

# Árva Márton EGZOTIKUS KALANDOK RONCSOLT EMULZIÓ

Kezdjük **egy idézettel**: „Az experimentális film lényege ugyanis éppen a kapcsolatteremtés: művészeti ágak, korok és kultúrák között.” Mennyire fontos tényező az irodalom a kísérleti film hagyományos társművészeti átjárásaiban?

Ha a kísérleti filmet megpróbáljuk definiálni, sok nehézségbe ütközünk, de abban mindenki egyetért, hogy alapvetően non-narratív, tehát a történetmesélést mellékes kategóriának tekinti. Így nyilván a költészethez kapcsolódik leginkább, hiszen ebben a műnemben vagy formában a történetmesélés jelen lehet ugyan, de nem, mint prioritás. A másik hagyományos kapcsolat a zene, a legkevésbé nyelvi művészeti ág. Az ábrázoló művészeteknek nyelviileg is meg kell ragadniuk bizonyos elemeket, az absztrakt művészet viszont inkább érzéki hatásokat kelt, és háttérbe szorítja a nyelvet. A kísérleti film absztrakcióra törekszik, ezért rendszeresen nyúl zenei kifejezőmódokhoz. Ez a két társművészet a leggyakoribb inspirációs forrás.

**Fókuszáljunk most a költészetre, mert a zene kérdésköre olyan messzire vezet, hogy másik önálló beszélgetés témája is lehetne.**

A költészet korán megjelent a kísérleti filmesek önmeghatározásában. A 40-es években az amerikai avantgárd filmre leginkább *poetic cinemaként* hivatkoztak. Maya Deren például arról beszélt egy elhíresült előadásában, hogy az időben kiterjedő művészeti ágakban – mint az irodalom és a film – kétfajta törekvés figyelhető meg: horizontális és vertikális. Előbbi a történetmesélésre utal, amikor A-ból eljutunk B-be. A második pusztán a formákat vizsgálja, tehát ezen a tengelyen nincs időbeni haladás, csak folyamatos jelen. Deren ezt a költészet példájával illusztrálta, és a narratív prózában megfigyelhető fejlődést vagy előrehaladást szembeállította az állapotot, érzést vagy impressziót kifejező lírával. Deren párhuzama szerint a filmművészet kontextusában a kísérleti film pontosan ez a vertikális törekvés. Játék a formákkal, ami nem jut el egy nyelven megragadható történetben A-ból B-be, inkább állapotot ír le, érzéseket és álmokat mutat meg.

## **felfüggeszti a történetmesélést**

Nyilvánvalóan vitatható ez a kétosztatú rendszer, Derent sokszor ki is figurálták, mert nagyon leegyszerűsítő az általa vázolt teória, ugyanakkor azt gondolom, ez a metafora jól megragadja a kísérleti film lényegét. Más kérdés, hogy maga az elmélet működésképes-e vagy sem. Hiszen semmilyen filmet nem lehet aszerint osztályozni, hogy történetmesélő, tehát nincs benne formai impresszió vagy játék, és megfordítva. Ezek folyamatosan egymásra hatnak. Ha megnézzük Terrence Malicktól *Az élet fáját*, ami a legközkedveltebb kortárs példa, ott is egyszerre látjuk a narratív szintet, a kibontakozó családtörténetet, és azt a nagyon impresszionisztikus lírai vonalat, ami a formanyelvre, a montázsra épül, és akár fél órán keresztül felfüggeszti a történetmesélést. Az ilyen szekvenciák alatt a szétrobbanó sejtek képében gyönyörködünk, illetve megjelennek teljesen absztrakt vizuális hatások is, amivel Malick a kísérleti film egyik legrégebbi tradíciójához is kapcsolódik. Az absztrakt film az 1910-es évek óta létezik, és az absztrakt képzőművészethez, illetve a zenéhez kötődik, éppen mert túllép a nyelvi szférákon. Az ilyen filmekben van a legkevesebb lehetőség, hogy az alkotó történetet meséljen, mert ha nincs ábrázolás, nincs történet sem. Csak formák vannak.

**Miért fordulhat elő, hogy az absztrakció olykor mégis találkozik a verbális kifejezőmódokkal?**

Világosan el kell különíteni a fogalmakat. A lírai film kategóriájába az amerikai kísérleti filmtörténetben megszületett nagy, klasszikus filmeket sorolják, például Stan Brakhage, Bruce Baillie vagy Phil Solomon munkáit. Maga a lírai film kifejezés is az amerikai avantgárd filmtörténet terminológiájához kötődik. Ez nagyjából azt jelenti, hogy a líra mellérendelő, formára épülő, nem narratív jelenidejűségét és érzékiségét próbálják megteremteni szavak nélkül, pusztán a filmnyelven keresztül, montázssal. Ez a magyar filmtörténetben is erős tradíció, a legismertebb képviselői Huszárik Zoltán és Tóth János, példaként pedig általában Huszárik *Elégiája* szokott előkerülni. Ezek a magyar filmek egyébként meglepően hasonlítanak a néhány évvel korábban született amerikai munkákhoz, de nagyon konvencionálisak, mondjuk Brakhage-hez képest.

