi alakká formált fogalom: a hetvenkedő katona, a rászédett férj stb.); küzdelmének általában lelepleződés zárja. A nevetés az igazságosság nevében megtorolja az erkölcsi értékeken esett sérelmet.

MODERN IDŐK (1936) versus METROPOLIS (1926)



Az összehasonlítás szempontjai:

- a történet az elgépiesített emberről
- az ábrázolt világ: történet és háttér viszonya
- az asszociációteremtés eszközei: a két filmben előforduló metaforák
- a feliratok és a történet viszonya

Rendezte: Fritz Lang, Thea von Harbou regénye alapján.
Díszletek: Otto Hünneke, Erich Kettelhuth és Karl Vollbrecht.

- a német expresszionizmus utolsó alkotása
- az expresszionista formalizmuson belül az architektonikus irányzat: Fritz Lang: csupán a képzeletbeli világ megfogalmazása végett stilizál

Filmtörténet szeminárium, I. év, 1. félév

STELLAN RYE: A PRÁGAI DIÁK (1913) – PAUL WEGENER: A GÓLEM (1920)

A német expresszionizmus:

- az avantgárd leghangsúlyosabb stílusirányzata: expr. jelleg = kép és történet sajátos összekapcsolása
 - a realitás ábrázolása helyett a német romantikus irodalom meszeszerű, misztikus, kísérteties világa, I. megfilmesített legendák: Fritz Lang: *Nibelungok*, F. W. Murnau: *Faust*, *Nosferatu*, Wegener: *A gólem*
 - szubjektív ábrázolás: „Az expresszionista már nem lát, hanem látomásai vannak” (Lotte H. Eisner)
 - kép => érzelmi állapot: „Az expresszionista művész átalakítja egész környezetét. Nem néz, hanem lát, nem elmond, hanem megél, nem másol, hanem újjáteremt, nem talál, hanem keres. A tényekkel való összekapcsolódását felváltja e tények átalakítása: a művész a prostituáltban meglátja az emberit, a gyárban az istenit. A tárgyról a legbenső képet adja.” (Kasimir Edschmid)
 - a sztorik nem a jelenben játszódnak, a figurák természetfeletti erőkkel vagy fizikai vonásokkal bírnak, az idegen hatalom által irányított, erkölcsileg felelősségre nem vonható ember motívuma
 - lelkiállapotok szimbolikus ábrázolása („a külvilág a psziché kivetülése”): a díszletek, a játéktér, a feliratok mind a pszichikai világ tárgyasult formái, a tárgyak és a szereplők képének geometrikus stilizálása
 - a díszlettervezők egyenrangú partnerei a rendezőnek: I. Otto Hünke (*Metropolis*)
 - a technikai megoldásokat a rejtett értelem kiaknázására használják: I. fény–árnyék hatások, szélesebb skálán mozgó mélységélesség, mozgó kamera, a beállítások szöge
- Formai alapon, stilizáltság függvényében három irányzat:
- abszolút formalista, festészeti irányzat: I. Robert Wiene: *Dr. Caligari*
 - architektonikus irányzat, mely csak a képzeletbeli világ megfogalmazása végett stilizál I. Fritz Lang: *Metropolis*
 - kammerspiel: a képek valószerűek, a lélektani hatást a cselekménnyel és a megvilágítással éri el I. Murnau: *Az utolsó ember*, G. W. Pabst: *A bánatos utca*

A prágai diák (1913)

Forgatókönyv: E. T. A. Hoffmann novellái, a Faust-monda és Edgar Allan Poe: *William Wilson* c. elbeszélése alapján, Hanns Heinz Ewers. Operatőr: Guido Seiber

Paul Wegener: Max Reinhardt színházában kezdi pályafutását: a visszafogottabb színészi játék fontossága: „A vásznon a színész arca úgy jelenik meg, mintha mikroszkóp alatt néznék”

- a filmkészítés vonzereje, hogy a színházban megvalósíthatatlan szerepeket is eljátszhat. Pl. doppelgänger motívum kettős expozícióval

- Prágában filmezték, a zsidó közösség megtiltotta a temetőben való filmezést, ezért óriási sírköveket állítottak fel egy közeli erdőben

„Everything depends on the image, on a certain vagueness of outline where the fantastic world of the past meets the world of today. Light and darkness in the cinema play the same role as rhythm and cadence in music.” (Paul Wegener)

- Autorenfilm (szerzői (=író) film) a francia film d'art mintájára ismert szerzőket és színészeket próbálnak a filmgyártásba bevonni, csak hogy az Autorenfilm tovább lép, a színház és az irodalom eszközeit adaptálják, idomítják is a filmes eszközökhöz. A nemzeti irodalom analógiájára kialakult a nemzeti filmművészet fogalma.

