

Az attrakció mozija

A KORAI FILM, NÉZŐJE ÉS AZ AVANTGÁRD¹

1922-ben Abel Gance filmjének, a *Száguldó keréknek* [*La Roue*] a hatása alatt álló Fernand Léger megkísérelte legalább részben meghatározni a filmben rejlő radikális lehetőségeket. Az új művészeti forma lehetőségei nem abban rejlettek „*hogya természet mozgását utánozza*” vagy a színházhoz való hasonlatosságának „*tévedésében*”. Egyedülálló hatalma a „*képek bemutatásában*” állt.² Érzésem szerint pontosan a láthatóság ilyen felhasználása, a megmutatás és feltárás ezen tette jelentkezik legmarkánsabban az 1906 előtti filmben. Újra kell gondolnunk a század első évtizedeinek avantgárdjára gyakorolt hatását.

A korai modernisták (futuristák, dadaisták, szürrealisták) filmmel foglalkozó írásai Léger-éhez hasonló elemeket vonultatnak fel: lelkesedést az új médium és lehetőségei iránt, illetve csalódást addigi fejlődésének iránya miatt, azért, hogy a hagyományos művészeti formák – különösen az irodalom és a színház – bilincseiben vergődik. A médium lehetőségei iránti csodálat (és az ezt kísérő fantáziálás a film felszabadításáról az idegen és idejét múlt formák elnyomása alól) több szempontból értelmezhető. Olyan téma megvilágítására szeretném használni, mellyel

magam is foglalkoztam már korábban: a (nagyjából) 1906 előtti és utáni film furcsán heterogén kapcsolatára, illetve arra, ahogy ezen heterogenitás számbavétele a filmtörténet és a filmes formák új koncepcióját jelöli ki. Kutatásaimat a témában André Gaudreault-val közösen végeztem.³

A korai film történetéről írottak és a korai filmről alkotott elméletek a filmtörténet egészéhez hasonlóan a narratív filmek hegemoniája alatt készültek. A korai filmeseket, például Smith-t, Méliést és Portert elsősorban a filmhez mint történetmondó médiumhoz való hozzájárulásuk, különösen a narratív vágás fejlődésének szempontjából tanulmányozták. Bár az ilyen megközelítések nem teljesen tévesek, mégis egyoldalúak és potenciálisan eltorzítják mind az említett filmes alkotók munkáját, mind az 1906 előtti filmet formáló valódi erőket. Néhány megfigyelés jelzi, hogy a korai filmben nem az a narratív lendület dominált, amely később megerősítette befolyását a médium felett. Először is ott van a rendkívül fontos szerep, amit az aktualitásfilm játszik a korai filmgyártásban. Az Egyesült Államokban szerzői jogi védelem alá vett filmek vizsgálata kimutatja, hogy 1906-ig az aktualitásfilmek száma magasabb volt a játékfilmekénél.⁴ A Lumière-féle hagyomány, „a világ elérhetővé tétele” úti- és tematikus filmek útján nem tűnt el a kinematográf kivonulásával a filmgyártásból. De még a (néha „Méliès-hagyomány”-ként emlegetett) nemaktualitás-filmek belől is a narratíva szerepe meglehetősen

¹ A fordítás alapja: Tom Gunning: „The Cinema of Attractions, Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.” In: Thomas Elsaesser (ed.): *Early Cinema*. London, BFI, 1992. pp. 56–62.

² Fernand Léger: „A critical essay on the plastic qualities of Abel Gance's film *The Wheel*.” In: Edward Fry (ed.): *Functions of Painting*. (trans. Alexandra Anderson) New York, Viking Press, 1973. p. 21. Magyarul: Fernand Léger: „Kritikai tanulmány Abel Gance: *A száguldó kerék* című filmjének plasztikai értékéről.” In: Léger: *A festő szeme* (Válogatás a művész írásából). Gondolat, Budapest, 1976. p. 149.

