

+

LASZLOVSZKY ZSÓFIA

# AZ "ÁBRÁZOLHATATLAN"

AZ AMERIKAI AVANTGARDE FILMEKTŐL DAVID LYNCHIG

Doktori értekezés | Moholy Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola

Témavezetők: Szirtes János DLA habil. egyetemi tanár

Fülöp József DLA habil. egyetemi tanár

MOHOLY-NAGY  
művészeti egyetem  
university of art and  
design budapest

Budapest, 2020.



*George-nak...*



DOKTORI ISKOLA

—

1. számú melléklet:

(Az értekezésbe kötve, aláírva kérjük beadni.)

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott LASZLO SEKT BUDAPEST (szül. hely, idő: 1989.09.17, anyja neve: TARI ZSUZSANNA, szem. ig. szám: B3904949C), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy a AZ A'BRÁZOLHATÁTLAN című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem.

Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Kelt: 2021. május 11., BUDAPEST

aláírás



# ABSZTRAKT

Doktori kutatásom a '60-as évek észak-amerikai szerzői filmjeit alapul véve elsődlegesen David Lynch munkásságának vizsgálatára épül. Célom azon szuggesztív eszközök elemzése, melyeknek segítségével az alkotók létrehozzák egyedi univerzumukat, saját filmes mitológiájukat, ezáltal olyan helyekre kalauzolva a nézőt, melyet még soha senki nem látott.

Disszertációmban azokat a filmi eszközöket keresem, melyek alkalmazásával intenzív küszöbérőlmények érhetőek el. A vizsgált példákön keresztül bemutatom az észak-amerikai avantgarde szuggesztív filmes eszközeit, s azok továbbélését, elterjedését a mainstream filmiparban. Keresem azokat a filmes alkotói eszközöket, melyek alkalmazásával, illetve annak elhagyásával a valóságpreferenciák bizonytalanává válnak, reálisá lesz a szürreális s ábrázolhatóvá válik az ábrázolhatatlan.

Disszertációmban az alábbi témaköröket járom körül. Elsőként a film és animáció gyökereihez visszanyúló kitekintést teszek, melyen végig követhető, hogy a kísérleti film és animáció hamar eljutattja az alkotókat az absztrakt világok ábrázolásának lehetőségéhez. Ezt követően bemutatom, hogy a kísérletezés és animáció David Lynch korai munkásságában is megjelenik, s az eredetileg festőművész rendezőt a grafikus látvány végig kíséri filmes alkotói pályáján is. Ezután rámutatok, hogy hasonlóan ahhoz ahogy a mitológiai és vallási történetek megteremtik saját motívumrendszerüket, úgy hozza létre Lynch is egyéni univerzumának szimbólumait. Külön fejezetben tárgyalom ahogy Lynch az eszköztárát alkotó motívumok felhasználásával és filmjeinek labirintusszerű narratívájával elmosza a határokat valóság és vízió között. Végül igyekszem megmutatni, hogy a látvány aprólékos kidolgozottsága, s annak hétköznapi természetességgel való bemutatása, majd ezen valós képek között megjelenő absztrakció az eisensteini montázs hatásának köszönhetően új értelmezési lehetőségeket hoz. Kaput nyit új világokra. Tér és idő meggörbül.

Mesterművemben szintén a küszöbérőlmények és határterületek homályos zónáját kutatom, az emberiség világnézetének változásait vizsgálva, mitológián, valláson és tudományon keresztül. A műben egy-egy jelenetet emelek ki a kultúrtörténetből, azok montázs jellegű összhatását szemlélve. A disszertációmmal ellentétben, ahol valós keretek között megjelenő absztrakciók megjelenését vizsgálom, a mesterműnél valós vagy egykoron valósnak vélt elképzelések sorát fűztem össze, melyek közül van, melyet ma már absztraktnak tartunk. Megfigyeléseim szerint valóság és vízió határa dinamikusan változik hiszen a korról korra változó világnézetek a megdőlésüket követően sorra válnak „valóságból” vízióvá.

+

+

6

+

+

+

+

# ABSTRACT

My doctoral research is based on the North American independent films of the 60s, primarily focusing on the work of David Lynch.

My goal was the analysis of the suggestive tools, which helped film directors create their unique universe, their own film mythology, taking their audience to places which nobody has ever seen before.

Based on the studied examples I familiarised the North American avant-garde's suggestive cinema tools, and the post existence and spread of these tools in the mainstream film industry.

I was looking for the film artistic tools, which are used (or sometimes not used) to make the reference to reality uncertain, making the surreal realistic and presenting the unrepresentable.

In my master thesis I was also researching the obscure zone of threshold experiences and frontiers through the change of humanities world view in mythology, religion and science.

In contrary to my dissertation where I was studying the appearance of abstract within the boundaries of reality, my master thesis interlaces views which are, or once were reality. Some of these once realistic views are now thought of as abstract. According to my observations the frontier of reality and vision changes dynamically, since the change of world view through the ages often transform „reality“ into vision.

+

—

7

—

+

+

+

+





+

# AZ "ÁBRÁZOLHATALAN"

AZ AMERIKAI AVANTGARDE FILMEKTŐL DAVID LYNCHIG



TÉZISEK [11]

BEVEZETŐ [13]

KIINDULÓHELYZET [15]

A RÉSZEK  
DINAMIKUS  
EGYSÉGE [19]

LYNCH ÉS A  
KÍSÉRLETEZÉS [29]

GROTESZ  
SZÜRREALIZMUS  
AZ ÉLET SZÖVETE [32]

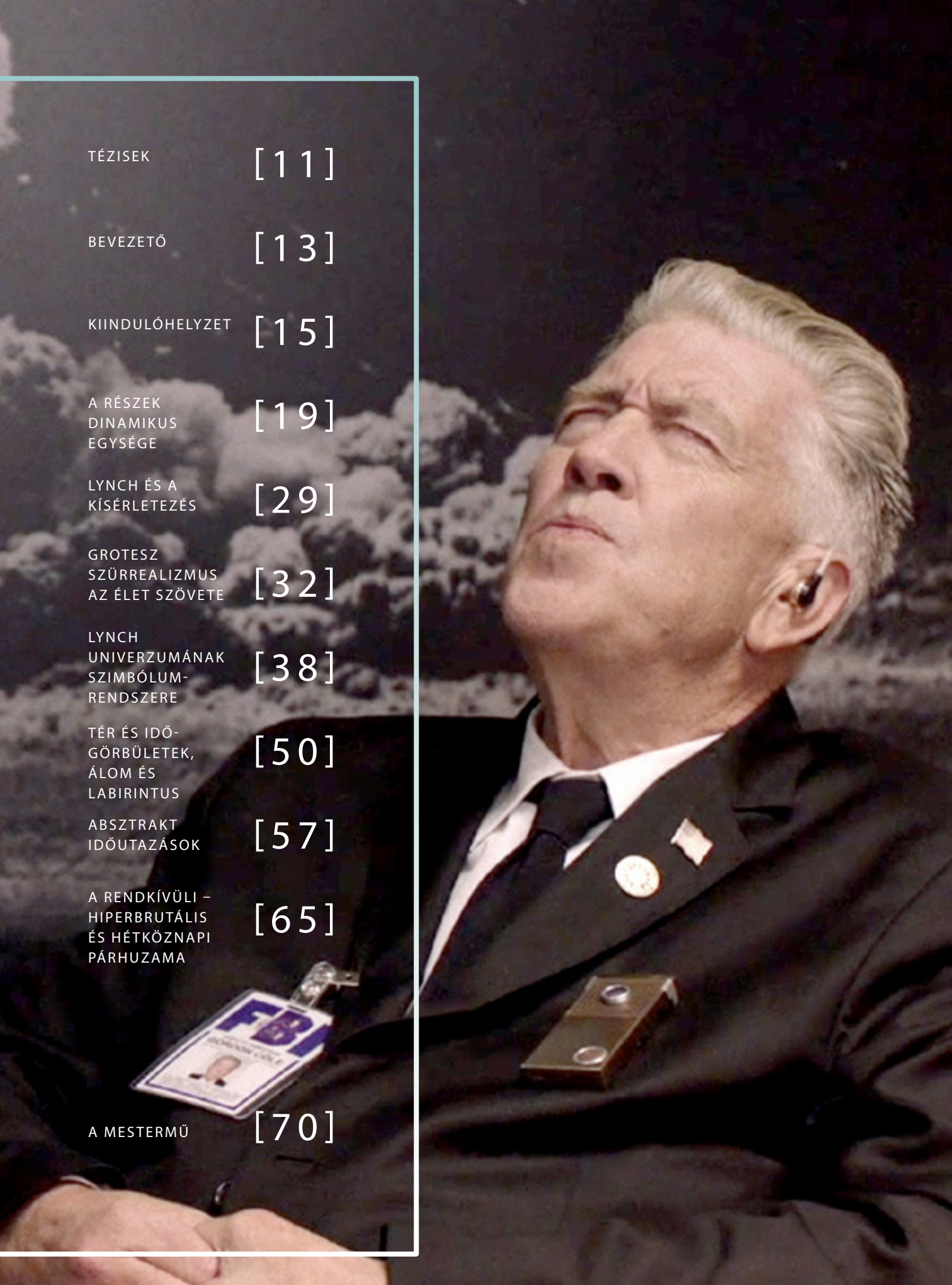
LYNCH  
UNIVERZUMÁNAK  
SZIMBÓLUM-  
RENDSZERE [38]