„If the cinema has not yet grown up to become, like the theatre, an artistic intuition, this does not depend on cinema itself, but on the lack of artistic goals. Salvation will come from, and can only come from, drama and dramatic authors... Auf, Dichter, who will write the first Lichtspiel?” (újsághirdetés, Kinokunst, 1912)

A gólem, és ahogyan a világra jött (1919-1920)

Rendezte: Paul Wegener. Forgatókönyv: Henrik Galeen, Paul Wegener (Gustav Meyrink: *A gólem* c. regénye alapján). Operatőr: Karl Freund. Díszlettervező: Hans Poelzig. Szereplők: Paul Wegener (Gólem), Albert Steinruck (Löw rabbi), Ernst Deutsch (Famulus), Lyda Salmonova (Miriam). Előzmények: *A gólem* (1914), *A gólem és a táncosnő* (1917)

Szemponatok a filmnézéshez:

- **a történet eredete, jellege:** vándorlegenda, irodalmi toposz, mely a zsidó hagyományból ered, és a 18. századtól kezdődően számos irodalmi szöveg tárgya

- **a gólem szó** a héber zoltárokban formátlan, megmunkálatlan anyagot jelent, a nyersanyag embrionális állapotát, esetenként terméketlenséget

- a középkori zsidó miszticizmusban már a kabbalisztikus rítussal létrehozott művi embert jelent

- a 18. sz. lengyel zsidó hagyományban a gólem megteremtését a prágai Löw rabbinak tulajdonítják: a zsidók védelmére történik az agyagember teremtése, aki fellázad teremtője ellen: zsidó olvasatban az identitás keresésének története egy keresztény világban

- Wegener filmje a vallásos, morális történetnek egy univerzálisabb olvasatát adja: Faust-történetként is értelmezhető

- az androidok, szörnyek, robotok őstípusa (a történet hatása a *Frankenstein*-filmekre, a *King Kongra*, egyes szerzők a *Metropolist* a Gólem-történet keresztény változatának tekintik)

- **a képek megkomponálása:** beállítások, fényhasználat, a tér elrendezése és ennek szimbolikus jelentősége

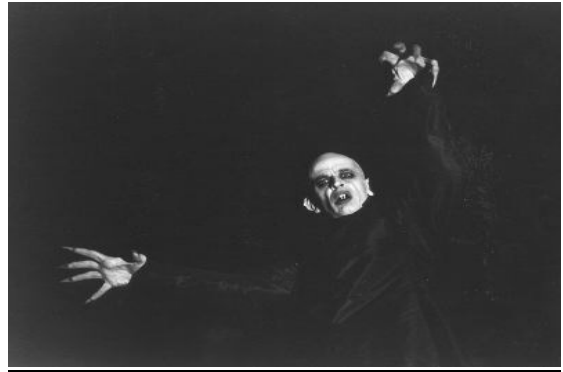
- a film tükrözi Wegener elképzeléseit a filmről és a színházról: a rabbi mint teremtő, a gólem mint az önálló életre kelt teremtés, a rabbi mozgóképei, a császár udvara: a művészet mint a tömegszórakoztatás eszköze

A NÉMAFILM POÉTIKÁJA – ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉS

FRIEDRICH W. MURNAU: NOSFERATU (1922) – WERNER HERZOG: NOSFERATU (1978) (Eine Symphonie des Grauens) (Phantom der Nacht)

Forgatókönyv: Henrik Galeen. Operatőr: Fritz Arno. Díszletek: Albin Grau. Szereplők: Max Schrenk (Orlok gróf), Gerda Schroeder (Ellen Hutter), Gustav von Wagenheim (Hutter), Alexander Granach (Knock)

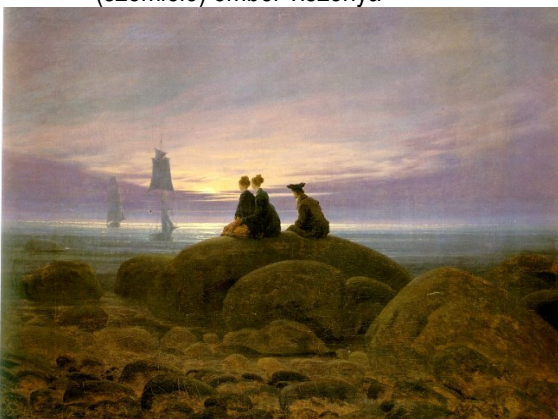
Forgatókönyv: Werner Herzog, Operatőr: Jörg Schmidt Reitwein, Szereplők: Klaus Kinski (Drakula gróf), Isabelle Adjani (Lucy Harker), Bruno Ganz (Jonathan Harker), Roland Topor (Renfield)



Friedrich Wilhelm Murnau: Murnauban született 1889-ben, innen ered művészneve, eredetileg Friedrich Wilhelm Plumpénak hívták. Heidelbergben filozófiát, zenét és művészettörténetet tanult. Reinhard rendezőasszisztense és tanítványa volt. Az első világháború idején repülőtisztként szolgált. Leszerelése után svájci színházaknál dolgozott, innen került a filmhez. Filmjeinek sikeréhez a jól megválasztott forgatókönyvön, a kitűnő színészgárdán, nagy mesterségbeli tudásán kívül az is hozzájárult, hogy munkáiban újszerűen alkalmazta a változatos gépmozgásokat, korát megelőző filmtechnikai újításokat. Képzőművészeti érdeklődésének, filozófiai tanulmányainak hatása érezhető műveiben. **Lotte Eisner** szerint Murnau volt a legnagyobb expresszionista rendező, mert képes volt a fantasztikumot, a horort a stúdióon kívül is megjeleníteni.