³ Lásd cikkeimet: „The non-continuous style of early film”. In: Roger Holman (ed.): *Cinema 1900–1906*. Brüsszel, FIAF, 1982; és „An unseen energy swallows space: the space in early film and its relation to American avant-garde film”. In: John L. Fell (ed.): *Film Before Griffith*. Berkeley, University of California Press, 1983. pp. 355–366. valamint A. Gaudreault-val közösen írt munkánkat, melyet ő ismertetett Cerisyben, a filmtörténeti konferencián (1985. augusztus) „Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma”. Szeretném megemlíteni Adam Simonnal folytatott beszélgetéseinket is, valamint reményeinket, hogy további kutatásokat végezhetünk a film nézőjének történetéről és archeológiájáról.

⁴ Robert C. Allen: *Vaudeville and Film: 1895–1915. A Study in Media Interaction*. New York, Arno Press, 1980. pp. 159., 212–213.

eltér a hagyományos narratív filmre jellemzőtől. Munkamódszeréről szólva Méliès maga kijelentette: „*Ami a forgatókönyvet, a »fabulát« vagy a »mesét« illeti, azon csak a végén szoktam elgondolkodni. Kijelenthetem, hogy az ily módon megalkotott forgatókönyvnek nincs jelentősége, mivel pusztán ürügyként használom a »színpadi effektekhez«, a »trükkökhöz« vagy egy szépen elrendezett tablóhoz.*”⁵

Bármilyen különbség is legyen felfedezhető Lumière és Méliès között, helytelen, hogy a narratív és nem narratív film szembenállását jelképezzék, legalábbis a fogalmak mai értelmében. Célravezetőbb inkább egyesíteni őket egy olyan koncepcióban, amely a filmet nem annyira a történetmondás módjaként, hanem egy látványsorozat közönség számára történő bemutatásaként fogja fel, ahol a csodálat az illúzióteremtés erejéből (akár a mozgás realiztikus illúziójából, amit Lumière ajánlott az első közönségek számára, akár a Méliès által kidolgozott mágikus illúzióból) és az egzotikumból fakad. Más szóval, meggyőződése, hogy a nézőhöz való viszony, melyet Méliès és Lumière (és sok 1906 előtti filmes) filmjei hoztak létre, közös alapokon nyugszik, olyan alapon, amely eltér az 1906 utáni narratív filmek által felállított elsődleges nézői viszonyoktól. A film ezen korábbi felfogását fogom az „attrakció filmjének” nevezni. Véleményem szerint ez a felfogás uralkodik a filmben körülbelül 1906–07-ig. Noha különbözik a mesemondás iránti csodálattól, amit a Griffith utáni film aknázott ki, nem szükségszerűen ellenkezik azzal. Valójában az attrakció mozija nem tűnik el a narratíva dominánsává válásával, inkább alámerül bizonyos avantgárd gyakorlatokba és a narratív filmek komponensébe, mely egyes műfajokban (például a musicalben) a többenél egyértelműbben tűnik fel.

Pontosan mi az attrakció mozija? Először is olyan film, mely a Léger által ünnepeelt minőségen alapszik: a *megmutatás* képességén.

A narratív film Christian Metz által elemzett⁶ voyeurisztikus vonásával ellentétben ez exhibicionista filmkészítés. Egyéb írásaimban már foglalkoztam a korai film azon vonásával, mely emblematikusan jellemzi az attrakció mozija és a néző között kialakított másfajta viszonyt: a színészek újra és újra belenéznek a kamerába. Ezt a cselekedetet, melyet a későbbiekben a film realiztikus illúziójának elrontásaként fogták fel, itt játékos lendülettel viszik véghez, és kapcsolatot létesítenek a közönséggel. A kamerába vigyorgó humoristától kezdve a mágikus filmek bűvészenek folyamatos hajlongásáig és gesztikulálásáig ez a film kiteretgeti saját láthatóságát, készen arra, hogy felborítsa az önmagába zárt fikciós világ rendjét a nézői figyelem megragadásának reményében.