TÉR ÉS IDŐ-  
GÖRBÜLETEK,  
ÁLOM ÉS  
LABIRINTUS [50]

ABSZTRAKT  
IDŐUTAZÁSOK [57]

A RENDKÍVÜLI –  
HIPERBRUTÁLIS  
ÉS HÉTKÖZNAPI  
PÁRHUZAMA [65]

A MESTERMŰ [70]



+





# TÉZISEK

1. A NARRATÍVÁBAN MEGJELENŐ LABIRINTUSSZERŰ SZERKESZTÉS A NÉZŐTŐL ELVESZI A VALÓSÁGREFERENCIÁKHOZ VALÓ VISSZATÉRÉS LEHETŐSÉGÉT. FELSZABADÍTVA ŐT AZ INTELLEKTUS ÉRTELMEZŐ KÉNYSZERÉTŐL, ÍGY A ZSIGERI TAPASZTALATOK BEFOGADÁSÁRA FÓKUSZÁL. A TÁJÉKOZÓDÁST BIZTOSÍTÓ SZABÁLYOK ELHAGYÁSA A MOZGÓKÉPBN, - PÉLDÁUL ELHALLGATÁSOS TÖRTÉNETMESÉLÉS, NEM LINEÁRIS NARRATÍVA, - MELYET AZ ÉRTELEM A KONVENCÍÓK HIÁNYAKÉNT KEZEL, A VALÓSÁGKÉP VISZONYRENDSZERÉNEK MEGKÉRDŐJELEZÉSÉHEZ VEZET.
2. AZ EMBERI GONDOLKODÁSMÓD MECHANIZMUSÁHOZ HASONLATOS FILMES MONTÁZS AZ ELME NEM TUDATOS RÉTEGEIBŐL IS KÉPES GONDOLATOKAT ELŐHÍVNI.
3. VÍZIO ÉS VALÓSÁG HATÁRVONALA DINAMIKUSAN VÁLTOZIK A BEFOGADÓ SZEMLELETÉTŐL FÜGGŐEN.



# THESES

1. THE LABYRINTH LIKE CONSTRUCTION IN THE NARRATIVE TAKES AWAY THE VIEWERS OPPORTUNITY TO RETURN TO THE REFERENCE TO REALITY, RELIEVING HIM/HER OF THE INTERPRETATION PRESSURE OF THE INTELLECT, THUS TAKING THE FOCUS TO THE RECEPTION OF THE BASIC (RAW) EXPERIENCE. ABANDONING THE RULES OF ORIENTATION IN THE MOTION PICTURE – FOR EXAMPLE UNSAID STORYTELLING, NON-LINEAL NARRATIVE – WHICH IS TREATED BY THE INTELLECT AS THE ABSENCE OF CONVENTION, LEADS TO THE QUERY OF THE VIEW ON REALITY.
2. THE FILM MONTAGE SIMILAR TO THE MECHANISM OF HUMAN MENTALITY IS CAPABLE OF CALLING FORTH THOUGHTS FROM THE UNCONSCIOUS LAYERS OF THE MIND.
3. THE FRONTIER OF VISION AND REALITY CHANGES DYNAMICALLY DEPENDING ON THE RECIPIENT'S APPROACH.

# ELŐSZÓ

A filmkészítés és látványtervezés - legyen az akár animációs, vagy élőszereplős-, magában hordozza világok teremtésének lehetőségét.

Az ábrázolt terek és szituációk lehetnek olyan helyzetek, melyeket a néző még sohasem látott és elképzelni sem tudott, sőt egyes zsánerek pont ezt helyezik a középpontba, mint például a fantasy és a science fiction. Mivel a film felkínálja a lehetőséget a láthatatlan láttatására, a vizuális nyelvi párbeszédre, ezért joggal adódik a kérdés, hogy akkor olyan válaszokat is megkaphatunk a filmből, melyek nem verbális kommunikáción alapoznak? Gondolok itt nem kisebb kérdésekre, mint az élet értelmére, a világ és az ember keletkezésére, az univerzum szerkezetére, s folytathatnám a sort az olyan titokzatos feketelyukakkal, melyek az emberiség hajnala óta foglalkoztatnak minket. Ugyanakkor egységes válasz a mai napig nem született rá. Egyesek a tudományban, mások a vallásban, mitológiában mélyülnek el jobban, s ugyan nincs közös válasz, de a kérdésben még mindenki egyetért.

A látvány, mely a látás tapasztalata révén új kommunikációs lehetőségekhez juttatja a nézőt, archetipikus megközelítésével úgy szól min-denkihez, hogy a megértést a néző nem feltétlenül tudja nyelvi eszköz-zökkel alátámasztani. Ehhez a filmművészet kiváló lehetőséget nyújt, s disszertációmban néhány példán keresztül ezt az avantgarde, szürrealista képi világot és eszköztárát szeretném jobban megismerni és megismertetni.

Disszertációmban az olvasó megismerkedhet témám előtörténetével, azokkal a lassan összefonódó szálakkal, melyek elsőre nem feltétlenül tűnnek koherensnek, ugyanakkor, ahhoz, hogy megismertessem az utat, melyen magam is végigmentem, s eljutottam a mesterműig, ezek a lép-csőfokok nélkülözhetetlen mérföldkövek voltak.

Hol a határ ábrázolhatatlan és "valóság között" vagy összemosódik, s hol itt van, hol odébb?

DOUGLAS ADAMS  
SZAVAIVAL ÉLVE:

"MIHELYST TUDJÁTOK,  
HOGY MI A KÉRDÉS,  
ÉRTENI FOGJÁTOK A  
VÁLASZT IS." <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Douglas ADAMS : Galaxis útikalauz stopposoknak. Gabo Kiadó, 2013. Budapest, 28. fejezet, 109p.

# BEVEZETÉS

A FŐKÉNT  
TÁRSMŰVÉSZETEKBŐL  
ÉRKEZŐ ALKOTÓK  
KÍSÉRLETEIK SORÁN  
ELHIVATOTTAN  
KERESIK A FILM  
FORMANYELVÉNEK  
ZENÉVEL HASONLATOS,  
ABSZOLÚT  
KIFEJEZÉSMÓDJÁT,  
MELY NEM A SZÍNHÁZI  
DRAMATURGIA BEVETT  
GYAKORLATÁN ALAPUL.