Szempontok az elemzéshez:

- Az expresszionizmus mint a romantika egyfajta folytatása
- A beállítások és a romantikus festészet viszonya: **Caspar David Friedrich** (1774-1840) tájképei, az ábrázolt táj és (szemléltető) ember viszonya



Holdkelte a tenger fölött



Kolostor temetővel

- A Wegener-tradíció a 20-as években mindvégig mintául szolgál a német filmgyártásban: a konzervatív, nosztalgikus és nemzeti témákat kísérletező avantgárd módon jelenítette meg: elegyítette a magas kultúra koncepcióját és a népieskedő tömegkultúrát
- Mivel magyarázható az, hogy egy *irodalmi* és *festészeti* hatásokból építkező film *zenét* asszociáló magyarázó címet kapott?
- A két film történetének a bemutatása. A két történet viszonya a forrásul szolgáló irodalmi műhöz (Bram Stoker: Drakula).
- A vámpírmetafora értelmezése a két filmben. A szereplőkben és a történetben megmutatkozó világ-nézeti különbségek.
- A két film képvilágának összehasonlítása: a beállítások, a tárgyvilág, a szimbolikus erejű kép(elem)ek, a fényhasználat, színkezelés és a színészi játék hasonlóságai és különbségei

A NÉMET EXPRESSZIONIZMUS:

- az avantgárd leghangsúlyosabb stílusirányzata: expr. jelleg = kép és történet sajátos összekapcsolása
- a német expresszionizmus nemcsak a modern expresszionista festészet és színház formáinak filmes alkalmazása volt, hanem a német nemzeti kultúra bizonyos mítoszainak ábrázolása is
- a realitás ábrázolása helyett a német romantikus irodalom meseszerű, misztikus, kísérteties világa, i. megfilmesített legendák: Fritz Lang: *Nibelungok*, F. W. Murnau: *Faust*, *Nosferatu*, Wegener: *A gólem*
- szubjektív ábrázolás: „Az expresszionista már nem lát, hanem látomásai vannak” (Lotte H. Eisner)
- kép => érzelmi állapot: „Az expresszionista művész átalakítja egész környezetét. Nem néz, hanem lát, nem elmond, hanem megél, nem másol, hanem újjáteremt, nem talál, hanem keres. A tényekkel való összekapcsolódását felváltja e tények átalakítása: a művész a prostituáltban meglátja az emberit, a gyárban az istenit. A tárgyról a legbenső képet adja.” (Kasimir Edschmid)
- a figurák természetfeletti erőkkel vagy fizikai vonásokkal bírnak, az idegen hatalom által irányított, erkölcsileg felelősségre nem vonható ember motívuma
- lelkiállapotok szimbolikus ábrázolása („a külvilág a psziché kivetülése”): a díszletek, a játéktér, a feliratok mind a pszichikai világ tárgyiasult formái, a tárgyak és a szereplők képének geometrikus stilizálása
- a technikai megoldásokat a rejtett értelem kiaknázására használják: l. fény–árnyék hatások, szélesebb skálán mozgó mélységélesség, mozgó kamera, a beállítások szöge
- a rendezővel egyenrangú szerepet tölt be a filmkészítésben a forgatókönyvíró, az operatőr és a díszlettervező

Forgatókönyvírók: Carl Mayer (*Dr. Caligari*, *Utolsó ember*), Henrik Galeen (*Nosferatu*, *Gólem*), Thea von Harbou (*Metropolis*)

Operatőrök: Guido Seeber (*A prágai diák*), Fritz Arno (*Nosferatu*), Karl Freund (*Gólem*, *Metropolis*)

Díszlettervezők: Hermann Wurm (*Dr. Caligari*), Hans Poelzig (*Gólem*), Otto Hünne, Erich Kettelhute és Karl Vollbrecht (*Metropolis*)

Formai alapon, stilizáltság függvényében három irányzat:

- abszolút formalista, festészeti irányzat: l. Robert Wiene: *Dr. Caligari*
- architektonikus irányzat, mely csak a képzeletbeli világ megfogalmazása végett stilizál l. Fritz Lang: *Metropolis*
- kammerspiel: a képek valószerűek, a lélektani hatást a cselekménnyel és a megvilágítással éri el l. Murnau: *Az utolsó ember*

Némelyek szemében a maguk idejében ezek a filmek a német expresszionizmus példáinak számítottak, főként a díszlet, a gesztus és a világítás hangsúlyos és jellegzetes stilizációja miatt. (l. Lotte Eisner: *A démoni filmvásznon*)

Mások ugyanezeket a jelenségeket – a stilizációt, a fantáziát, a lídércnyomások víziókat – a belső viharok és morális dilemmák jelének tekintették, ami pontosan tükrözi e filmek közönségének lelkiállapotát. Így is tették fel a kérdést: vajon ezek a művek a weimari köztársaság politikai káoszát képezik le, avagy a zsarnokok, elmebetegek, holdkórosok, örvölt tudósok vágtak elébe a horroroknak, amely majd csak 1933 és 1945 között jelentkeznek? (l. Siegfried Kracauer: *Caligariól Hitlerig*)

Ezek az alapművek úgy döntenek, hogy ezek a filmek a megzavart lélek tünetei, a fantasztikus filmek pedig közel állnak a német lélekhez.

Újabb értelmezések arra a feltételezésre épülnek, hogy ezek a filmek már visszafelé tekintenek, s megfricskazzák a romantikát, illetve a neogótikus alkotásokat. A gótikus motívumok és a romantikus mese felújításával a fantasztikus film tulajdonképpen kettős célt ért el: harcolt a film esztétikai elismeréséért, ugyanakkor nemzeti karakterében felismerhetően német filmeket produkált, tehát szakított a korai filmművészet nemzetközi egyhangúságával. Az *Autorenfilm* megjelenésével a nemzeti irodalom analógiájára kialakult a nemzeti filmművészet fogalma, akárcsak a populáris definíciója melyben fontos szerepet játszott a népies és nemzeti romantikus jelleg. (Autorenfilm (szerzői film) a francia film d'art mintájára ismert szerzőket és színészeket próbálnak a filmgyártásba bevonni)

SZÜRREALIZMUS ÉS FILM

A szürrealista politika és poétika:

