

A KORTÁRS LÍRAI FILM BRAKHAGE UTÁN

A nyelven túli költészet

LICHTER PÉTER

A LÍRAI FILM FELFOKOZOTT SZUBJEKTIVITÁS ÉS ABSZTRAKCIÓ.

A kortárs avantgárd film legmarkánsabban jelenlévő irányzataihoz tartoznak az amerikai filmtörténetek által lírai filmnek nevezett alkotások. A lírai film tulajdonképpen olyan non-narratív, avantgárd dokumentumfilm, aminek a legjellemzőbb tulajdonsága a felfokozott szubjektivitás. A lírai film impresszionisztikus, érzékre ható filmnyelve az absztrakt film non-figuratív formáival is rokon. Ennek a nehezen körülhatárolható irányzatnak az első jelentős, ma már félistenként tisztelt figurája Stan Brakhage (1933-2003) volt, akinek az életműve máig tapintható hatással van a kortárs kísérleti filmre. Nem túlzás azt állítani, hogy minden kísérleti filmesre, aki az avantgárd és a dokumentumfilm közötti árnyalatnyi határmezsgyén dolgozik, rávetül Brakhage hatalmas árnyéka. Az ötvenes évek végén Brakhage paradigmaváltó filmjei komolyan felbolygatták az avantgárd film szürrealizmustól megcsömörlött állóvizét: elmosódó, karcos, impresszionisztikus képei a mindennapi történéseket dokumentálták az absztrakcióig feszítve az ábrázolást. Később eltávolodott a dokumentumfilmes attitűdtől és a nyersanyagra festett foltokból álló, teljesen absztrakt filmeket alkotott. Hatása máig számottevő, a kortárs filmesek közül többen akarva-akaratlanul is az ő köpönyegéből bújtak elő.

Saul Levine a hatvanas évek óta aktív tagja az amerikai avantgárd filmes közösségnek, mégis a kevésbé kanonizált figurák közé tartozik. Levine a super 8-as technikára specializálódott: a legolcsóbb és legkönnyebben használható amatőr formátumra, ami manaság, a 4K-ás okostelefonok korában már persze drága és egzotikus játékszernek számít. Filmművészetet sokat merített Brakhage „családi film-

jeinek” (*Window Water Baby Moving*, *Scenes under Childhood*) formavilágából. Levine munkáira leginkább a szaggatott, zaklatott ritmus a jellemző, ahol gyakran képkockányi rövidségű beállítások követik egymást. A filmmontázs egy ideges elme emlékek közötti csapongására emlékeztet. Levine a kamerában vágás improvizatív módszerét alkalmazva sok esetben nem él az utómunka rendszerező/strukturáló erejével: a vágások inkább hasonlítanak jazz-rögtönzésekre, mint harmoniára épülő etűdökre. Filmjei szándékosan kócosak, jegyzet-szerűek: Jonas Mekas naplófilmjeihez hasonlóan mindig a legszemélyesebb környezetet tárják fel, persze anélkül, hogy bármiféle holisztikus képet próbálnának alkotni az egészről. Barátokat, családtagokat, vidéki házakat és lakásokat vonultatnak fel ezek a végtelenül egyszerű skiccek, mindennek csak a részletét, töredékét ismerhetjük meg: a személyesség a formai tökéletlenségben érhető tetten. Az amatőrfilm sutasága Levine kezei között törekeny költészetté alakul. A *Note to Pati* (*Jegyzet Patinak*; 1969) című rövidfilm Levine életművének összes tulajdonságát magába sűríti. A keskenyfilmes képfelületet a ráakódott piszok keresetlenné teszi, a lefutó film fénybevilanásait, a ragasztás ormótlannak ható zökkenőit szinte főszereplővé emelő film a hiba poétikáját alkotja meg. Levine a lírai film egyik jellegzetességét hangsúlyozza a filmjeiben: a hibát, a rossz formanyelvet emeli normává. A vágások véletlenszerűek, ugrálóak, a kameramozgás gyakran indokolatlanul ideges, a képek életpelenek, rosszul komponáltak, a lefilmezett élethelyzetek végtelenül banálisak: a *Notes to Pati* esetében a téli hólapátolás játékoságát, a hóbunker építés izgalmát örökíti meg, teljesen

némán. Levine a hirtelen lejegyzetelt naplóbejegyzések szabálytalanságát ültette át a film nyelvére. A sűrűn villogó impressziókat néhány másodperces jelenetek követik – hógolyót dobó fiú, szánkózó gyerek – majd újra visszatér a zaklatott montázs: a világ pusztán impressziók sorozatából áll, kiragadva bármiféle történelmi kontextusról.

A lírai film lényegében a valóság tényszerű rögzítése helyett a radikálisan szubjektív ábrázolásmódokat preferálja. Ezért a lírai film alkotói arra törekednek, hogy a film fotografikus tényszerűségét az absztrakció bizonytalan lebegése felé tereljék. Ennek több eszköze is lehet: például a gyorsmontázs és a folyamatos, többszörös áttűnés. Levine és Brakhage leginkább a vágás radikális felgyorsításához nyúlnak: a snitthosszúság gyakran csak néhány kockányi. Ezzel a technikával impresszionisztikus hatást érnek el: a képváltás megelőzi az észlelést, így csak színek, részletek, benyomások maradnak meg a nézőben. A pixillációs montázs vad gyorsága jellemzi a francia Rose Lowder (1941) filmjeit is. Lowder az európai avantgárd film fontos alakja, több évtizedes pályáját következetesen építette egységes formavilágúvá. Filmjeinek snitthosszúsága általában egy-két kocka, ám a képeket nem improvizatív játékosággal személyes jegyzetekké, hanem repetitív struktúrába rendszerezi. Ez egy egyszerű modellel leírható: A-B-A-B-A-B-C-B-C-B-C-B-C- stb. Általában két snitt közül az egyik egy felület (tenger, mező, föld) a másik egy elkülöníthető objektum, a nagyon gyors képváltás miatt az egymást követő képek összemosódnak a szemünk előtt. Lowder filmjei a következetesen szigorú rendszeralkotás miatt a strukturalizmus csoportjába is sorolhatóak, ám témájuk naiv bája ellenpontozza az analitikus hidegséget. Lowder a francia vidék bukolikus könnyedségét örökíti meg filmcsokorként funkcionáló alkotásaiban. Legfontosabb rövidfilmciklusa a *Bouquet* (*Bokréta*) sorozat, amiben a tengerparti nyaralók és strandok világtól kezdve a zöldellő mezők, vadvirágos tisztások és faluszéli ligetek képeslapvilágát dolgozza át a szigorú struktúrájú filmekbe. Filmjei vibráló katalógusokká változtatják a világot.