Disszertációmiban tehát azon filmi eszközök és a valóság kapcsolatát vizsgálom, melyek elhomályosítják álmok és valóság, vízió és realitás stabilnak tűnő kereteit. Az "ábrázolhatatlan", az elmondhatatlan fogalmát járom körül, a hatvanas évek néhány független, amerikai rendezőjének példáján át David Lynchig. Keresve hogy, hol húzódik a keskeny határvonal ismert és ismeretlen között.

S hogy milyen eszközökkel hat ránk az amerikai avantgarde filmek szinte igéző közege.

Ábrázolhatatlannak olyan formákat eseményeket értek, melyeknek nincs egyértelmű referenciájuk a minket körülvevő világban. Képzettársítás, szimbólumok, archetípusok, absztrakt gondolkodás szükséges megértésükhöz.

Kutatásomban szürrealista és absztrakt filmekben és animációs alkotásokon keresztül mutatom be az elvont fogalmak lehetséges ábrázolását. Azért ehhez a területhez fordultam, mert az avantgarde/szürrealista művészet törekvései között szerepel a nyelv rendszerén túli párbeszéd létrehozása. Az univerzum ábrázolása, az álmok és pszichedelikus élmények megélése, mind olyan nehezen megfogható terület, mely megfelelő táptalaj ezen formabontó törekvéseknek, ha célunk a határok elmosása valóság és nem valóság között.

A látvány és láttatás eszközével, illetve a hang segítségével a film olyan kommunikációs lehetőségeket foglal magába, melyek meghaladják a tanult nyelvi normákat, s ez által lehetőséget biztosítanak egy újfajta "megértéshez", a látáson túli érzékeléshez.

A későbbiekben is gyakran olvasható küszöbélmény fogalmára pár szóval kitérnék. A fogalmat a küszöb, mint a határ képi metaforájaként használom. Határátlépést, -átkelést jelöl a küszöbélmény kifejezés a disszertációmban, mely során az érkező ingereket már nem realitásként fogja fel a befogadó.

...

A második világháború után Amerikában különösen virágzásnak induló avantgarde filmes élet a színháztól s irodalomból vett normák helyett egy szabályszegő, lázadóbb magatartást követ, melyet csak táplál a technológia fejlődésével középpontba kerülő kozmikus érdeklődés. A főként társművészetekből érkező alkotók kísérleteik során elhivatottan keresik a film formanyelvének zenével hasonlatos, abszolút kifejezőmódját, mely nem a színházi dramaturgia bevett gyakorlatán alapul.

+

—

13

—

+

+

+

+

+

Ettől a korszaktól indul disszertációm és jut el David Lynch szürrealista látványvilágához, melynek egyik utolsó darabja a 2017-es Twin Peaks: The Return.

Az animációs és filmes absztrakció úttörőit, ars poeticájukat s alkotásaikat bemutatva, az amerikai avantgarde és szürrealista stílus látványvilágát követve keresek újabb és újabb feltehető kérdéseket.

Az amerikai avantgarde ötvenes, hatvanas és hetvenes évekbeli térhódítása és betörése a hollywoodi filmgyártásba, egy korszellem erős hatásának is tekinthető, melynek során ez a két egymástól teljesen külön kánonként létező filmes gyakorlat a független, szerzői filmek és a filmipar nagyköltségvetésű termékei időről időre mégis kapcsolatba lépnek egymással.

Maya Deren (Meshes of the Afternoon, 1943.), Stan Brakhage, Jordan Belson (Allures, 1961.), Norman McLaren (Tyúktánc 1942., Mozaik 1965.), James Whitney (Lapis, 1966.), Stanley Kubrick (2001 Űrodüsszeia, 1968.) alkotásait a kozmikus látvány szempontjából érintőlegesen vizsgálva, az amerikai szürrealizmus és kortárs avantgarde egyik kiemelkedő alakja, David Lynch szuggesztív, egyéni univerzuma áll disszertációm fókuszában.

David Lynch érdeklődése a "megmagyarázhatatlan" jelenségek iránt visszatérő témája filmjeinek, nem lineáris narratívát követő alkotásai keményen ellenállnak a megfejtéseknek, így erre én sem törekszem. A disszertációban felsorolt példák segítségével ezt a nem mindennapi, álom és valóság határán álló kozmikus filmi formanyelvet, s szofisztikált eszköztárát vizsgálom.

S ahogy a rendező maga is nyilatkozik a Twin Peaks: The Return ikonikus 8-ik epizódjával kapcsolatban: "A film azaz a kép és a hang együttes előrehaladása az időben közvetíthet konkrét üzeneteket, illetve absztrakt üzeneteket. Gyönyörű absztrakciókat közvetíthet, melyeket nehéz szavakba önteni, az élet is ilyen, valóban. Ez a szépsége az egésznek. És amikor befejezek egy filmet és minden klappol a legapróbb részletekig, akkor végül sikerült egy ötletet a film nyelvén átadnom. No, és ebben a stádiumban ha valaki arra kér, hogy fordítsam vissza a szavak nyelvére, az szívfájdító. És felesleges."<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> BEREZCKI Zoltán: A ciklon szeme - Lynch, Hofstadter, Escher, Filmvilág, filmművészeti folyóirat, LXI. évfolyam 12. szám 2018. december, 8-13p.



# KIINDULÓHELYYZET

„UNDERGROUND FILM?  
EZZEL SEM TUDOK MIT  
KEZDENI, UGYANIS ÉN A  
FÖLD FÖLÖTT ÉLEK.”<sup>5</sup>

Kronológiát félretéve, s tanulmányomat is egyfajta nem lineáris narratívájú avantgarde filmként kezelve vázolólok a kiinduló helyzetet, a „bonyodalom” könnyebb megértése érdekében.

A film és animáció több mint 100 éve alatt két külön ágon indult fejlődésnek. A „hagyományos” történetmesélés mellett az avantgarde irányzatok képviselői is jelen voltak, akik mindig is szembehelyezték magukat a megszokottal, s a fősodorbéli alkotások kritikájaként egy radikális, új eszközökkel hatni vágyó diskurzust alakítottak ki.

Kovács András Bálint szóhasználata szerint a „filmes gyakorlat kifejezés azt jelenti, hogy bizonyos alapvető formák megfelelnek a film kulturális funkcióinak, amelyeket gyártó, forgalmazó és bemutató intézmények támogatnak. A filmes gyakorlat nem egyszerűen műfaj, nem stílus, hanem a film médiumának egyfajta kulturális használata, amelyre műfajok épülnek egy adott intézményes gyakorlat szerint.”<sup>3</sup>

S szintén Kovács András Bálint definíciójával élve az avantgarde a médium „személyes, nem kereskedelmi, nem narratív és reduktív használata.”<sup>4</sup>

Disszertációmiban magam is leginkább azt a fajta besorolási kényszert szeretném mellőzni, melyet az avantgarde alkotók is mindig terhesnek éreztek. S megnevezéseim, mint szürreális vagy absztrakt, illetve avantgarde sem műfaji kategóriák melletti állásfoglalások, hanem a képi világ, az adott filmtér látványára vonatkozó, a vizualitást jellemző kifejezések lesznek. Mai napig tartó vita az avantgarde filmek nehezen megfogalmazható, úgynevezett szürkezónába eső határa, s ezen ingoványos talajon magam sem szeretnék hosszan időzni. Vizsgálatom sokkal inkább fordul a legtöbbször avantgarde jelzővel illetett, vagy más szavakkal élve az aktuális „main stream” kritikájaként megjelenő alkotók művei felé, akik alkotásaikban új kihívásokat, új esztétikát kerestek.