## Huszárik Zoltán: Elégia (1965)

A másik vonal – amire utaltál –, amikor maga a nyelv is megjelenik a kísérleti filmben, sokkal ritkább, mert a nyelv konkrétsága, vagyis a szavak jelentése és a kísérleti filmek absztrakciója között erős ellentmondás húzódik. Nem jellemző a filmtörténetben, hogy erre a feszültségre alapozzanak műveket, tehát ritka, hogy egy filmben a nyelv is megjelenik és az absztrakt képi világ is. Ugyanakkor mindig vannak, akik ezzel kísérleteznek, például David Gatten, aki régi irodalmi szövegekből, 18. századi enciklopédiákból meg különböző talált szövegekből szed ki paragrafusokat, és ezeket párosítja absztrakt képekkel. De általában az alkotók annyira autonómnak tekintik a filmnyelvet, hogy nem hozzák be mellé a szövegnyelvet is.

### rakott palacsinta

Ritka, hogy a fenti ellentmondás jótékony hatással legyen a filmekre, és a kanonizált kísérleti film nem is nagyon erőlteti ezt a vonalat, mert komoly veszélyforrás rejlik benne: a redundancia, vagyis a felesleges ismétlődés, a halmozás. Ez jól látható az interneten burjánzó, úgynevezett *filmpoemeken*, amik konkrét verseket filmesítenek meg, és narrációban vagy inzertben használják a vers szövegét. Ezek általában giccsesek: olyanok, mint egy rakott palacsinta, amit még le is öntenek mézzel. Kele Fodor Ákos [írt egy cikket](#) erről a témáról a Prizma Online-ra.

A kanonikus kísérleti film épp a redukcióval jellemezhető, ami a redundancia szöges ellentéte. A kísérleti filmesek mindig megpróbálják hanyagolni a konkrét szöveget. Az, hogy én miért térek vissza mindig a nyelvhez, más kérdés. Talán a kihívás miatt, hogy túl tudok-e lépni a redundancián.

### Különcnek tartod magad, hogy a filmjeid szimbiózisra törekednek az irodalmi alakokkal és szövegekkel?

Nincs teljes rálátásom a mai kísérleti film nemzetközi színterére. Csak kevés külföldi eseményen tudok ott lenni, így főleg neten keresztül és levelezések révén tájékozodom. De azt látom, hogy a kísérleti filmben belül is nagyon szűk réteg foglalkozik azzal, hogy a szövegeket poétikus filmnyelvvvel kapcsolja össze. 30–50 embert képzelj el egy ilyen vetítésen, akik egymás filmjeit nézik, és megvitatják a problémákat. Aki Magyarországon él és dolgozik, kicsit leválik a nemzetközi diskurzusról, ami főleg Amerikában, Kanadában és Franciaországban zajlik. Még Délkelet-Ázsiában is vetítették filmjeimet, Malajziában meg Dél-Koreában, de én nem tudtam kiutazni ezekre a fesztiválokra.

### túltelítettség

Egyébként a nyelv megjelenése nem teljesen nonszensz, mert többen használnak hangfelvételeket, szövegfoszlányokat, dokumentumokat, amikben nincs poétikusság. Ezekkel gördülékenyebben lehet dolgozni, mert könnyedén feldúsíthatók. Viszont az önmagában is sűrű szövegek esetében – mint amilyenek a *Rimbaud* narrációi – a redundancia komoly veszély. Igen, szerintem különc vagyok, és ez például a *Rimbaud*-ban jól megragadható. Ezt a filmet nem is nagyon vetítették nemzetközi fesztiválokon vagy más helyeken, ahol a korábbi vagy későbbi filmjeimet igen. Nem voltam ott, ezért nem volt lehetőségem a filmről beszélgetni, így csak tippjeim lehetnek, hogy miért nem, de valószínűleg a túltelítettség miatt furcsa hatású. Főként mert nyelvileg nehéz, és az angol fordítás, amit Roboz Gábor készített, szintén jól visszaadja az eredeti szövegek világát. Ez a túltelítettség lepattan kint. Itthon viszont a *Rimbaud* megnyerte a filmkritikusok díját, és sokan szeretik. Itt a lírai-irodalmi adaptációs vonal kísérleti megközelítésének komoly tradíciója van. Például Huszárik *Szindbádja* is adaptáció, de a filmnyelvi kísérletezése legalább ilyen hangsúlyos.