- „A szürrealisták nem tartották magukat terroristának, fegyveres aktivistának, elsősorban a botrány fegyverével harcoltak a társadalom ellen, melyet megvetettek. A társadalmi egyenlőtlenség, a kizsákmányolás, a vallás népbutító tanai, a militarizmus és a gyarmatosítás ellen a botrány sokáig hathatós fegyver volt a szemükben, mely leleplezi a rendszer titkos és gyűlöletes mozgatórugóit. Ha megkérdezik tőlem, mi volt a szürrealizmus, mindig azt válaszolom: **költői, forradalmi és erkölcsi mozgalom.**” - Luis Buñuel
- Sade hatása: „Hitem elvesztése után az emberi jószágban hittem és Sade döböntett rá, hogy a teljes szabadság a legnagyobb dolog, nincs se jó, se rossz.” - Luis Buñuel
- A. Breton szerint a szürrealizmus három fő alapelve: **az álom, a véletlen találkozás** objektivációja („Szép, mint a varrógép és az esernyő véletlen találkozása a boncasztalon.” - Lautremont: *Maldoror énekei*) és az **őrült szerelem** (*amour fou*)

A kagyló és a lelkész (1928)

Rendezte: Germaine Dulac.
Forgatókönyv: Antonin Artaud forgatókönyvének átdolgozása. Operatőr: Paul Parguel. Szereplők: Alex Allein, Genica Athanasiou.

Andalúziai kutya (1928-1929)

Rendező, producer, vágó: Luis Buñuel. Forgatókönyv: Salvador Dalí, Luis Buñuel. Operatőr: Albert Dubergen. Szereplők: Pierre Batcheff (a férfi), Simone Mareul (a nő), Jaimé Miratvilles, Salvador Dalí (a két pap).

Aranykor (1930)

Rendező, vágó: Luis Buñuel. Forgatókönyv: Salvador Dalí, Luis Buñuel. Producer: Pierre Braunberger (Noailles grófja). Operatőr: Albert Dubergen. Főszereplők: Gaston Modot (a férfi), Lya Lys (a nő), Max Ernst (a forradalmár), Pierre Prévert.

A mozgókép mint médium:

- A képfolyamat és álom analógiája: a szerkesztés, a vágás elvei, melyekkel a képek létrehozhatókká váltak. A tér és időszerkesztés sajátosságai, a hősök bizonytalan személyazonossága.
- A képnézés és az álom analógiája: a filmnézés tudatos hallucináció, melynek során „a test időlegesen személytelenné válik, megfosztatik saját létezésének érzékelésétől. Nem vagyunk már többek, mint két szem, mely a tizméternyire levő fehér vászonra összpontosít, merev, irányított pillantással.” – Jean Coudal, 1925.
- A mozgókép mágiája - nem utal valamire, hanem jelenlévővé tesz, megjelenít: „a fantasztikumban az a legfantasztikusabb, hogy nem létezik: minden reális” - Luis Buñuel

Történetmesélés és film:

- pszichoanalitikus, szimbolista értelmezések szerint a képek megfejthetők, koherens történet rekonstruálható belőlük
 - a történet, vagy a képek logikája egyáltalán nem építhető fel: „összefüggő cselekménye nincs, összefüggő képi történései vannak” - Bikácsy Gergely
 - A jelenetek: metaforák vagy szimbólumok? A borotvával átvágott szem a normatív látás és a nézői kényelem elleni lázadás jelképe: a vásznon a néző képzeletbeli szemét vágják keresztül.
- A szürrealisták viszonya a történethez: Buñuel emlékirataiban olvasható, hogy tudatosan törekedett Dalival a képek irracionális és véletlenszerű mivoltára. A film elsősorban vizuális provokáció, a megszokott összefüggések elleni frontális támadás. Az abszolút meghökkentésre törekedtek a filmmel. (vö. Tom Gunning attrakció fogalmával)

Milyen történetek mesélhetőek el az *Andalúziai kutya* és az *Aranykor* kapcsán? Hogyan változik az egyes képek jelentése attól, hogy különböző, a film egészének nem ellentmondó történetekbe illesztjük őket?

A TÖRTÉNET NÉLKÜLI FILM

A VÁROSFILM:

– Charles Sheeler–Paul Strand: *Manhattan* (1921) – a nagyváros **modernista** szemlélete: **elutasítja a turisztikai látásmódot**; épületek tetejéről, más méretben, **más nézőpontokból** – EGY NAP!

– Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (1927) – **Karl Freund** fényképei; **intenzív vizuális ingerek**; közelképek hiánya→**személytelenség**; távol áll attól, hogy humanizálja a várost; osztálykülönbségek megjelenése; evés-ivás közösségteremtő ereje

– Joris Ivens: *A híd* (1928) – rotterdami vasúti híd, gépek esztétikája – filmje tárgya: mozdulatok, színek, formák kavalkádjá

– Jean Vigo: *Nizzáról jut eszembe* (1930), Jay Leyda: *Bronx Morning* (1931)

Gyenisz Kaufman – Dziga Vertov: Ember felvevőgéppel – a városszimfóniába ötvözi a futurista esztétikát a marxizmussal – anyagában **dokumentarista**, lényegében **utopista** (egy nemlétező város, melyet Moszkva, Kijev, Odessza, ukrán bányavidék képei alkotnak)

Vertov filmjének egyik képén a vágó figyelő szemét látjuk, amint a filmszalagot nézi. Vertov képtársítása **filmszemnek** (kinonok) nevezett elméletét sűríti, a filmalkotás folyamatának lényegi mozzanatát ragadja meg: a kamera “tekintetével” való sajátos “filmérzékelés” lehetőségeit hangsúlyozza.

