



Gáspár Norbert

A francia film megújulása, avagy hogyan kezdődött a filmes avantgárd

Az első világháború után nagy változások álltak be a francia filmművészet történetében: az alkotók kénytelenek voltak szembesülni azzal a ténnyel, hogy a valóság és a művészetek között áthidalhatatlan kontrasztok keletkeztek. A szélsőséges társadalmi folyamatok következtében – elsősorban a háború, majd az oroszországi forradalom és az annak hatására Franciaországban kitört 1919-es általános sztrájk, később pedig a nyílt és permanens politikai cselekvések miatt – a filmművészet elutasította a valóság utánzásának vágyát, és (a német filmiparhoz hasonlóan) megpróbált kizökkenni a valóságból, egyfajta alternatív valóságot teremtve. Realista ábrázolásmód helyett a filmművészet érdeklődésének középpontjába az emberben lejátszódó pszichés folyamatok és a szabad asszociációk valósága került.

Ekkoriban a film már nem egyszerű vásári mulatságként funkcionált, hanem önálló művészeti ágga nőtte ki magát, és az értelmiség körében is egyre inkább érdeklődést keltett. Ilyen körülmények között alakult ki az a tudatos szellemi mozgalom, amelyet legjobban egyik kezdeményezője és vezető egyénisége, Luis Delluc rendező szavaival lehet jellemezni: „A francia film legyen igazán francia és igazán film!”

Természetesen ez a mozgalom nem volt független a művészetekben uralkodó akkori áramlatoktól, sőt nagyon is rányomták az egyes irányzatok a bélyegüket a megújuló francia filmre. A különféle „izmusok” ugyanis nemcsak a képzőművészetben, irodalomban jelentek meg, hanem a filmben is. Azonban a többi művészetekhez hasonlóan

a filmben sem olvadt össze egyetlen egységes irányzattá az „izmus”-áramlat, mivel a rendezők különböző laza csoportosulásokba tömörültek. A német avantgárd aránylag egységes irányzataival szemben (a nonfiguratív absztrakttól, a figuratív absztrakton és a dadaisztikus-szürrealisztikus ábrázoláson keresztül a dokumentumfilm felé) a francia filmművészetben az egyes irányzatok egyéni realizálódásával találkozhattunk.

A francia impresszionizmus (Előtte és utána)

Az expresszionizmus máig jelentős hatással van az európai filmkultúrára, szellemisége újra és újra átítatja a különböző korszakok nagyon is különböző stílusú filmművészetét. Az expresszionista film az indulatok korlátlanságát mutatja be, és a lelki folyamatok valóság feletti uralmára helyezi a hangsúlyt. Az irányzat értelmében a világot olyan pszichikai erők uralják, amelyet az egyén képtelen uralni, irányítani, ezért annak áldozatává, martalékává válik. Ebből származik az expresszionista filmben tapasztalható kiszámíthatatlanság és félelem motívuma, amely élesen különbözik a romantika szenvedő, kitalált miliójétől, melyben a hős túláradó érzelmeit egy *lelketlen*, meg nem értő prózai világ veszi körül, ezért egyetlen menedéke saját maga vagy a szép halál. Az expresszionista számára azonban nincs menedék, mert az ő világa nemcsak kirekesztő, hanem kifejezetten ellenséges, támadó. Ám ennek a filmes irányzatnak a kialakulását hosszú út vezetett.

A francia filmművészeti avantgárd első szakasza a francia impresszionizmushoz nyúl vissza. Ez az irányzat idővel kinőtte saját kereteit, és fokozatosan betagozódott az „igazi” francia avantgárdba, ám továbbra is felismerhetően elkülönült a többi irányzattól, hiszen nem csak a valóság, hanem a korábbi művészetek ellen is lázadt.