Az exhibicionizmus szó szerint megvalósul a korai filmgyártásban lényeges szerepet játszó erotikus filmek sorozatában (ugyanabban a Pathé katalógusban egymás mellett szerepeltek a Passiójáték és a pikáns, sikamlós jelenetek –, a gyakran teljes meztelenséget felvonultató erotikus filmválaszték), amely a későbbi években szintén alámerült. Amint azt Noël Burch megmutatta *Correction Please: How We Got into Pictures* című filmjében, az 1902-es francia *A menyasszony visszavonul* című filmhez hasonló alkotásokból kiviláglik a korai filmek exhibicionista tendenciája és a fiktív elbeszélés megteremtése közötti alapvető konfliktus. Egy nő vetkőzik lefekvés előtt, miközben újdonsült férje függöny mögül nézi őt. A menyasszony erotikus sztriptíze azonban a kamerának és a közönségnek szól, a nő velünk néz szembe, ránk kacsint és mosolyog erotikus bemutatója közben.

A Mélièstől vett idézetből kitűnik, hogy a trükkfilm, amely az 1906 előtti korszak valószínűleg domináns nemaktualitás-filmes műfaja, maga is bemutatók és mágikus attrakciók sorozata, nem

⁵ Méliès: „Importance du scénario”. In: Georges Sadoul: *Georges Méliès*. Paris, Seghers, 1961. p. 118.

⁶ Metz: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. (trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Beb Brewster, Alfred Guzzetti) Bloomington, Indiana University Press, 1982. pp. 58–80., 91–7. Magyarul: Metz: „A képzeletbeli jelentő”. (szerk: Szilágyi Gábor, ford.: Józsa Péter) *Filmtudományi szemle* (1981) no. 2. pp. 77–85.

pedig a narratív kontinuitás primitív vázlata. Valójában számos trükkfilmnek nincs is cselekménye, inkább egy sor átalakulásból állnak össze, melyeket csak kevés kapcsolat és bizonyosan semmi jellemábrázolás nem fűz össze. Az a megközelítés azonban, amely akár a cselekménnyel bíró trükkfilmekben (például az *Utazás a holdba* [*Le Voyage dans la lune*], 1902) is pusztán a későbbi narratív struktúrák előfutárát látja, szem elől téveszti a lényegét. A sztori egyszerűen keretet biztosít, melyre felfűzhető a film mágikus lehetőségeinek demonstrálása.

A korai filmben megjelenő exhibíciós módok is tükrözik, mennyire kevésbé foglalkoztatja az alkotókat az önmagában teljes narratív világ megteremtése a vásznon. Charles Musser⁷ mutatott rá, hogy kezdetekben a filmek vetítői nagyfokú ellenőrzést gyakoroltak az általuk bemutatott előadások felett, ténylegesen újravágták a megvásárolt filmeket, és egy sor vásznon kívüli kiegészítőt, például hangeffektusokat és szóbeli kommentárokat fűztek hozzájuk. A legszélsőségesebben talán Hale's Tours járt el, a legnagyobb olyan vetítőhelylánc, amely már 1906 előtt is csak filmeket vetített. Nem elég, hogy a filmek mozgó járművekből (általában vonatból) felvett nem narratív szekvenciákból álltak, magát a mozit is vasúti kocsiként rendezték be, ahol kalauz kérte a jegyeket és hangeffektusokkal szimulálták a kerekek kattogását és a légfékek sziszegését.⁸ A filmnézés ilyen élménye közelebb áll a vásári látványossághoz, mint az elismert színházi hagyományokhoz. A film és a századfordulón megjelenő óriás vidámparkok – például Coney Island – közötti kapcsolat gazdag alapot biztosít a korai filmművészet gyökereinek újragondolásához.

Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy színre lépésének első éveiben maga a film is attrakciónak számított. Az első nézők azért mentek moziba, hogy a kiállított gépeket nézzék meg (a technológia legújabb csodáit, mint a röntgent vagy korábban a fo-

nográfot), nem pedig a filmek kedvéért. Cinématographe, Biograph vagy Vitascope állt a varietékben rendezett bemutatókra szóló jegyeken, nem a *Kisbaba reggelije* [*Le déjeuner de bébé*] vagy a *The Black Diamond Express*. Az újdonság kezdeti időszakát követően folytatódott a film lehetőségeinek bemutatója, és nem is csak a mágikus filmekben. A korai filmekben megjelenő közeli felvételek közül sok különbözik a technika későbbi felhasználásának technikáitól, mivel a premier plánok itt nem a narratív központozást szolgálják, hanem önmagukban véve nyújtanak látványt. Porter filmjébe, *A vidám cipészinasba* [*The Gay Shoe Clerk*] (1903) bevágott közeli talán előfutára a kontinuitás későbbi technikáinak, de elsődlegesen ezt is a tiszta exhibicionizmus motiválja, ahogy a hölgy fellebbenti szoknyája szegélyét és közszemlére teszi bokáját. A Biograph filmjei, mint az *Egy szélhámosnő fényképezése* [*Photographing a Female Crook*] (1904) és a *Huligán a börtönben* [*Hooligan in Jail*] (1903) egyetlen snittből állnak, melyben a kamerát addig közelítik a főszereplőhöz, míg félközelnél nem járnak. A kinagyítás nem a narratív feszültség kifejezését szolgáló eszköz, hanem önmagában vett látvány és az egész film végpontja.⁹

Összefoglalva, az attrakció mozija közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel, és izgalmas látványosságon keresztül szerez örömet – egyedülálló eseményen keresztül, ami legyen bár fiktív vagy dokumentációs, önmagában érdeklődésre tarthat számot. A bemutatásra kerülő látvány lehet filmszerű is, mint az imént ismertetett korai közelik, vagy a trükkfilmek, ahol a filmes manipuláció (lassítás, visszajátszás, átváltozások trükk, többszörös expozíció) adja a film újdonságát. A fikciós helyzetek gyakran gegekre, vaudeville-számokra vagy döbbenetes illetve érdekes esetek (kivélgzések, napi események) újrajátszására korlátozódnak. A közönség közvetlen megszólítása, mely során az attrakciót a néző számára showman kínálja fel

⁷ Musser: „American Vitagraph 1897–1901”. *Cinema Journal* vol. 22 no. 3. (Spring 1983) p. 10.

⁸ Raymond Fielding: „Hale's tours: Ultrarealism in the pre-1910 motion picture”. In: Fell: *Film Before Griffith*. pp. 116–30.

⁹ Szeretnék köszönetet mondani Ben Brewsternek észrevételéért, melyekkel írásom első bemutatását követően rámutatott arra, milyen fontos megemlíteni itt az attrakció mozijának ezen aspektusát.

az alapvető a filmkészítés ezen megközelítésében. A színházi bemutatató dominál a narratív beleélés felett, hangsúlyozva a sokk vagy meglepetés közvetlen hatását a történet kibontakozásával vagy az elbeszélői világ teremtésével szemben. Az attrakció mozija kevés energiát fordít a lélektanilag motivált vagy egyéniséggel rendelkező szereplők megformálására. A fikciós és nem fikciós attrakciók együttes felhasználásával energiáit kifelé, a megcélzott néző felé irányítja, nem befelé, a szereplőkre alapozott helyzetek felé, melyek elengedhetetlenek a klasszikus narrációban.

Az „ attrakció ” fogalma természetesen az ifjú Szergej Mihajlovics Eisenstein től származik, aki megkísérelte megtalálni a színház új modelljét és elemzési módszerét. A realizisztikus, reprezentációs színjátszást aláaknázó elemzés alapjaként funkcionáló színházművészeti „ impressziós egység ” kutatása közben Eisenstein rátalált az „ attrakció ” fogalmára.¹⁰ Az attrakció agresszívan tette ki a nézőt „ érzéki és pszichológiai hatásoknak ”. Eisenstein szerint a színháznak ilyen attrakciókból összeállított montázsokból kellene állnia, hogy a nézővel egészen más viszonyt alakíthasson ki, mint amikor az elmerül az „ illuzórikus ábrázolásokban ”.¹¹ Részből azért használom a fogalmat, hogy kiemeljem a nézőhöz való viszonyulást, melyen osztozik ez a kései avantgárd gyakorlat és a korai film: az exhibicionista konfrontációt az elbeszélésbe történő belefeledkezéssel szemben. Az Eisenstein által megkövetelt „ kísértetiesen szabályozott és matematikailag kiszámított ” attrakciós montázs természetesen óriási mértékben eltér ezen korai filmekről (mint minden tudatos és újító gyakorlati módszer a populárisaktól).¹² Fontos azonban megfigyelni a kon-