A kamera által nyújtott kép nem a valóság mechanikus reprodukciója, hanem egy fotogenitásnak nevezett minőséggel rendelkező reprezentáció, gép és ember kreatív találkozásának eredménye, az antropomorfizált gép – tökéletesített szem.

- a film tematizálja a filmnézés szituációját, és szisztematikus módon összehasonlíttja az alkotó gesztusokat azok eredményével

- Vertov embere a gép kiterjesztése, a kamera nem “töltőtoll”, nem a szerző önkifejezését szolgáló eszköz: “A felszabadult és tökéletes gép és az ellenőrző, felügyelő, kalkuláló ember kombinációjának eredményeképp még a legközönségesebb dolgok ábrázolása is frissességet nyer...” (D. Vertov)

- kino pravda – cinéma vérité

A film médiuma hogyan jelenik meg a *Sherlock Jr.* c. filmben és az *Ember felvevőgéppel*ben? Mire használják a filmet? Ki az, aki eszközként használja?

Mit jelent a baloldaliság a filmművészetben?

- a klasszikus értelemben vett művészet, a polgári világ rombolása, tagadása
- nincs helye fiktív cselekménynek: Vertov, Kulesov: film – filmtények megszervezése a montázs segítségével
- orosz montázsfilm prototípusa: Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko: hagyományos cselekmény helyett tört., forradalmi tematika, a tömeg mint főszereplő, színész helyett típusfigura

Bár az 1917-es forradalom után az új kormány elismeri a film fontosságát, de pénzügyileg nem tudja támogatni.

Az orosz mozi a forradalom utáni korszakban 3 periódusra osztható

- A kommunizmus háborús időszaka: 1918-1920: polgárháború, gazdasági válság, kevés pénz filmkészítésre

- Az Új Gazdasági Politika: 1921-1924, a gazd. válság ellen hozott intézkedések, ideiglenesen visszaállítják a magántulajdont, a filmipar felépül

- 1925-1933, kormányi ellenőrzés alatt, a terjesztés, az exportra gyártás növekedése, montázs mozgalom kísérletező korszaka

- az 1928-as Ötéves terv erőteljesen szabályozza a filmgyártást, a mozgalom hanyatlása

- filmgyártó vállalatok nem maradhattak sokáig magánkézben, az állam propagandafilmeket rendel. A forradalom előtt munkálkodó rendezők és producerek emigrálnak Nyugatra: Párizs, Olaszország

1918-ban kezd el dolgozni a Népinevelő Biztosság/Hivatalnak Dziga Vertov mint híradókészítő

1920-ig a legtöbb készülő film agitka, rövid híradófelvétel vagy propagandaanyag. Vidéki terjesztésre koncentrálnak, nincsenek vetítők: agit-mobilok: vonat, teherautó, gőzös

1919 a filmipar államosítása, 1922 főleg a raktárakban levő, elkobzott filmeket vetítik, nincs nyersanyag, a mozi fejlődésének egyik útja a régi filmek, negatívokat vágnak újra, a Moszkvai Filmbizottság külön újravágási osztály alakul

1922 - Goskino központi terjesztési vállalat, import, export - nem versenyképes, 99% külföldi film

1925 – Sovkino, a külföldi bevételekből felszereléseket vásárol, finanszírozzák a kísérleti, avantgárd rendezők terveit

A **montázsiskola** tagjai az elméletírást és filmkészítést szorosan egymáshoz kapcsolódónak tartották.

Kulesov volt a legkonzervatívabb közülük. Elismerően írt az amerikai filmkészítés tömör történetmesélési technikáiról, a montázsnak szerinte főként az érzelemkeltő szerepe a fontos. **Pudovkin** az ő tanítványa volt, nála a montázs inkább valami dinamikus, gyakran diszkontinuitásra épülő vágási/narrációs módot jelentett

Vertov radikálisabb: a montázs nemcsak egy technika, hanem a teljes készítési folyamat: témaválasztás, filmezés, összeillesztés. A filmkészítőnek a beállítások, egyes képek különbségeit kell megfigyelniük: világos-sötét, lassú mozgás-gyors mozgás. Ezek a kis különbségek vagy „intervallumok” alapozzák meg a filmnek a nézőre tett hatását.

A szovjet montázs iskola kronológiája

- 1917 Februári forradalom: II. Miklós cár trónvesztése.
Októberi bolsevik forradalom.
- 1918 A Népinevelő Hivatal átveszi a filmipar irányítását.
- 1919 A filmipar államosítása.
Megalapítják az Állami Filmiskolát, külön „újravágási osztály” alakul.
- 1920 Lev Kulesov munkacsoportot indít az Állami Filmiskolán belül.
- 1921 Az Új Gazdasági Politika törvénybeléptetése, miszerint ideiglenesen engedélyezik a magántulajdont.
Megalakul a FEKSZ (Excentrikus Színész Gyár) színházi műhelyként Grigorij Kozincsev és Leonyid Trauberg irányításával, és 1924-től filmes kollektívaként működött.
- 1922 Megalakul a Goskino, az állami filmterjesztési vállalat.
- 1923 Megjelenik Szergej Eizenstein *Az attrakciók montázsja* című esszéje.
- 1924 Lev Kulesov: *Mr. West rendkívüli kalandjai a bolsevikok országában.*
Dziga Vertov: *A kamera szem*
- 1925 Megalakul a Sovkino, az állami filmgyártó vállalat.
Eizenstein: *Sztrájk*
Eizenstein: *Patyomkin páncélos*
- 1926 Vsevolod Pudovkin: *Az anya*
- 1927 Alexander Dovzszenko: *Zvenyigora*
Vsevolod Pudovkin: *Szent-Pétervár végnapjai*
- 1928 A Kommunista Párt első film tematikájú konferenciája.
Eizenstein: *Október*
Vsevolod Pudovkin: *Vihar Ázsia felett*
- 1929 Dziga Vertov: *Ember felvevőgéppel*
Eizenstein: *Régi és új*
- 1930 Alexander Dovzszenko: *Föld*