A problémát talán a már említett Stan Brakhage fogalmazza meg legszebben: „Sosem voltam megelégedve a független filmre aggatott címkékkal. A független talán az egyetlen elfogadható, ezt használja minden dokumentumfilm és tévéreklám-készítő ebben az országban. A kísérleti jelzőre pedig sehogy sem tudok ráhangolódni: ezt olyasvalaki kreálta, aki megveti mind a tudományt, mind a művészetet, mondván, mi igazából nem is csinálunk semmit, csak kísérletezgetünk. Underground film? Ezzel sem tudok mit kezdeni, ugyanis én a föld fölött élek.”<sup>5</sup>

<sup>3</sup> KOVÁCS András Bálint – A modern film irányzatai. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2010. 39.p

<sup>4</sup> KOVÁCS András Bálint – A modern film irányzatai. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2010. 49.p

<sup>5</sup> Stan BRAKHAGE – Malcolm Le Grice: Debate. In Malcolm Le Grice: Experimental Cinema in the Digital Age. London: British Film Institute, 2001. 89.p.

Az említett filmek sajátossága, hogy erejük a normaszegésben rejlik. A megszokottól eltérnek, a domináns filmgyártással szembeszegülnek. Az avantgarde nem a filmvilághoz köthető, a tízes-húszas évek Európájának művészeti életét meghatározó gyűjtőfogalomként jött létre, mely szinte az összes társművészetben jelen volt.

Disszertációmban a szerzői filmek második világháború után Észak-Amerikában kibontakozó hullámával, - az európai után a második legnagyobb, - a filmtörténetben azóta „az amerikai avantgarde film” korszakának nevezett korról, s annak továbbélésével foglalkozom.

Keresem azokat a intenzív küszöbélmenyeket a filmekben, vagy akár teljesen a „küszöbön túl” játszódó alkotásokat, melyekben a néző elveszti lába alól a talajt, valóság és irrealitás határán találja magát. Úgyiszlván azt a helyzetet, ahol a józanész csödöt mond.

Mindenfajta ellenérzés az avantgarde filmekkel kapcsolatban a normaszegő hozzáállásból adódik. A nézők által a '40-es, '50-es évekre a nagyjátékfilmekben megszokott, lineáris narratíva alá rendeződő filmes formanyelv után, idegennek hatottak a szabályokat felrúgó, szereplők nélküli, nonfiguratív vagy a narratíva lehetőségeit kutató dramaturgiai kísérleti filmek. Amíg a hollywoodi filmek mindent alárendeltek a leghatékonyabb történetmesélés érdekének, addig az absztrakt filmek Hollywood szempontjából nézve fabula nélküli formák.<sup>6</sup>

A világbábrázolás megszokott témáit az avantgarde filmek maguk mögött hagyják, s az eddig ábrázolhatatlannak vélt belső világok felé fordulnak, addig feltáratlan érzések és csak álmokban látott helyek felé kalauzolják a nézőt. A későbbiekben a nagyjátékfilmek világában is helyet kapó, - Lichter Péter fogalomhasználatával élve - „keretezett absztrakció” lesz majd az a filmi eszköz, mely során a narratív keretbe elhelyezett avantgarde képek, belső világokat vázolnak fel, s ismeretlen tájakra tett utazásokra hívnak. Ugyanis képzettségükből fakadóan, vagyis a sok magányos kísérletezés során szerzett szakmai tapasztalatnak köszönhetően, az absztrakt filmesek lesznek azok, akik a filmek nagyipari „gyártásához” legközelebb kerülnek azáltal, hogy képesek ábrázolni az elmondhatatlant.

A kezdetekben még, mikor a film a társművészetekhez fordult, hogy alapköveit lefektesse, a színházi gyakorlat adaptálása vált be leginkább. Ez a módszer, mely alkalmazkodó képességével legjobban kielégítette a nézői igényeket. Ezzel ellentétben az avantgarde és absztrakt filmesek hátat fordítanak a nézői igényeknek, s annak, hogy a film a színház kistestvéreként egy örök alárendeltségre kárhoztasson.

Az új rendezők a film afféle „zenévé válását”<sup>7</sup> a hang, a montázs és a kompozíció által elsődleges irányelvnek tartották. Kovács András Bálint írja, hogy „az avantgarde filmes gyakorlat legáltalánosabb vonása a hagyományos elbeszéléssel való szakítás.”<sup>8</sup> S ez alapján választja el a korai német expresszionista és francia impresszionista művészfilmet

<sup>6</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe. Budapest: Gondolat Kiadó, 2018.

<sup>7</sup> Noel BURCH - Theory of Film Practice. Princeton University Press, 1973

<sup>8</sup> KOVÁCS András Bálint – A modern film irányzatai. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2010. 57.p

“AZ ÖRÖK, AZAZ  
MINŐSÉ GKÉNT  
ÉRTELMEZETT  
AVANTGARDE  
(AVANT-GARDE MŰV.:  
LEGMODERNEBB,  
LEGHALADÓBB)  
EGY KULTURÁLIS,  
MŰVÉSZETI ATTITŰDÖT  
FOGALMAZ MEG, MELY  
A MŰVÉSZETTÖRTÉNET  
SORÁN  
TENDENCIÓZUSAN  
FELBUKKAN, MINT A  
FENNÁLLÓ FŐSODOR  
KRITIKÁJA.”<sup>11</sup>

az avantgardetól, hiszen ők nem szakítanak teljesen a történetmesélés hagyományával.

A korai húszas évekbeli avantgarde filmek is alapvetően ezt a két irányt a szürrealista és az absztrakt formanyelvet követték. Ugyanez folytatódott tovább a következő évtizedekben is, a szürrealista irányzat a hétköznapi jelenségeket tett fantasztikussá, míg az absztrakt tendencia a formákat változtatja fantasztikus jelenséggé. Így alakul ki a formanyelv szempontjából az avantgarde két szélső pontja.

A valóságreferenciákkal rendelkező szürrealista film, mely absztrakcióba hajló formai eljárásokkal, mint az áttűnés, szuperközei kép és a montázs szélsőséges használatával teremt egy a végletekig szubjektív világot, mely ugyanakkor körbejárható.

A másik csoport ezzel ellentétben a minket körülvevő tárgyi világ formáit maga mögött hagyva teremt csodás, mágikus alakzatokat, s ezáltal egy még sohasem látott világot. A grafikus absztrakt film nem használ valóságban leforgatott felvételeket, sokkal inkább nyúl a direkt nyersanyagra festés eszközehez, a stoptrükk animációhoz (legyen az kézi rajz, papírkivágás, montázs.), illetve a későbbiekben Jordan Belson és James Whitney által híressé vált kiterjesztett filmes technológiához. A kiterjesztett film, vagy másnéven expanded cinema során különböző felületeken létrehozott fény-árnyék játékokból keletkezik változatos látványvilág. A következő típus, a nyersanyagra festés camera less technikája az idők során végül háttérbe szorul, de említésre méltó magyar experimentális alkotója Moholy-Nagy László is.

S ugyan a kiterjesztett film esetében gyakran nem a képenkénti exponálás a gyakorlat, úgy mint a grafikus animáció esetében, mégis mindkettőjükre igaz, hogy egyedi világokat teremtenek, melyek sosem látott mozgásokat tárnak szemünk elé. Ez a törekvés a meghökkentésre, a csodák feltárására a húszas évek papírkivágásaitól, a harmincas évek színes animációján át az ötvenes-hatvanas évekre a számítógépes, fény-prizmás eszközökig fejlődött. Az avantgarde film az elégedetlen úttörőinek köszönheti megszületését. A 20. század elejétől fogva ugyanis sok alkotó gondolta úgy, hogy a film mint önálló médium nem megfelelő irányba halad, túl sokat vesz át a merev korlátok közé szorított színház normáiból.

Az egyik legradikálisabb az alkotók között a német Hans Richter volt, aki szerint a filmet redukálni kell az alap alkotó elemekre: a fényre és az időre. „Richter a filmet egy gyökeresen új, univerzális, ám verbalitáson túli nyelvnek tekintette.”<sup>9</sup> Egyfajta zsigeri hatást tulajdonított a filmnek, mely egy „nyelven túli nyelv”, egybehangzóan az eisensteini montázselmélettel, a filmet biológiai hatásként kezeli, mely egyesíti a világ filmnézőit.<sup>10</sup> A későbbiekben amerikai követői is hasonló szemléletben készítik filmjeiket, s a látványt, mint belső „tudati tény” kezelik, mely az ismert

<sup>9</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe. Budapest: Gondolat Kiadó, 2018. 35.p.