textust, melyből Eisenstein kiválasztotta a fogalmat. Akkor – miként most is – az „ attrakció ” a vásári forgataghoz kapcsolódott; Eisenstein és Jutkevics barátja számára elsősorban kedvenc vásári attrakciójukat, a hullámvasutat, illetve orosz néven az „ amerikai hegyeket ” jelképezte.¹³

Fontos a forrás. A korai avantgárd lelkesedése a film iránt legalábbis részben annak a századelőn megjelenő tömegkultúrának is szólt, amely újfajta ingert ajánlott a hagyományos művészeti formák által nem befolyásolt közönség számára. Fontos, hogy ebben a tömegkultúra iránti lelkesedésben többet lássunk a polgárpukkasztás egyszerű gesztusánál. A szórakoztatóipar óriási fejlődése az 1910-es évek óta, egyre növekvő elfogadottsága a középosztály kultúrájában (és az ezt lehetővé tevő alkalmazkodás) nehezen érthetővé teszi a felszabadulás érzetét, amit a tömegszórakoztatás keltett a századelőn. Meggyőződésem, hogy a századforduló tömegkultúráját pontosan exhibicionista jellege tette vonzóvá az avantgárd számára – a felszabadulás az elbeszélői világ megteremtésének kényszere alól és a közvetlen stimulációra helyezett hangsúly.

A varietészínházról szóló írásaiban Marinetti nemcsak a megdöbbenés és a stimuláció itt használatos esztétikáját dicsőítette, hanem a varieté által teremtett új nézőt is, aki szöges ellentéte a hagyományos színház „ statikus ”, „ ostoba voyeur ” -ének. A varietészínház nézője úgy érzi, az előadás közvetlenül szólítja meg, és csatlakozik: együtt énekel és megjegyzésekkel illeti mulatatóit.¹⁴ Az archívumok és a tudomány összefüggéseiben foglalkozni a korai filmmel azzal a veszéllyel jár, hogy szem elől tévesztjük fontos kapcsolódását a vaudeville-hez, jelenlétének 1905 előtti szinte kizárólagos színteréhez. A film a vaudeville- attrakciók részeként jelent meg, körülötte számtalan összefüggés nélküli produkció sorakozott, melyek nem narratív, sőt szinte

¹⁰ Eisenstein: „How I became a film director”. In: Eisenstein: *Notes of a Film Director*. Moszkva, Foreign Language Publishing House, é.n. p. 16. Magyarul: Eisenstein: „Hogyan lettem filmrendező”. In: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. (szerk. Bárdos J.) Bp., Áron Kiadó, 1998. p. 54.

¹¹ „The montage of attractions”. In: S. M. Eisenstein: *Writings 1922–1934*. (ed. Richard Taylor) London, BFI, 1988. p. 35. Magyarul: Eisenstein: „Az attrakció montázsa”. In: I. m. p. 60.

¹² Uo.

¹³ Yon Barna: *Eisenstein*. Bloomington, Indiana University Press, 1973. p. 59.