## Lichter Péter: Pure Virtual Function (2015, részlet)

## **A Rimbaud a történetmesélés illúziójára épül. Hogy jellemeznéd szöveg és film kapcsolatát ebben a filmben?**

Engem a narrativitás mindig érdekelt, kevés teljesen absztrakt filmet készítettem. A *Rimbaud* személyes történet: tizenévesen nagyon szerettem Rimbaud költészetét, tulajdonképpen ő maga a példaképem volt. Érdekelt az a korszaka, amikor már nem írt, csak utazott. Felnőtt fejjel adekvátnak tűnt, hogy filmmel adózzak neki, és már korábban is foglalkoztatott, hogy talált nyersanyaggal, amatőr útfilmek montázsával dolgozzam fel ezt az utazást, amihez mindenképpen akartam narrációt vagy szöveget. Úgy gondoltam, ezt nem én írom, inkább játékba hívok költőket. Kiosztottam, hogy Nemes Z. Márió legyen a kelet, Mestyán Ádám az arab világ és Kele Fodor Ákos Svédország. Egy-egy képzeletbeli külső szemlélő beszámolóját kértem tőlük Rimbaud-ról, megkötés csak a hosszúságra vonatkozott, illetve, hogy a lehető legegyszerűbb, legprózaibb nyelven írt szöveg legyen. Tudtam jól, hogy a szabályaim ellenére el fognak szállni. A játékkal arra voltam kíváncsi, mi történik, ha korlátozom a költők megszokott eszközkészletét, és egy poétikus témában és világban nagyon prózai szöveget kérek tőlük. Így jött létre a *Rimbaud* narrációja.

### **felkapod a fejed**

Ha csak magukat a szövegeket olvasod, mintha egy-egy sztori lenne, de töredékekre omlanak. Főleg Kele Fodoré olyan, mintha rejtői világban játszódó kalandregényt hallanál a majom és a smaragdcsempészet motívumaival, de közben felkapod a fejed, hogy akkor most ki táncolt? És milyen madarak? Talán Mestyán Ádámé lett a legtisztább, az arab epizód, ami egy-egy képre fókuszál. Nemes Z. Márió viszont teljesen elszállt, mítikus szöveget írt. Ha színtiszta kalandregényeket küldtek volna, azok is bekerülnek a filmbe, de ők más paradigmában mozognak, így a szövegek is bonyolultak lettek. Ez adja szépségüket. A József Attila Kör egyébként kiadja a *Rimbaud* narráció-szövegeit a könyvhétre, egy kis alakú fanzine formájában. Én pedig ezekhez a szövegekhez szerkesztettem a film képeit. Az volt a cél – és itt van megint a kulcsszó –, hogy a redundanciát elkerüljük. Ennek az a módja, hogy a film nem illusztrációja a szövegeknek, hanem oda nem illő mozzanatok, montázsszekvenciák révén inkább kiegészítővé válik, így a szöveg és a kép együtt új élményt hoz létre.

### **Lichter Péter: Rimbaud (2014)**

**Én is javasolnék kulcsszavakat a munkáidhoz: töredezettség és megszakítottság. Filmjeid rendszeresen építkeznek talált felvételek fragmentumaiból, és a mozgások azokon belül is váratlan pontokon szakadnak meg. A *Rimbaud*-szöveg kapcsán is ezt emeltesd ki, és amikor irodalmi alapot kerestél, Simon Márton *Polaroidok* című kötetét találtad meg.**

Te vagy az első, aki erre rámutat. Gondolkodtam ezen én is, de nem tudatosítottam magamban. A *Polaroidok*ban inkább a montázsszerűséget láttam meg. Nagyon sok szöveg van a kötetben, majdnem 530, és ebből olyan is akad, amelyik nem ragadott meg. Viszont sokszor éreztem, hogy ezek a versek szinte önmagukban is filmszekvenciákként működnek. Érdekelt, hogyan tudok poétikus hatást teremteni, ha ezeket valódi filmszekvenciákhoz illesztem, de nagyon kevés kapcsolódási pontot adok a nézőnek, hogy az összefüggések benne jöjjenek létre. Szinte azonnal írtam Simon Mártonnak, hogy filmet szeretnék készíteni a kötetből, három hét alatt megbeszéltük, mi legyen belőle, majd egy éven keresztül dolgoztam vele. Magamhoz képest elég sokan megnézték a Toldi moziban rendezett vetítéseken.