<sup>10</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe. Budapest: Gondolat Kiadó, 2018.

<sup>11</sup> <http://www.filmtett.ro/cikk/610/filmtortenet-europai-filmes-avantgard-expresszionizmus-es-szurrealizmus> 2018 febr.01.

és az ismeretlen határán helyezkedik el. Filmjeik a szemnek és a fülnek szólnak, ezáltal ellenállva az intellektus értelmező reflexeinek.

A fentebb említett kritériumok olyan filmek sorát hozzák létre, melyek azóta megkerülhetetlen, kultikus alkotásai lettek az avantgarde kánonnak. S mivel ezek kísérletező társművészetekből érkező alkotók anyagi támogatottság híján kis stábokkal, vagy legtöbbször egyedül készítik filmjeiket, kiemelkedő szakmai felkészültségre tesznek szert az idők során. Ez pedig végül a hollywoodi filmipar figyelmét is magára vonja. Az amerikai avantgarde esetében ezek a magányos alkotók Jonas Mekas szavaival élve azon művészek voltak, akik csak a „költők magányában tudják mozgósítani kreatív erőiket.”

Disszertációmban fejezetenként sorra elemzem, azokat az eszközöket, melyek segítségével az avantgarde/szürrealista alkotók, s legfőképpen David Lynch megalkotja saját univerzumát, eljuttatva minket addig a küszöbüg, ahol tér és idő megszűnik létezni az eddig ismert módon.

# A RÉSZEK DINAMIKUS EGYSÉGE

## KÍSÉRLETI FILM, ANIMÁCIÓ ÉS GRAFIKUS LÁTVÁNY

Meliés az 1900-as években elsőként próbálja meg filmen ábrázolni a tanulmányomnak is címet adó „ábrázolhatatlant”, amit még senki sem látott, s ezzel emeli a polgári köztudatba az eddigi csak regényekből ismert fantáziavilágot. Meliés eredeti filmjeiben fantasztikus és csodával határos jeleneteket forgat, trükkökkel kápráztat, gyermeki naivitással mutatja be egyedi világát, nem véletlenül válik a filmtörténet egyik legtöbbször idézett úttörőjévé, Utazás a Holdba c. filmje pedig az egyik legismertebb sci-fi-jévé. Ezen a ponton a XX. század elején animáció és film még nem válik szét, s láthatjuk, hogy gyökereiben azonos töről fakad, itt indul azonban az elágazás, mely során mindkét műfaj bejárja saját rögzített útját.

A PILLANATOK  
FELGYORSULTAK, A  
TÁVOLSÁGOK LECSÖKKENTEK,  
AZ EMBER SZEMÉLYES  
TERE KITÁGULT. AZ IGÉNY A  
MEGÖRÖKÍTÉSRE SÜRGETŐ  
SZÜKSÉGLETTÉ VÁLIK.

Nem véletlen, hogy a századfordulón a technikai fejlődés magával sodorja a felvevő- és vetítógépeket és megjelenik a cinematographe. Az ipari forradalommal induló időszak meghozza a kedvet a kísérletezéshez, új találmányok sora jelenik meg, az emberek fókuszába a gépesítés kerül. Nem véletlen, hogy a művészetekre is hatással lesz a korszak, méghozzá a legkülönbözőbb módokon.

Meglódul az idő, s magával hozza a film megszületését, mely kétségtelenül a XX. század gazdasági és technológia változásai nélkül nem jöhetett volna létre. S a mozgó mint új kifejezésforma természetesen magán viseli saját korának jellemvonásait is. A pillanatok felgyorsultak, a távolságok lecsökkentek, az ember személyes tere kitágult. Az igény a megörökítésre sürgető szükségletté válik.

Korábban a fényképészet volt az egyetlen műfaj, mely ennyire magán érezhette volna a technika hatalmát. Ugyanakkor a film mégis eljut a mindennapi élet rögzített eseményeitől a művészi ábrázolásig, s kibújik a technika árnyékából.

# ELŐDÖK NYOMÁN

A közönség számára a film, mint műfaj nagy újdonságot jelentett, befogadásának mikéntjéhez hozzá kellett szokni. A film ugyanis képes a minket körülvevő világ megragadására, annak mozgalmas valóságában. S mióta Meliés trükkjeit ismerjük, azóta tudjuk, hogy ennél többre is képes. A fotografikus „élethűség” és a mozgalmasság a néző számára azt sugallja, hogy minden, amit a kamera rögzített, az valaha valóságban létezett, ezért különösen nehezen differenciálható, hogy a filmen látható valóság „rendezett valóság” vagy tényleges valóság.”<sup>12</sup>



5. KÉP, MELIÉS: UTAZÁS A HOLDBA (1902)

A témakört tárgyalva tudatosult bennem, hogy annak a láncnak, hogy kire kire hogyan hatott nyilván nem lesz sosem eleje, s disszertációm sem szeretném egészen Traianus oszlopától indítani, így az elődöket csak röviden, pár szóval említeném meg. Fontos, hogy szerepeljenek a sorban, ugyanakkor elemzésük nem tárgya ennek a disszertációnak.

Meliés, mint az ős-sci-fi megteremtője után érdemes kitérni a francia Émilé Cohlra, akit M. Tóth Éva az epigrammatikus szerzői filmek, és az experimentális animáció előfutáraként tart számon, illetve akit André Breton a dadaisták és szürrealisták világával együtt említ. Cohl kétszázötven animációs rövidfilmet készített. A művészcsoporthoz, melynek tagja volt a Les Arts Incohérents, esztétikai inspirációjuk forrásaként az álmokat, rémálmokat, hallucinációkat tekintették.<sup>13</sup> 1908-as Fantasmagoriák című alkotása hűen tükrözi is ezt, hiszen a kétperc hosszúságú rajzanimációban inkább szabad asszociációkat látunk, mintsem lineáris történetet.

<sup>12</sup> BÍRÓ Yvette – A hetedik művészet, Budapest: Osiris Kiadó, 1998. 26.p.

<sup>13</sup> M.TÓTH Éva – Aniráma. Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010. 20.p.



Az európai filmes kánon nagy hatást gyakorolt tengeren túli kollegáikra, s hiába vetette vissza a két világháború az öreg kontinenst, a pezsgő kulturális élet frissességét mégis átfújta Amerikába a szél. Európa szívében ezidőtájt Berlin meghatározó szellemi központként működött. Kezdehetnénk az absztrakt animáció történetét az olasz futuristáktól is, hiszen talán őket tekinthetjük az avantgárd legkorábbi s legrövidebb érájú képviselőinek, de nem maradt fent művük az elemzéshez, így a német avantgárd képzőművészek állnak rendelkezésünkre.

A képzőművészetekre alapozó új, avantgarde formanyelv a film és animáció is, állandó kölcsönhatásban van a társművészetekkel, köszönhetően annak, hogy művelőik többnyire onnan érkeznek, s a filmet/animációt a ritmus és fény irányából közelítik. Walter Ruttmann például amorf alakzatok folytonos átalakulását bemutató filmkölteményét (Opus I-IV., 1921-25) maga kísérte hegedűjátékával, jelezvén ezzel is széleskörű érdeklődését az új médium felé. Kísérletinek nevezhető vetítése korszakalkotóak voltak a témában. Akárcsak kortársai, a később az amerikai avantgárdra is nagy hatással lévő Hans Richter és Viking Egging, akik az „abszolút film” kategória megnevezésével szintén új korszakot indítottak a médium életében. Mindannyian igyekeztek minél távolabb maradni a színház és irodalom megkövesedettnek vélt hatásaitól, s megtalálni a műfaj saját egyedi hangját. A film igazából a kezdetektől magában hordozza a lehetőséget az alternatív alkalmazásra, a kötött narrációtól való elszabadulásra és az alkotói kibontakozásra.