¹⁴ „The variety theater”. 1913. In: Umbro Apollonio (ed.): *Futurist Manifestations*. New York, Viking Press, 1973. p. 127.

logikátlan sorrendben követték egymást. Amikor áthelyeződtek a korszak végén megjelenő níkelodeonokba, ezek a rövid filmek akkor is varieté formában jelentek meg, ahol a trükkfilmet bepréslték farce-ok, hírek, „illusztrált dalok” és – meglehetősen gyakran – olcsó vaudeville-számok közé. Pontosan emiatt a nem narratív varieté miatt került a szórakoztatás ezen formája a reformcsoportok támadásainak keresztútjába az 1910-es évek elején. A népszerű szórakoztatást felmérő Russell Sage Survey megállapította, hogy a vaudeville „nem természetes, hanem mesterségesen felcsigázott emberi érdeklődésre épít, és a számok között általában nincs szükségszerű és soha nincs valódi összefüggés”.¹⁵ Más szóval, semmi narratíva. Egy este a varietészínházban olyan volt, mint egy utazás a villamoson vagy egy tevékeny nap a zsúfolt nagyvárosban, ami – ezen középosztálybeli reformcsoport szerint – egészségtelen idegességet keltett. Marinetti és Eisenstein pontosan ezt a mesterséges stimulációt akarták kölcsönvenni a populáris művészetektől, hogy beoltsák vele a színházat, ily módon használva fel a populáris energiát radikális céljaik érdekében.

Mi történt az attrakció mozijával? Az 1907 és 1913 közötti időszakban zajlott a film igazi *elnarrativizálódása*, ami olyan játékfilmnek megjelenésében teljesedett ki, melyek radikálisan átalakították a varietéformát. A film egyértelműen a klasszikus színházat tekintette mintának, amely híres színészeket foglalkoztatott híres darabokban. A filmes diskurzus D. W. Griffith nevével fémjelzett átalakulása a filmes jelentőket a történetek elbeszéléséhez és az önmagába zárt elbeszélői világ megteremtéséhez rendelte hozzá. Tabu lesz a kamerába nézni, a mozi eszközei játékos „trükkökből” – filmes attrakciókból (Méliès integet nekünk, hogy kövessük szemmel a hölgy eltűnését) – a drámai kifejezés elemeivé alakulnak, a szereplő jellemébe és a fikció világába adnak bepillantást.

Túl könnyű lenne azonban pusztán Káin és Ábel-történetet lát-

ni ebben, ahol a narratíva csírájában fojtja el a szórakoztatás fiatal, ikonoklasztikus formájának kibontakozóban levő lehetőségeit. Miként bizonyos értelemben a varietéforma is fennmaradt a húszas évek mozipalotáiban (a híradóval, rajzfilmmel, a közös énekléssel, zenekari előadással és néha a narratív főfilmnek alárendelt, de mégis azzal párhuzamosan létező vaudeville-előadással), az attrakció rendszere lényegi része marad a populáris filmgyártásnak.

Az üldözéssel film példázza, hogy a korszak (alapvetően az 1903 és 1906 közötti periódus) végén már kialakulóban volt az attrakció és a narratíva szintézise. Az üldözéssel film volt az eredeti igazán narratív filmes műfaj, amely modellként szolgált az ok-okozati összefüggésnek, a linearitásnak és a vágással biztosított alapvető kontinuitásnak. A *Biograph Apróhirdetés [Personal]* című filmjéből (1904, sok szempontból az üldözéssel film modellje) kirajzolódik a narratív linearitás megteremtése, ahogy a francia nemes menti az irháját újsághirdetése miatt rászabadult jegyesei előtt. Ugyanakkor azonban miközben a fiatal nők csoportja snitteről snittere üldözi a kamera felé prédáját, szembekeverülnek valamilyen könnyebb akadállyal (kerítéssel, meredek lejtővel, patakkal), ami lelassítja őket a néző számára, és miniatűr látványokból álló szünetekkel szakítja meg a narratív szál kibontakozását. Az Edison Társaság különösen fogékornak bizonyult erre, hiszen leforgatták a *Biograph*-film plagizált változatát, a *Hogyan talált egy francia úriember feleséget a New York Herald „apróhirdetés” rovata segítségével? [How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald „Personal” Column]* két változatban is, egyfelől teljes filmként, másfelől különálló snittenként, vagyis meg lehetett vásárolni a férfit üldöző hölgyekről készült egyes felvételeket az indító incidenstől vagy a narratív lezárástól függetlenül is.¹⁶

Laura Mulvey nagyon eltérő kontextusban bizonyította be, hogy milyen nagy hatással volt a látvány és a narratíva dialekti-

¹⁵ Michael Davis: *The Exploitation of Pleasure*. New York, Russell Sage Foundation, Dept. of Child Hygiene, Pamphlet, 1911.