Orosz montázsiskolák

Eisenstein

Elméleti munkássága: 1923-1948

Alapkérdések: montázs elmélete, a filmművészet sajátos eszköztára, a művészetek szintézise, a művészi hatás

Nem annyira a mit, mint a hogyan érdekli.

Hatáselmélet, befogadó-központú filmelméletet ír

Mit jelent a baloldaliság a művészetben? A klasszikus értelemben vett művészet, a polgári világ rombolása, tagadása

- nincs helye fiktív cselekménynek: Vertov, Kulesov: film – filmtények megszervezése a montázs segítségével
- orosz montázsfilm prototípusa: Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko: hagyományos cselekmény helyett tört., forradalmi tematika, a tömeg mint főszereplő, színész helyett típusfigura

attrakció: erőteljes, sokkoló hatás, szenzuális és pszichológiai hatás

attrakciók montázsa: a polgári kultúra intézményeinek és a polgári kultúrában kialakult befogadói magatartásnak a támadása

Francia és Németországban az avantgárd mozgalmak az I. Világháború után alakulnak ki

Szovjetunióban a szovjet montázsiskola csak a 20-as évektől beszélhetünk

Bár az 1917-es forradalom után az új kormány elismeri a film fontosságát, de pénzügyileg nem tudja támogatni

Az orosz mozi a forradalom utáni korszakban 3 periódusra osztható

- A kommunizmus háborús időszaka: 1918-1920: polgárháború, gazdasági válság, kevés pénz filmkészítésre
- Az Új Gazdasági Politika: 1921-1924, a gazd. válság ellen hozott intézkedések, ideiglenesen visszaállítják a magántulajdont, a filmipar felépül
- 1925-1933, kormányi ellenőrzés alatt, a terjesztés, az exportra gyártás növekedése, montázs mozgalom kísérletező korszaka

Fontos az 1928-as Ötéves terv erőteljesen szabályozza a filmgyártást, a mozgalom hanyatlása

- filmgyártó vállalatok nem maradhattak sokáig magánkézben, az állam propagandafilmeket rendel. A forradalom előtt munkálkodó rendezők és producerek emigrálnak Nyugatra: Párizs, Olaszország

Az államosítás nem lehetséges, addig ellenőrző testületeket hoznak létre a Népművelési Bizottság/Hivatal felel a moziért: Anatoli Lunacharsky, szimpatizál a montázsiskolához tartozó rendezők munkájával

1918-ban kezd el dolgozni a Népművelési Bizottság/Hivatalnak Dziga Vertov mint híradókészítő

1920-ig a legtöbb készülő film agitka, rövid híradófelvétel vagy propagandaanyag. Vidéki terjesztésre koncentrálnak, nincsenek vetítők: agit-mobilok: vonat, teherautó, gőzös

1919 a filmipar államosítása, 1922 főleg a raktárakban levő, elkobzott filmeket vetítik

új generáció kinevelése: Kulesov az Állami Filmiskolában munkacsoportot alapít

nincs nyersanyag, a mozi fejlődésének egyik útja a régi filmek, negatívok vágnak újra,

a Moszkvai Filmbizottság külön újravágási osztály alakul

Kulesov kísérletei

Kulesov-effektus: elhagyják a helyszínt, illetve helyzetazonosító beállítást, a tér és az idő kontinuitását a néző különböző elemekből rakja össze, EYELINE MATCHING

Leghíresebb kísérlet: kiválasztottak Ivan Mozzuhin színész arcáról egy semleges kifejezésű, közeli állóképet, az e mellé illesztett felvételek: leves, halott nő, játszó gyermek

Ez a kísérlet nem maradt fent, viszont 1990-ben rábukkantak két másakra: verekedés egy balkonon, melyet egy járókelő néz, a látómezők egyeztetése az alapelve, amivel kontinuitás létrehozható

Teremtett földfelszín, 1920, amelyben egy párocscsa sétája során a Gogol körútról, rámutatnak, majd a Capitolium lépcsőire jutnak, lemennek egy lépcsőn, mely tulajdonképpen egy moszkvai katedrális lépcsője

A filmben a montázsor jelentését nem a montázs elemeinek tartalma határozza meg, hanem az egymás mellé rendelésük

A néző reakciója nem az önmagukban álló beállításoktól képektől függ

A kortársak szemében a kísérlet sokszor nem az új korszak avantgárd gondolkodását bizonyította, inkább az elődökkel szembeni vandalizmust látták benne. Pl. egy kortárs feljegyzése szerint Kulesov vágói, akik bőrkabátban, revolverrel jártak, gyakran letartóztatták a stúdiókban a régi filmnegatívokat, hogy újravágják ezt a burzsoázia által létrehozott szemetet

1922 - Goskino központi terjesztési vállalat, import, export

nem versenyképes, 99% külföldi film

1924 *Mr. West rendkívüli kalandjai a bolsevikok országában*: keveri a híradófelvételeket eljátszott jelenetekkel, a radikális stílus játékra hívja fel a figyelmet, előfutára a montázs mozgalomnak

1925 - Sovkino

a külföldi bevételekből felszereléseket vásárol, finanszírozzák a kísérleti, avantgárd rendezők terveit csoportok:

Kulesov: Pudovkin, Boris Barnet

Vertov csoportja

Feksz

A Montázs mozgalom tagjai az elméletírást és filmkészítést szorosan egymáshoz kapcsolódónak tartották.