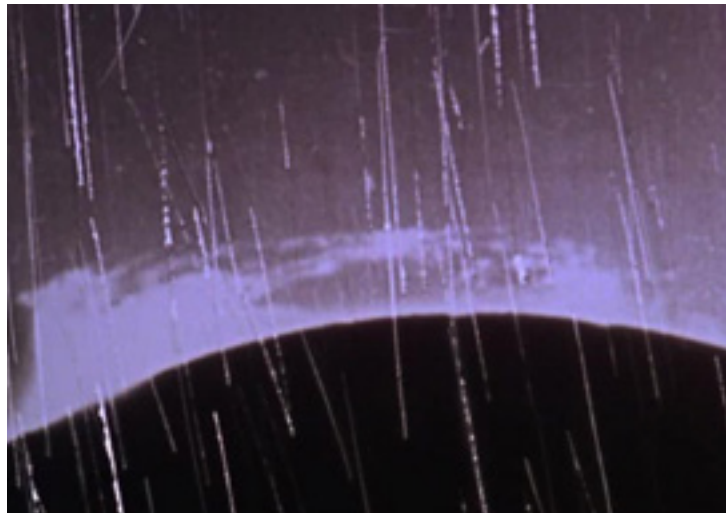
S annak ellenére, hogy az „ember nélküli mozi”<sup>14</sup> és az animáció a mai napig kevesebb nézőt vonz a képernyők elé, az tagdhatatlan, hogy egyes műfajokban végérvényesen megvetette lábát. Ide sorolhatók például a sci-fik, a reklámfilmek vagy a szórakozóhelyek vizuális közegének kialakítása...

A film kezdeti sikerei, majd az egyesek által jószolt gyors halála után, mely végül természetesen nem következik be, a filmkultúrában is kialakult két egymás mellett párhuzamosan fejlődő kánon, a mainstream és az avantgárd film. S ugyan hihetnénk, hogy ellenállás feszül közöttük, lényegében a profitorientált filmipar meghajlik a tehetséges és képzett avantgárd filmesek előtt. Technikai felkészültségüket kihasználva trükktechnikai szakemberekként alkalmazza őket a rohamosan népszerűvé váló fantáziavilágok filmes megjelenítéséhez. A legelső ilyen Álomgyárba beszívargó alkotó Fischinger volt, de követik őt sorban a többiek is. Ugyanebben az időben az avantgárd filmek terén elért eredményeik is „sikert” hoznak számukra, elhivatottságuk meghozza gyümölcsét és színvonalas alkotásaik felkeltik a lelkes és nyitott 1960-as évekbeli közönség érdeklődését. Így a hatvanas évekre

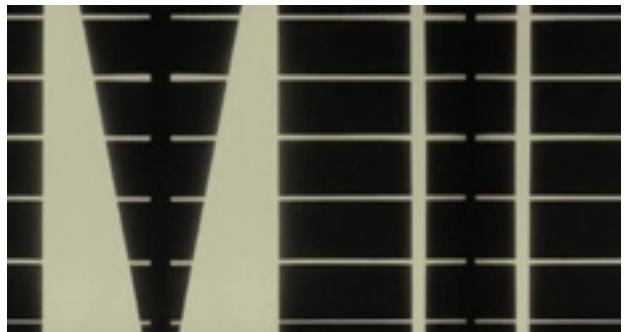
<sup>14</sup> M. TÓTH Éva – Aniráma. Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010. 20.P.



6. KÉP: MAYA DEREN: A DÉLUTÁN SZÖVEVÉNYEI (1943.)



7. KÉP: STAN BRAKHAGE: DOG STAR MAN (1925)



8. a) KÉP: WALTER RUTTMAN: OPUS IV (1925),  
8. b) KÉP: HARRY SMITH: EARLY ABSTRACTIONS (1946-57)

az experimentális film egyenesen divatosá válik, s az alternatív filmklubok is, mint például a manhattani Cinema 16, melyet Amos Vogel alapított 1947-ben. Az egzotikumra nyitott fiatalok számára Vogel igényes ízlésének köszönhetően, hamar népszerűvé váló underground intézmény olyan kiemelkedő rendezők munkáit mutatta be, mint Maya Deren, Stan Brakhage, Brian de Palma. Így volt lehetséges az is, hogy akár Hitchcock, vagy Kubrick megismerkedjen az avantgárd film világával. A húszas-harmincas években éledő amerikai független filmek forgalmazása, s a film

egzotikumok vetítése már negyvenes évektől erősödni kezdett. Azonban Európával ellentétben, Amerikában a normaszegő avantgárd és a hollywoodi tömegfilmek tudtak gyökeret verni, az európai modern művészfilmhez és újhullámhoz hasonló alkotások a tengerentúlon nem mozgatták meg a nézőket olyan nagymértékben. Ezzel párhuzamosan a negyvenes évek végén megindul az Egyesült Államokban a világháborúból hazatért katonák rehabilitációja, az egyetemek padsorai megtelnek, s egy új értelmiségi réteg lesz születőben. A mai értelemben



9. KÉP: LUIS BUNUEL: ANDALÚZIAI KUTYA (1929)

vett filmes oktatás is ebben az időben intézményesedik, leginkább avantgárd filmesek által, akik így az önkanonizáció lehetőségéhez is hozzájutnak. Elindult egy új filmes nemzedék, a különböző filmkultúrák a diákok számára már természetesebbek voltak s organikusan keveredtek, a hagyományokhoz vonzódás és az experimentális attitűd is megfér egymás mellett. Így a hatvanas-hetvenes évekre eszmélő generáció már egy eklektikusan keveredő hatáshullámból született mely, az avantgárd és az európai művészfilm elemeit egyaránt tartalmazza.<sup>15</sup>

Maradva még egy gondolat erejéig az európai kontinensen, nem utazhatunk át a szabadság földjére úgy, hogy Luis Bunuel ne említenénk. A szürrealista film kétségkívül mai napig legtöbbet emlegetett darabjáról Az andalúzai kutyáról, Bunuel így ír önéletrajzi könyvében Az utolsó lehetetemben: „A forgatókönyvet nem egészen egy hét alatt írtuk meg, (Salvador Dalíval) egy nagyon egyszerű szabály alapján melyet mind a ketten elfogadtunk: egyetlen olyan ötletet, egyetlen olyan képet sem vehetünk be, melyet racionális, pszichológiai vagy kulturális alapon

<sup>15</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe. Budapest: Gondolat Kiadó, 2018