### **Lichter Péter: Polaroidok (2015, részlet)**

## Hogyan válogattad ki a szövegeket?

Ami önmagában is kerek, kész szöveg volt, azt nem akartam használni. A hiányos részeket kerestem, ami csak egy szó vagy olyan, mintha újságból vágnál ki egy darabot: „Egy álmos reggelen Eduardo Kac biológus professzor keresztezte saját DNS-ét a petúniákéval” – ezt például imádtam. A töredékes, kevésbé poétikus szövegekkel dolgoztam, például kitétel volt, hogy ne legyen benne költői kép, hogy majd a film teremtse meg a poézist, amit a szövegtől várnánk. Persze volt, aki megjegyezte, hogy ilyen alapon válogathattam volna szövegtöredékeket étlapokból, telefonkönyvből meg kocsmai beszélgetésekből is.

## De Simon Márton kötetét használtad...

Azért dolgozom mostanában költői szövegekkel, mert ezek illenek az adott problémákhoz, amiket a filmekkel körül szeretnék járni. A *Rimbaud* esetében Rimbaud sztorija volt a kiindulási alap, illetve a forma és a szöveg közötti játék. A *Polaroidoknál* meg egyszerűen ott voltak készen azok a szövegtöredékek, amik érdekelték. De nem minden filmem kapcsolódik ilyen erősen a költészethez.

## A *Kazetta* például talált szöveg.

Igen. A *Kazetta* a legkedvesebb szöveg-kép kísérletem, mert ott nem „csinált” a szövegek költőisége, hanem spontán, gyermeki poétika. Ez a filmszekvenciák költőiségével érdekesen áll össze. A *Kazetta* képeinek 75%-a forgatott anyag. Talált nyersanyag is lehetett volna, csak akkor nem ez inspirált.

## Lichter Péter: *Kazetta* (2011)

**Ma Magyarországon te vagy az egyik leginkább intézményesült kísérleti filmes alkotó, hiszen az utóbbi két munkád az Inforg Stúdiónál jött ki.**

Ez összetett kérdéskör, mert a kísérleti film itthon olyan, mint egy átjáróház. Szinte mindenki, aki filmkészítésre adja a fejét, a pályája adott pontján csinál egy-két kísérleti filmet. Vannak kiváló kísérleti filmeket készítő alkotók, mint Fliegaufl vagy Mundruczó, akik aztán játékfilmes rendezők lettek. De például a Buharovok – akik ha filmről van szó, csakis kísérleti filmben utaznak, ezen kívül készítenek installációkat és képzőművészeti munkákat is – a képzőművészeti intézményrendszerben vannak jelen, galériákban állítanak ki. Szerintem ma Nemes Gyula a leginkább kísérleti filmes nagyjátékfilmes, ebből a szempontból őt tartom a legprogresszívebbnek. Őt erősen kísérleti gondolkodásmód jellemzi, amit át is tud menteni a nagyjátékfilmjeibe. De tény, hogy senki előtt nem lebeg célként, hogy kísérleti filmes legyen, nyilván mert itthon ennek se közönsége, se intézményrendszere. Amerikában minden nagyvárosban van fesztivál, ahol csak ilyeneket vetítenek, léteznek erre specializált mozik, ösztöndíjak, múzeumok, és több egyetemen működik kísérleti film szak. Itthon kísérleti filmek mindig akadnak, de hiányzik a diskurzus vagy a közeg.

## Lichter Péter: *No Signal Detected* (2013)

### Az internet sem változtat ezen?

Az internet az intézményesülés szempontjából alapvető jelentőségű. Egy pillanat alatt el tudsz érni kanadai, argentin és malajziai filmeseket, be tudsz lépni a szakmai párbeszédbe, el tudsz olvasni könyveket. Azért vetítik

nemzetközi eseményeken a filmjeimet, mert e-mailben kapcsolatba tudok lépni az illetékes szervezőkkel. Mégis, a filmnézés ideális közege változatlanul a mozi. Én is nagyon ritkán tudom mozis körülmények között megnézni a saját filmjeimet, nagyjából évente egyszer. Sokkal jobban működnek moziban, mint neten.

**Ha már a töredezettség és az internet is szóba került, a gifek befogadás-élménye talán közelebb vihet a kísérleti film logikájához. Te is ilyesmire mutattál rá néhány közelmúltbeli cikkeddel.**

Internetes publikációimban azzal kísérletezem, hogy maga a poszt is olyan legyen, mint egy gondolatfolyam. Ha Spiró György jut eszembe [egy reklámfilm kapcsán](#), akkor odaküldöm, és megyek tovább. [Montázsszerűen készítem a szövegeket is](#), mintha a vágóasztal előtt ülnek. Kicsit improvizatív módon rakosgatom össze a különböző elemeket, mint amikor a gyerek legózik. Ilyenkor ideiglenesen háttérbe szorul a tervező-mechanizmus. Kísérleti filmet is úgy lehet hatékonyan készíteni, ha elég nagy teret hagysz a játéknak.