¹⁶ David Levy: „Edison sales policy and the continuous action film 1904–1906”. In: Fell: *Film Before Griffith*. pp. 207–222.

kája a klasszikus filmre.¹⁷ A „slapstick” vígjátékokról szóló, „The pie and the chase” [A torta és az üldözés] című tanulmányában Donald Crafton kimutatta, hogyan egyensúlyozott a slapstick a gegek tiszta látványa és a narratíva kibontakozása között.¹⁸ A *Ben Hur* 1924-es változatát egy bostoni mozi a fő látványosságok menetrendjének ismertetése mellett vetítette:

8 ³⁵	A betlehemi csillag
8 ⁴⁰	Jeruzsálem újjáépítése
8 ⁵⁹	A Hur-ház bukása
10 ²⁹	Az utolsó vacsora
10 ⁵⁰	A viszontlátás ¹⁹

A filmek fénypontjait az „Ezt muszáj látni” felkiáltás kíséretében soroló hollywoodi reklámtechnika is mutatja a narratív szabályozás páncélzata alatt meghúzódó attrakció hatalmát.

Úgy tűnhet, messze járunk az avantgárd kiindulóponttól, amivel a korai filmről szóló értekezésünk kezdődött. Fontos azonban, hogy a korai filmben szerintem jelen lévő radikális heterogén jelleget ne úgy fogjuk fel, mint ellenpéldát, amely összeegyeztethetetlen a narratív film fejlődésével. Ez a nézet túl szentimentális és történelmietlen. A nagy vonatrabláshoz [*The Great Train Robbery*] (1903) hasonló filmek mindkét irányba mutatnak, a néző közvetlen megrohamozása (a látványosan felnagyított bűnöző arcunkba üríti pisztolyának tárát) és a lineáris narratív folytonosság felé is. Ez a korai film kétarcú öröksége. Világos, hogy bizonyos értelemben a közelmúlt látványfilmjei újra megerősítették a stimulációhoz és a karneváli felvonulásokhoz kötődő

gyökereiket, a talán Spielberg–Lucas–Coppola-féle effektmozin keresztül.

Az effektek azonban nem egyebek megszelídített attrakcióknál. Marinetti és Eisenstein tudta, hogy olyan energiaforrást csapolnak meg, melyet fókuszálni és erősíteni kell, hogy forradalmi lehetőségei kiteljesedhessenek. Eisenstein és Marinetti egyaránt a nézőre tett hatás eltúlzását tervezték. Marinetti javaslata szerint a nézőket szó szerint odaragasztották volna székeikhez (az előadást követően kifizették volna a tönkrement ruhákat), Eisenstein pedig petárdákat tett volna alájuk. A filmtörténet minden változása magában foglalja a néző megszólításának változását is, és minden korszak új módon teremti meg nézőjét. Az amerikai avantgárd film mai korszakában, amikor a kontemplatív szubjektivitás hagyománya talán elérkezett (gyakran dicsőséges) útjának végére, előfordulhat, hogy ez a korábbi filmes karnevál és a tömegszórakoztatás módszerei továbbra is kimerítetlen forrásként szolgálnak – az avantgárd Coney Islandjeként, melynek sohasem domináns, de mindig érezhető áramlata végigkövethető Mélièstől Keatonig, az 1928-as *Az andalúziai kutyától* [*Un chien andalou*] Jack Smith-ig.

Kaposi Ildikó fordítása

¹⁷ Laura Mulvey: „Visual pleasure and narrative cinema”. In: Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. London, Macmillan, 1989. Magyarul: I. kötetünkben A vizuális élvezet és az elbeszélő film címen.

¹⁸ A PLAF slapstick-konferenciára frott tanulmány, 1985. május, New York City.

¹⁹ Nicholas Vardac: *From Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. New York, Benjamin Blom, 1968. p. 232.