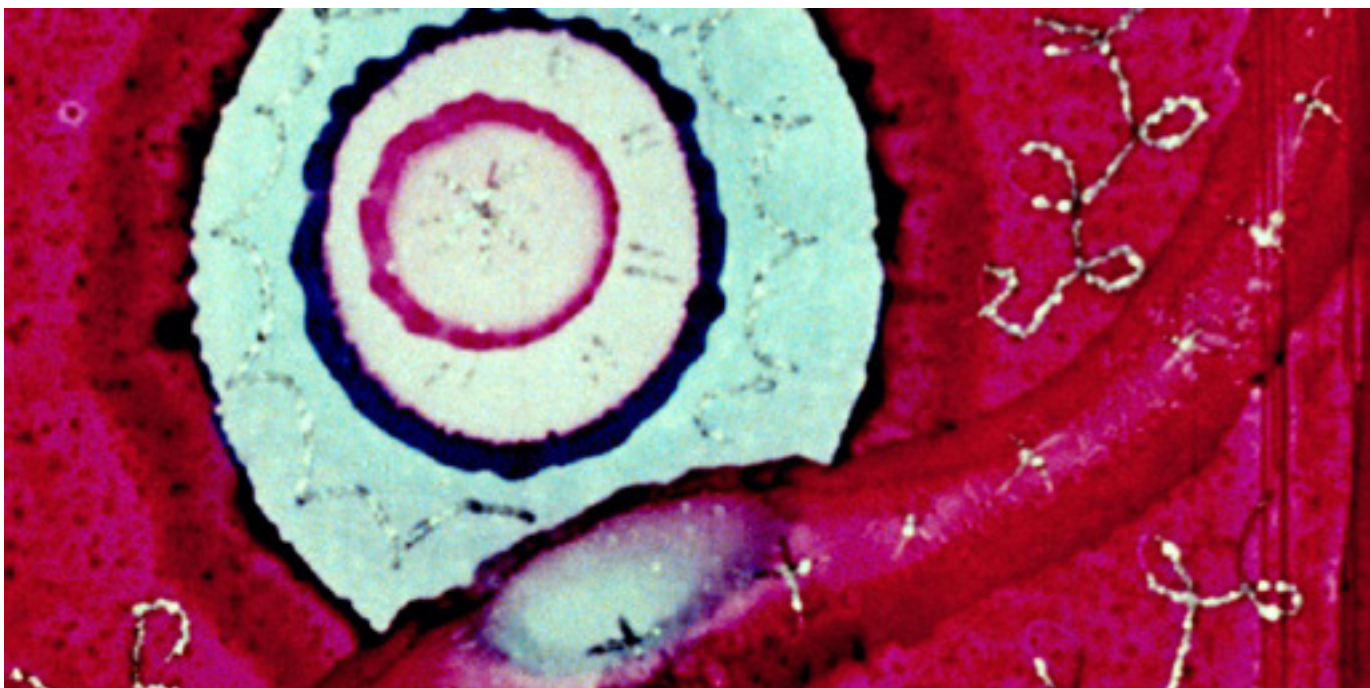
meg lehet magyarázni. Szabad teret engedünk az irracionalitásnak....Amikor a forgatókönyvet befejeztük, rájöttem, hogy teljesen szokatlan, provokatív filmről van szó, melyet egyetlen normális gyártó cég sem lesz hajlandó támogatni. Ezért aztán pénzt kértem az anyámtól..."<sup>16</sup> Bunuel életművében sok visszatérő motívum jelenik meg, akárcsak a későbbiekben elemzett Lynch univerzumban. Ezen szürrealista képek megemlítése azért is fontos, hogy lássuk, valóban milyen nehéz és talán felesleges igény is a kategorizálás, hiszen a normaszegők kategóriája pont arról szól, hogy mindig felbukkan valaki új, aki a kategória határait feszegeti, átértelmezésre kényszeríti. Bunuel esetében tehát visszatérő elemek például a betegség, vakok, törpék, csonkított szem, -kéz, -láb, leselkedés, álmokképek, álmhangulat, álmfejtés, zárt és nyitott, mesterséges és természetes terek labirintusa, zenélő doboz. Mint látjuk majd a későbbiekben sok hasonlóságot mutat a motívumkészlet Lynchével, ugyanakkor míg Bunuel célja a meghökkentés és a provokáció, addig ugyanezt a formavilágot Lynch teljesen más előjellel jeleníti meg a filmvásznon.

De erre később még visszatérünk. Hangsúlyozva ugyanakkor azt, hogy disszertációnak nem célja a pszichoanalitikus elemzés egy kétségbevonat hitelességű freudi anekdotát idéznék, miszerint egy előadáson Freud miközben fallikus szimbólumokról mesélt rágyújtott egy szivarra, s látva a közönség derűtségét, csak ennyit mondott: „Uraim, ne feledjék, egy szivar, néha csak egy szivar.”

Ezen gondolaton elindulva jelezném, hogy pont a motívumok hasonlóságából kiindulva értelmezési párhuzamot nem lehet vonni alkotások között teljes bizonyossággal. Jung egy levelében hasonlóképpen vélekedik: „Saját hálójába gabalyodik, aki fix, változtathatatlan szimbólumokban gondolkodik.”<sup>17</sup>

A harmincas években egyre többen lesznek Európában azok az alkotók, akik végül a tegeren túlon teljeseznek ki, ilyen például Oskar Fischinger és Norman McLaren is. Egyikük az Egyesült Államokban, másikuk Kanadában telepedett le. Bunuel is szerencsét próbál az USA-ban, végül

10. KÉP: NORMAN MCLAREN: BEGONIA DULL CARE (1951)



<sup>16</sup> Luis BUNUEL – Utolsó lehelletem. Budapest: Európa Kiadó, 1989 114 p.

<sup>17</sup> Jung levele dr. Loy-hoz 1913. feb. 18. In C. G. Jung: Freud and Psychoanalysis. Princeton University Press, 1992. 297.



azonban pont technikai felkészültségének hiányosságai miatt Mexikóban telepedik le. Fischingernek ugyanakkor a Paramount is ajánl szerződést. S hogy a hagyományos és az absztrakt animáció kapcsolatba kerül egymással, azt is neki köszönhetjük, mikor a Disney felkérésére közreműködik Fantázia című zenés filmben (1940.). Sok területen alkotott ezek után, de fő érdeklődése az absztrakt animáció és zene kapcsolatáról sosem terelődött el.

Norman McLarenról, akit az animáció poétájaként is szoktak említeni, legelőször talán kiemelkedő ritmusérzéke és muzikalitása juthat eszünkbe. Varázslatos hangulatot árasztó animációit leg-többször egyenes filmszalagra karcolta, festette. Közelségét az anyaghoz ezzel szerette volna megtartani. Saját bevallása szerint olyan számára a filmszalag, mint a festőnek a vászon. A hihetetlen zeneiség élete végéig jellemzi munkáit (Tyúktánc 1942., Mozaik 1965.). Számomra is legkedvesebb rövidfilmje a Begone Dull Care 1949-ből, melyet az absztrakt expresszionizmus egyik legszebb darabjaként tartanak számon. Az animációban Oscar Peterson zenéje szinte szétválaszthatatlanul forr egybe McLaren képsoraival.

McLaren élőszereplős filmeket is készített, melyek közül a Szomszédok címet viselő alkotás 1952-ben Oscar díjat is kapott. A film a stop motion kreatív lehetőségeit kihasználva görbe tükröt tart a hidegháború kegyetlenségei előtt.

A kísérleti filmesek az avantgárd kultúrában nem a szokásos semmitmondó jelzőként kapták a "kísérleti" jelzőt. Trükktechnikai szempontból koruk legképzettebb alkotói voltak. A sokszor amatőr körülmények között dolgozó magányos művészek, a fantasztikus filmek megjelenésével, az Álomgyár fókuszába kerültek.

Lichter Péter fogalomhasználatával élve a keretezett absztrakció olyan gyűjtőfogalom, mely az ipari keretek között készült nagyjátékfilmekben megjelenő elvont képsorra utal, melyet a hagyományos narratíva szerint készült filmi környezet szegélyez. Megjelenése alapján az absztrakt képsor lehet:

- kiterjesztett film, mely az új technológiák alkalmazásával teljesen anyagtalán fényjátékká varázsolja az alkotásokat, teret adva a fantasztikumnak,

- klasszikus animáció, grafikus absztrakció, mely a kockáról kockára exponálás során egy addig nem létezett mozgás illúzióját kelti,

- lírai absztrakció, mely talán a legrégebbi, ugyanakkor legnehezebben meghatározható csoport, a valóság jelenségek "lefényképezésnek" szélsőségesig feszített formája, mely a montázs erejével kap absztrakt többlettartalmat, látványvilága ugyanakkor tartalmazza a realitás szikráit. A valós világot alakítja soha nem látott jelenségekké.<sup>18</sup>

Érthető módon a cameraless technika a nyersanyagra festés nehéz reprodukálhatósága és a véletlen túlzott szerepe miatt nem sok szerepet kapott az Álomgyár szigorú keretek közé szorított gyártásmechanizmusában.

A szerzői rövidfilmekben szereplő absztrakt, szürreális képsorok átszivárgása a main stream filmgyártásba meghozza a rendezők számára a lehetőséget, hogy az avantgárd rendezőket speciális effekt és trükk mesterként alkalmazva teret adjanak a korszellem által előhívott fantasztikumnak, az ábrázolhatatlan ábrázolásának.