Kulesov volt a legkonzervatívabb közülük. Elismerően írt az amerikai filmkészítés tömör történetmesélési technikáiról, a montázsnek szerinte főként az érzelmeltő szerepe a fontos.

Pudovkin az ő tanítványa volt, nála a montázs inkább vmi dinamikus, gyakran diszkontinuitásra épülő vágási/narrációs módot jelentett

Vertov radikálisabb: a montázs nemcsak egy technika, hanem a teljes készítési folyamat: témaválasztás, filmezés, összeillesztés. A filmkészítőnek a beállítások, egyes képek különbségeit kell megfigyelniük: világos-sötét, lassú mozgás-gyors mozgás. Ezek a kis különbségekre vagy „intervallumokra” alapoznák meg a filmnek a nézőre tett hatását.

Eisenstein

Attrakciók montázsa

Érzelmi és értelmi hatás egyszerre

A montázs módszere vs. a montázs általános elve

Kollízió, összeütközés

A filmen az ábrázolás egyediségét kell leküzdeni, intellektuális montázs

A NÉMAFILM POÉTIKÁJA – ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉS

Carl Theodor Dreyer: *Jeanne D'Arc passiója* (1928) – Luc Besson: *Jeanne D'Arc története* (1999)



„Ebben a történelmi fikcióban a kamera szinte szemérmetlen behatolását a szereplők érzelmi életének intim szféráiba – nem annyira valságfeltáró, semmint inkább *látomásos*, *onorikus* jellegűnek érezzük. Ez az álombeli «lebegés», kombinálva a sokak által Eisenstein találmányának tekintett *asszociatív*, *metaforikus* montázs-technikával alkotja a film «világszerűségének» lényegét” (Fáber András, *Filmvilág*, 1989/2)

„Johanna története két történet. Az első, a nemzeti mese, mely (...) Besson esetében véresre és diadalmasra van megcsinálva. A második történet maga a Mítosz. Egyetemes szentről szól és egyetemesen bűnös, nemzetközi bírairól.” (Hirsch Tibor, *Filmvilág*, 2000/1)

Carl Theodor Dreyer: *Jeanne D'Arc passiója* (1928)

A forgatókönyvet írta: C. T. Dreyer és Joseph Delteil a per jegyzőkönyvei alapján. **Operátor:** Rudolf Máté. **Díszlet:** Hermann Warm (a Dr. Caligari díszletfestője), Jean Victor-Hugo. **Szereplők:** Renée Maria Falconetti (Jeanne), Eugène Silvain (Cauchon püspök), Maurice Schutz (Loyseleur szerzetes), Antonin Artaud (Massieu, fiatal barát).

Carl Theodor Dreyer: 1912-ben kezdte el munkásságát a Nordisknál, ahol különböző munkakörökben dolgozott, s mintegy húsz forgatókönyvet írt. Az ifjú Dreyer a mise en scène-ben, a színészek kiválasztásában és instruálásában egyfajta tökéletességre törekedett. Részen emiatt szakít a Nordiskkal, független pályára lép, s további némafilmeket készít a svéd filmvállalatnak, később négy különböző országban dolgozik. A némafilmkorszakban készült filmjei: *Az elnök* (1919), *A pap özvegye* (1920), *A sátán naplójából* (1921), *A megbélyegzettek* (1922), *Mikael* (1924), *A ház ura* (1925), *Glomdal menyasszonya* (1926), *Jeanne D'Arc passiója* (1928). Bár a hangosfilmkorszakban készítette *Vámpír* (1932) című filmjét, formai sajátosságait a némafilm poétikája jellemzi. A kizárólag amatőr színészeket foglalkoztató film minden idők egyik leghátborzongatóbb horrorja, melyben a homályos és megfoghatatlan fényképezési stílus fokozza a hangulat hallucinációs és látomásos minőségét. Nagyobb időkihagyásokkal négy filmet rendezett még: *A harag napja* (1943), *Két ember* (1945), *Az ige* (1955), *Gertrud* (1964).

David Bordwell filmtörténetében Dreyert a némafilm nemzetközi rendezőjének nyilvánítja, és filmjeit a különböző stílus- illetve avantgárd irányzatok egyfajta foglalataként jellemzi. Szemben az avantgárd irányzatok nemzeti jellegével szemben (misperint még egy olyan karakteres vizuális stílussal operáló rendező, mint F. W. Murnau is a német expresszionizmus keretein belül tárgyalandó) Dreyer filmjeiben felbukkan mind a *német expresszionizmus* (l. az elemzett filmben a [bár kevésbé hangsúlyos funkciót betöltő] díszlet enyhén torz perspektíváját), a *szovjet montázsiskola* (pl. a kínzókamra-jelenet szubjektíveket eredményező vágásmódja), mind a *francia impresszionizmus* stiláris eszköztára.