A másik jellegzetes lírai filmes technika az áttűnéses vágásokra redukált forma. Az áttűnés lényege az, hogy két képet fokozatosan egymásba úsztatnak,

így egy ponton mindkét kép egyszerre látszik – ezt a vágást a narratív filmekben leginkább dramaturgiai váltások (például az idő múlása) hangsúlyozásakor alkalmazzák. Az avantgárd film az áttűnést ezzel ellentétben formai okokból használja: a sokszorosan egymásba olvasztott képrétegek sajátos absztrakciót alkotnak. Mielőtt Brakhage a végletekig fokozta volna e formában rejlő lehetőségeket, Shirley Clarke 1958-ban forgatott *Bridges-Go-Round* című kísérleti filmjében játszott az áttűnés adta lehetőségekkel. Clarke Manhattan hídjairól készített pásztázó felvételeket, amiket egymásba úsztatva egyfajta építészeti balettet alkotott: a pilonok és vasszerkezetek egymást keresztező táncát állította a film középpontjába. A *Bridges-Go-Round* Hans Richter (*Infláció*) és Fernand Léger (*Mechanikus balett*) húszas évekbeli munkásságát követi.

A kortárs észak-amerikai avantgárd filmben Paul Clipson, Stephen Broomer azok az alkotók, akik az átúsztatás

„Vibráló katalógusokká változtatják a világot”
(Stephen Broomer: *Spirits in Seasons*)

formanyelvét variálják munkásságukban. Clipson filmjeit a lírai film kedvenc technikájaként mára újra elterjedt super 8-as kamerával készíti. Munkásságát leginkább Bruce Ballie finom szövésű, ékszerdobozként megmunkált filmjeihez lehetne hasonlítani. Clipson képei fátyolos légysággal halmozzák az absztrakt formákká változott hétköznapi dolgok részleteit. Gyakran fénypontokkal, lámpák bevilanásaival, prizma-szerű derengésekkel sűríti képsorait. Clipson filmnyelve tulajdonképpen anakronisztikusnak is tekinthető: filmjei időtlenek, formai értelemben leginkább a hatvanas évekhez kötődnek. A lírai avantgárd film ebben az értelemben mindig kissé anakronisztikusnak tűnhet: hiányzik belőle a found-footage filmek remixeiből adódó posztmodern önirónia, illetve az absztrakt filmek technológiai érzékenysége.

A fiatal, 1984-ben született kanadai Stephen Broomer filmjeit jellemzően 16 mm-es filmre forgatja, régi, szinte kézműves technikával teremt meg a rá jellemző képszövevényeket. Broomer szeret a kavargó színekkel játszani, az

áttűnések segítségével fényderengésekke keverni az árnyalatokat: jellemzően természeti témákat fényképez folyamatosan mozgó kamerával. A dél-kanadai őszi táj káprázatos vörös és sárga levéltengere elevenedik meg *Spirits in Seasons* (2013) című munkájában, egészen elképesztően káprázatos pillanatokat teremtve a képen. *Conservatory* (2013) című munkájával Broomer egy pálmaház mikrokozmoszába pöccint minket, egy impresszionista derengésű üvegméhbe, ahol a növények és a fémszerkezetek isteni organizmussá egyesülnek. Minden részlet zöld és szürke benyomássá halványul, az aranyhalak a fémboltozat szegélyein találnak otthonra. Broomer fénnel megtöltött katedrálisként ábrázolja a pálmaházat.

A kortárs amerikai lírai film két másik megkerülhetetlen alakja Robert Todd és Leighton Pierce. Ők egy sokkal nyugodtabb, szemlélődőbb formát részesítenek előnyben, hosszabb képeiket tájak és szobák részleteivel töltik meg. Todd alkotásai csendes merengések lakhelyének, Bostonnak a különböző

parkjain, állatkertjén és kertjein: számára az absztrakció nem a vágások gyorsaságával vagy az átúsztatás örvényeivel teremtődik meg, hanem a kompozíciókon belül. Todd a részletek gondos megfigyelője: filmjei gyakran csak egy-egy pocsolján megcsillanó fénynyalábról, vagy egy kerítés árnyékáról „szólnak”. Az ő filmköltészete leginkább a haikus befelé forduló minimalizmusával rokon. Pierce ezen a letisztult és lelassult úton még tovább haladva olyan filmeket alkotott, mint a *50 feet of String* (1995) ami közel egy órán keresztül mutat superközeli képeket egy kert és egy ház mikrokozmoszáról. Pierce alkotásának felfokozott akusztikai világa és lassú, impresszionisztikus képei egy csecsemő észlelésére hasonlítanak: ilyen lehetett néhány hetesen vizsgálni a megfogalmazhatatlan valóságot. •