Az impresszionizmus előtti francia filmművészet ábrázolásmódja megfelelt a korai filmben tapasztalható kliésnek: a cselekményt a téma fő mozzanatai jelenítették meg, s ez egészült ki a feliratok révén magán-és párbeszédekkel, de még inkább közvetlen magyarázatokkal. A magyarázatok nemcsak a hely és idő koordinátáit adták meg, hanem az összefüggéseket is tisztázták. Ez sokszor nagyon részletesen zajlott, máskor a kihagyott események felsorolásával történt. A hősök cselekvésének motivációi tehát csak részben jelentek meg látható akcióban, jelentős részük az inzertek szövege nyomán jutott a nézők tudomására. Ez az ábrázolásmód kizárt mindenfajta azonosulást a hősökkel, s inkább látványosságra, semmint esztétikai megismerésre törekedett. Mivel ez a fajta filmművészet – mozgófénykép jellege folytán – bizonyos értelemben a valósággal ábrázolt, így a látványosság élménye is nehézkesen született meg. Ebből következik, hogy ha a tartalmat hordozó formai közeg ilyen ’primitív’ volt, akkor nem nyílt mód arra sem, hogy a filmek a valóságos ellentmondásokat ragadják meg, akár társadalmi-politikai szinten, akár az egyszerű, mindennapi emberi élmények síkján jelentkeztek azok. Az első mozgóképek valóságábrázolásával szemben azonban az impresszionista film az események mozgóképesítése mellett a gondolatoknak és az emlékeknek is helyet adott.

Az impresszionizmus előfutárának Abel Gance tekinthető, később több fiatal rendező is feltűnt, pl. Louis Delluc, Germanie Dulac, Julien Duvivier, Albert Cavalcanti, Carl Theodore Dreyer, Jean Epstein és Marcel L’Herbier. L’Herbier a képszerű szépségeket már nem festőiesen, színpadi dekorációk módján kereste, hanem tisztán fotografikusan, a fénykép új lehetőségeiben ragadta meg. Az effajta nézőpontkeresés nemcsak anyagszerűbb volt, hanem kevésbé számított „filmellenesnek”. A képszerű szépség megragadása fokozta a film

drámaiságát, növelte a film tempóját, hiszen nagyban hozzájárult a kifejezés erősítéséhez, valamint a jelenetek érzéstartalmának, hangulatának megragadásához.

Ennek a magas fejlettségű francia filmstílusnak legfőbb eszköze a kifejező fény használata, a fények és árnyékok egyensúlyának, harmóniájának megteremtése volt. A filmbeli megvilágítás a művészi kifejezést szolgálta, az általános bevilágítás csupán bázisként szerepelt. A rendező a kifejező fények, vagyis a fények és árnyékok segítségével igyekezett megteremteni az egyes jelenetek drámai atmoszféráját.

A színpadias ábrázolástól való elszakadás egyik nagy lépése figyelhető meg Delluc *Láz* című filmjében, amit 1921-ben mutattak be. A film túlmutat az egyszerű cselekmény színpadias jellegű, illusztrációszerű rögzítésén, mivel többretegű jelentést hordoz magában. A történet egy Marseille-i kocsmában játszódik, ahová a tengerészek egy csoportjával a kocsmárosné volt szeretője is megérkezik, és magával hoz egy egzotikus vidékről származó nőt. A mulatás, tánc folyamán ismét felébred a volt szeretők egymás iránti érdeklődése. Az egyik vendég (akit a kocsmárosné visszautasított) uszítására azonban a kocsmáros megtámadja, sőt megöli a matrózt. A tengerész társait a rendőrség akadályozza meg a bosszúban, a verekezésben megsérült vendég (az uszító) pedig a kocsmárosnéra tereli a gyanút, akit elvisznek a rendőrök.

A film sajátossága az érzelmek ábrázolásmódjában található: a szokásos kocsmai képet a kocsmárosné premier plánja váltja fel, amit azonnal követ a kikötő képe. Ez a képen látható személy gondolatát, érzelmeit – a kocsmárosné matróz utáni vágyódását – fejezi ki. A jelenet drámaiságát növeli, hogy ezzel párhuzamosan a matróz új viszonyának születését követhetjük nyomon a képkockákon. A film jelentős részét tehát a találkozás hatására felidéződő emlékképek foglalják el, a cselekmény motivációja így a külső határokra történő pszichikai reakcióban kereshető.

Az impresszionista művek között sok remekművet találunk, azonban mind közül kiemelkedik Dreyer: *Jeanne d'Arc szenvedéseiről* (1928) című filmje, amit az utókor a francia némafilm emblémájaként tart számon. A film érdekessége, hogy a rendező végig közeli képkivágásokat

használ, ezek közül is főleg premier és szekond plánokat, de előfordul kistotál is benne. Ennek ellenére a néző térbeli és időbeli orientációja mindig hibátlan, hiánytalan marad. Dreyer ezekkel a technikákkal szeretne volna megmutatni a lélek hatalmát a test felett. A realitás érdekében mellőzött mindenféle púderezést és sminket, a színészeit is az életből válogatta, nem hivatásos színészeket alkalmazott. A rendező szakított azzal a szokással is, hogy a film jeleneteit nem a forgatókönyv szerinti sorrendben veszik fel: a film valamennyi színterét és dekorációját előre megépítette, a jeleneteket sorban, a dráma időrendje szerint vette fel. Ezzel az volt a célja, hogy a színészei a lehető legmélyebben beleéljék magukat a szerepükbe.