Antonin Artaud: színész, színház- és filmteoretikus, film-forgatókönyvíró

„Ki kellene kísérletezni egy tisztán vizuális helyzeteken alapuló filmet, amelyben a szemünknek szóló sokkhatásokból eredne, a figyelő tekintet szubsztanciájából mreitene a dráma, nem pedig diszkurzív természetű élektani körülírásokból, melyek nem többek vizuálisan tolmácsoló szövegeknél. Nem arról van szó, hogy valamiféle, írott nyelvvél egyenértékű vizuális nyelvet találjunk, hanem

Filmtörténet szeminárium, I. év, 1. félév

hogy dobjuk sutba a nyelv leglényegét, és vigyük a cselekményt olyan síkra, ahol ez a cselekmény szinte ösztönös módon hat az agyra.” (Artaud – *Film és valóság, A kagyló és a lelkész* forgatókönyve elé)

Gondolatok a filmről:

- „A filmnek nincs más lehetőség a megújulásra, csak a belső megújulás. Az emberek hozzászórtak a valóság fényképszerűen hű visszaadásához, szeretik fölismereni, amit már jól ismernek (...) A mai napig ennek köszönheti erejét a film, de ha műalkotást akarunk létrehozni, mindez hátránnyá válik, melyet le kell küzdenünk. Hagytuk magunkat megbűvölni a fényképtől. Most szembekerültünk azzal az igénnyel, hogy megszabaduljunk tőle. Arra kell használnunk a kamerát, hogy megszabaduljunk tőle” (Dreyer, *Gondolatok a mesterségről*, 1929).
- „Semmi sincs a világon, ami az emberi archoz fogható. Olyan táj, melyet soha nem fáradunk el felderíteni, saját szépséggel rendelkező terület, legyen nyers és durva, vagy szelíd és lágy. Nincs nagyobb élmény a stúdióban, mint, az ihlet titokzatos erejének köszönhetően, tanúja lenni a kifejezés belülről való megelevenedésének, költészetté válásának az érzékeny arcon” (Dreyer, *Gondolatok a mesterségről*, 1929).
- „Egyetlen színész sincs sminkelve: az arcuk fájdalmas geográfiájában – pórusaik mint valami kutak – jobban kirajzolódik a hús és csont élete. Időnként az egész vásznat elfoglalja egy cella fehér fala, és az egyik sarokban egy szerzetes bosszúszomjas homloka, semmi más csak a homloka. Az arc viharai meteorológiai pontossággal előre láthatóak. Orr, szem, ajak – úgy robbannak mint a bombák – tonzúrák, mutatóujj, amely rászegződik a Szűz ártatlan mellére. A színészeknek tonzúrát kellett csináltatniuk, és megnöveszteniük a szakállukat, mert a kellékeket végérvényesen száműzték a színházba. (...) Az arcok humanitása túlrad a vásznon és megtölti a termet.” (Luis Buñuel, *Filmvilág*, 1995/12)
- „Miközben a vágás finomodása és a montázzsal való operálás egyre dinamikusabb, izgalmasabb jeleneteket és növekvő feszültséget képes közvetíteni, a nagyközeli vezeti be a filmes történetvezetésbe a stázis-pillanatokat. Az arc a némafilmben: a stázis maga, a zátony, a pihenő a cselekményben, látványosság teljes képmezőben. A közeli felvétel egy olyan, egyébként természetes teret hoz létre, ami csak a filmre jellemző, és amelytől a kép elvonatkoztatott lesz: a környezet háttérbe kerül, és csak a szereplő arca marad. Vagyis kiemel a történet folyamatából, ugyanakkor beemel egy különleges térbe, az arc terébe, melyet Balázs Béla valóságos dimenzióváltásként ír le: «Az arccal szemben már nem érezzük magunkat térben. Új dimenzió tárul fel előttünk: az arckifejezés. Már nincs térbeli jelentősége annak, hogy a szem fent, a száj lent helyezkedik el, vagy hogy bizonyos ráncok jobbra vagy balra futnak. Mivel már csak a kifejezést látjuk. Érzéseket és gondolatokat látunk. Valami olyasmit, ami nem térbeli.» (Margitházi Beja: Dekoratív színterek. A filmsztár arca. *Filmtett*, 2003-2004, dec.-január)
- Gelencsér Gábor felállított egy tipológiát a transzcendens tartalom és transzcendens stílus szempontjából. Eszerint léteznek olyan filmek, amelyek:
 - profán története mondanak el gazdag eszközökkel (idetartozik a filmek túlnyomó többsége)
 - a transzcendens tartalmú történetet gazdag eszközök közvetítik (ilyenek általában az ún. vallásos tartalmú filmek)
 - a transzcendens tartalomhoz szegény eszközök társulnak
 - a profán tárgyhoz illeszkednek a szegény eszközök

„A harmadik csoportba az a néhány film kerül, amely a vallásos tartalom kísértésének ellenállva lemond a cspdás elemek filmes reprodukálásáról, pontosabban ezt a hatást szegény eszközökkel éri el, ami nem pusztán a trükköktől való tartózkodást jelenti, hanem a filmművészet elemi formái eszközeinek, elsősorban az elbeszélés tér- és időszervezésének a használatát. Ennek a módszernek a jelentős alkotója Carl Theodor Dreyer, aki a *Szent Johanna* című 1928-as filmjében szokatlan expresszív naturalizmussal meséli el az orleans-i szűz történetét (a deheroizáló, a szentség emberi vonását hangsúlyozó emberi látásmód Robert Bresson *Jeanne D'Arc*-filmjének kopogós realizmusában folytatódik, hogy aztán legutóbb napjaink rendezőstárja, Luc Besson egy szuperprodukción magányos kalandfilm-hőseként hozza vissza a vászonra Johanna alakját).” (Gelencsér Gábor: Láss csodát! Film és transzcendencia, *Filmtett*, 2001. május)