Hogyan lett az impresszionizmusból „avantgárd”?

A sok önálló utat próbálgató avantgárd rendezők közül elsőként Cavalcantit említeném, akinek *Yvette* című nevezetes filmje már kifejezetten az avantgárd irányzatok stílusjegyeit hordozza magán. Hasonlóképpen avantgárd utakra lépett Germaine Dulac, aki újságíróként kezdte pályafutását, majd Louis Delluc hatására impresszionista filmkísérletekkel próbálkozott. Munkája során két kiemelkedő filmet készített: a *Spanyol ünnepet* (1919) és a *Beudet asszony mosolyát* (1923). Az impresszionista művek nem jutottak tovább a melodramák alapkonfliktusának ábrázolásánál (szerelem, szenvedély), ám Dulac kritikusan viszonyult a szerelem, illetve a szerelem hiányának bemutatásához, így filmjeivel elmozdult az impresszionizmus irányzatától.

A *Beudet asszony mosolya* részben színdarabon alapuló mű, formai szempontból azonban éppen az a legérdekesebb benne, amit a színdaraból kölcsönzött a rendező. A történet egy posztókereskedő és felesége világának kontrasztjára épül. A férj az üzlet iránt érdeklődik, mohón eszik, csak a látszat miatt látogatja az operát. Az asszony az olvasásban és a zenében keres vigasztalást, látomásai vannak. Nem jár férjével és annak barátaival színházba, inkább ábrándozik. Mindeközben merényletet tervez férje ellen, aki gyakran szokta üres revolverét a homlokához emel-

ve elsűtni – ezzel érzékelteti tréfásan, hogy milyen nehéz az élete. Amíg a férj a színházban tölti az estét, a feleség megtölti a pisztolyt. Másnap a férj kivételesen a feleségére sűti a pisztolyt, azonban nem találja el a golyó. A férj arra gyanakszik, hogy az asszony öngyilkos akart lenni.

A film átmenetet képez az impresszionizmus és az avantgárd irányzatok között. Bár valóságalapú konfliktust választott a rendező, melodráma-keretek közé szorította azt, így képtelen volt megújítani a filmművészet és a valóság viszonyát. Éppen e hiány miatt vált egyre sürgetőbbé a francia avantgárd megjelenése, hiszen – a többi művészet hatására – egyre nagyobb igény támadt a valóság, valamint a filmművészeti ábrázolás korlátainak tagadására.

A kor ezen elvárásait figyelembe véve következő filmjei már szürrealista hatásokat hordoztak magukon. A szürrealista jellegű filmjei közül kiemelkedik *A kagyló és a lelkesz* című, 1926-ban bemutatott filmje. Ezt követően Dulac művészete ismét fordulatot vett. A szürrealista sajátosságoktól is elfordulva azt a nézetet igyekezett érvényesíteni, hogy a filmnek olyan hatást kell elérnie a nézőben, mint a zenének a zene hallgatójában. Ebből az elgondolásból született három filmje: *Meghívás utazásra* (1927), *Hanglmez 927* (1928) és az *Arabeszk* (1928). Ezekben Debussy, Chopin és Beethoven zenéjét használta fel, és ezeket próbálta vizuális asszociációsorokká átalakítani.

Hasonló cipőben járt Fernand Léger is, aki kubista festőként kezdte pályafutását. L'Herbier *A kegyetlen asszony* című filmjének volt a díszlettervezője, így kapcsolódott be a filmművészetbe, olyannyira, hogy önállóan is próbálkozott a filmrendezéssel. Sajátos nézetei voltak: „*A festmény hibája a szüzsé. A film hibája a forgatókönyv. Remélem, hogy a jövőben létrejön az a kinematográfiai gondolat, amely megtalálja a maga kifejezőeszközeit. Amíg a film irodalmi vagy színházi forrásokat használ, semmi sem lesz belőle.*”

Legismertebb filmjében, a *Gépi balettben* (1923) a mindennapi környezet tárgyait használta fel az ábrázoláshoz. A rendező saját elmondása alapján arra törekedett, hogy létrehozza a hétköznapi dolgok ritmusát a térben és időben.