A filmekben szereplő szokatlan montázssorozat egyfajta montázs a montázsban jelenség. Meghadsadt tudatállapotokat, átmeneti tereket, a világűr ismeretlen részeit tárja elénk, így lesz a nem verbalizálható jelenségek megformálója.

Az avantgárd kifejezőmód nem élőszereplőket, s valós helyszíneket szélsőséges szemszögből ábrázoló, s ez által szürreális képzeteket keltő ága az animáció, mely megjelenésében igen sokféle lehet. Az Amerikában is terjedő absztrakt animáció, a Disney-féle térhódítás ellenére, szintén jelentős alkotókkal képviseltette magát. Egyik soronkövetkező kiemelkedő alakja Jordan Belson, aki festőművészből lett animációs alkotó. Vonzódása a keleti kultúrák iránt igen jelentős. Egyik legismertebb rövidfilmje az 1961-es

<sup>18</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe. Budapest: Gondolat Kiadó, 2018.

Allures (Vonzások) egy folyamatosan megújuló, mozgó mandala, középpontosan szerkesztett és egyszerre kelti makro és mikrovilág érzetét, s azok összekapcsolódását. Meditatív utazást tehetünk általa a felhőszerűen ködös alakzatok és pulzáló fénylagutak között, s ahogy Belson maga írja „lelki szemeiden keresztül végigmerülve meg fogod pillantani a negyedik dimenziót.”<sup>19</sup> Kozmikusnak tekintett filmjeit, mozgó fényjátékait egy átalakított röntgengép segítségével készítette és láthatóan sokat merít a buddhista filozófiákból. Nem konkrét vallási motívumokat használ,

absztrakt űrjátékai egy földön túli perspektívát tárnak elénk. Filmjében nem csupán a látvány földöntúlisága, hanem a ritmus az, mellyel saját elmondása szerint is audiovizuális kísérletként az anyagtól a spiritualitás felé kala-uzolja a nézőt. Belson érdeklődése a kozmikus iránt a tudományos-fantasztikus filmek világát előlegezi meg. Visszatérés című filmje 1964-ből például a Tibeti Halottaskönyv s John Glenn asztronauta űrutazása előtt tiszteleg. Alkotásainak meditatív hangulata nem meglepő, maga is jógázik. Hipnotikus, egyszerre organikus és kozmikus

11. KÉP: JORDAN BELSON: VONZÁSOK (1961)



anyagtalan fényjátékainak látásmódjáról így nyilatkozik: „a technikai eszközökkel létre tudom hozni külsőleg azt a képet, amely a belső világomban is megjelenik. És ugyanezt látom, ha este feltekintek az égre.”<sup>20</sup>

Hans Richter amerikai követői, a film világ-egyesítő tapasztalatán túl a világháborúkat követő általános depresszió nyomait is magukon viselték. A kozmikus egységbe vágó, a keleti

filozófiák iránt érdeklődők és a háborúkat tagadók hangja volt ez, mely meghatározó jellemvonása lett az 1960-as évek ellenkultúra mozgalmának.

Az amerikai avantgárd korszak teljes alkotói repertoárját felsorolni nehéz lenne, ám a sorból azért ne maradjon ki Jack Smith, akit az underground film királyaként is emlegetnek. Flaming Creatures című alkotásával írta be magát a filmtörténetbe, jellemzően provokatív

<sup>19</sup> William C. WEES: Light Moving in time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-gard film. San Francisco: University of California Press, 1992. 132.p. - Lichter Péter – Utazás a lehetetlenbe: Budapest. Gondolat Kiadó, 2018

<sup>20</sup> [https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412A/2011-0010\\_m\\_toth\\_eva\\_mozgokeptortenet\\_1/ch11s04.html](https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412A/2011-0010_m_toth_eva_mozgokeptortenet_1/ch11s04.html)



filmjei a performansz művészet előfutárának is tekinthetőek.

A megkerülhetetlen hatású Stan Brakhage, legisertebb munkája a Dog Star Man. Az ötvenes évek végére találja meg egyedi hangját a lírai-absztrakt formanyelvében a nyersanyagra festés technológiájával. Munkásságára nagy hatással volt a kijevei származású, de Amerikában alkotó Maya Deren, aki korának jelentős avantgarde művészeivel is szoros kapcsolatot ápolt, mint például Marcel Duchamp-al, André Bretonnal, John Cage-dzsel. Deren érzékenyen nyúlt a mozgás és a lelki események párhuzamához, az álom és valóság határán táncoló érzethez. Munkásságáról még lesz szó.

Megemlítendő Harry Smith, aki talán az éra legszínesebb egyénisége, festő, filmes, antropológus, aki a népzene, az indián nyelvek archiválásánakérdeklődésével kombinálja Richter, Fischinger és Ruttmann hatását. Pszichedelikus hangulatban párosít zenét és absztrakciót a nyersanyagra festés technológiájával. Híres alkotása az Early Abstraction (1946-57). S ugyan absztrakt formái kiszámíthatatlan textúrákba rendeződnek, de akárcsak Fischingernél, nála is valamilyen szekvenciákba alkotnak.

Ide tartozik még Robert Breer az absztrakt animáció szintén kiemelkedő alakja, filmjeiben keveredik a kollázs, az ábrázoló képek, az absztrakció, egyik ismertebb műve 1959-ből az Eyelashes.

Említésre került már, hogy a kísérletező, normaszegő kedvű alkotók a technikai újítások rajongói voltak. Nem volt ez másként a Whitney testvérpárral sem. John és James első között használtak számítógépet absztrakt animációik készítésekor.

A testvérek egy ideig együtt dolgoztak, majd különváltak. John megalapította a Motion Graphics Inc. vállalatát, s a későbbiekben ő készítette például Kubrick Űrodüsszeiájának trükkjeit, speciális effektusait. Sokkal inkább mérnökként tekintett magára, s alkotásai is inkább vizuális trükkök katalógusai, s a készítésüket is egy technológiai problémának tekintette.

Filmjeinek címe is mutatja tárgyilagosságát: Mátrix, Permutáció, Katalógus.

Míg John tudományos, addig James képzőművészeti oldalról állt az alkotáshoz. Festészet és keleti filozófia egyaránt jelen van munkáiban. Belsonhoz hasonlóan meditatív hangulatú filmje, a Lapis, talán a legismertebb alkotása, egy komplex vibráló pontrendszer. Testvéreivel együtt készítette egy rotációs elemekből álló exponáló asztal segítségével. Gene Youngblood designtudósnek nevezi a Whitney testvérek és Belson generációját, a mérnök-művész ideál, s úgy tartja, tökéletesítik a film nyelvét, hogy közelebb kerüljön az zsigeri tapasztalatokhoz. Munkáik leginkább ismeretlen világok ismeretlen területeire kalauzolnak. A nonnarratív film kilép kereteiből a csoda és a technika által létrehozott misztikus területekre. Ezek a kiterjesztett film (expanded film) által létrehozott fantasztikus idő- és téralagutak már a sci-fi műfaj zsánerét sejtetik magukban.

A későbbiekben a tudományos-fantasztikus műfaj technológiai megszállottsága alkalmat nyújt az avantgárd/absztrakt művészeknek a hollywoodi filmiparban való részvételre. Az avantgárd filmesek fantasztikum ábrázolása már a kezdetektől tetten érhető, Belson és a Whiney testvérek nyílt érdeklődése a sosem látott világok és az univerzum felé, experimentális hozzáállásuk a filmművészethez nemcsak az avantgárd film kánonjának jelentős mérföldkövei, de egyben a narratív filmgyártás trükk technika történetének is megkerülhetetlen állomásai. A normaszegő filmek a narratív film határai között saját belső, a materialista gondolkodáson túli világukat alakítják kozmikus léptékű jelenségekké, mely segítségével az élőszereplőkhöz szokott rendezők absztrakt vizuális betétekkel színesítik alkotásaikat.<sup>21</sup>

+

—

27

+

+

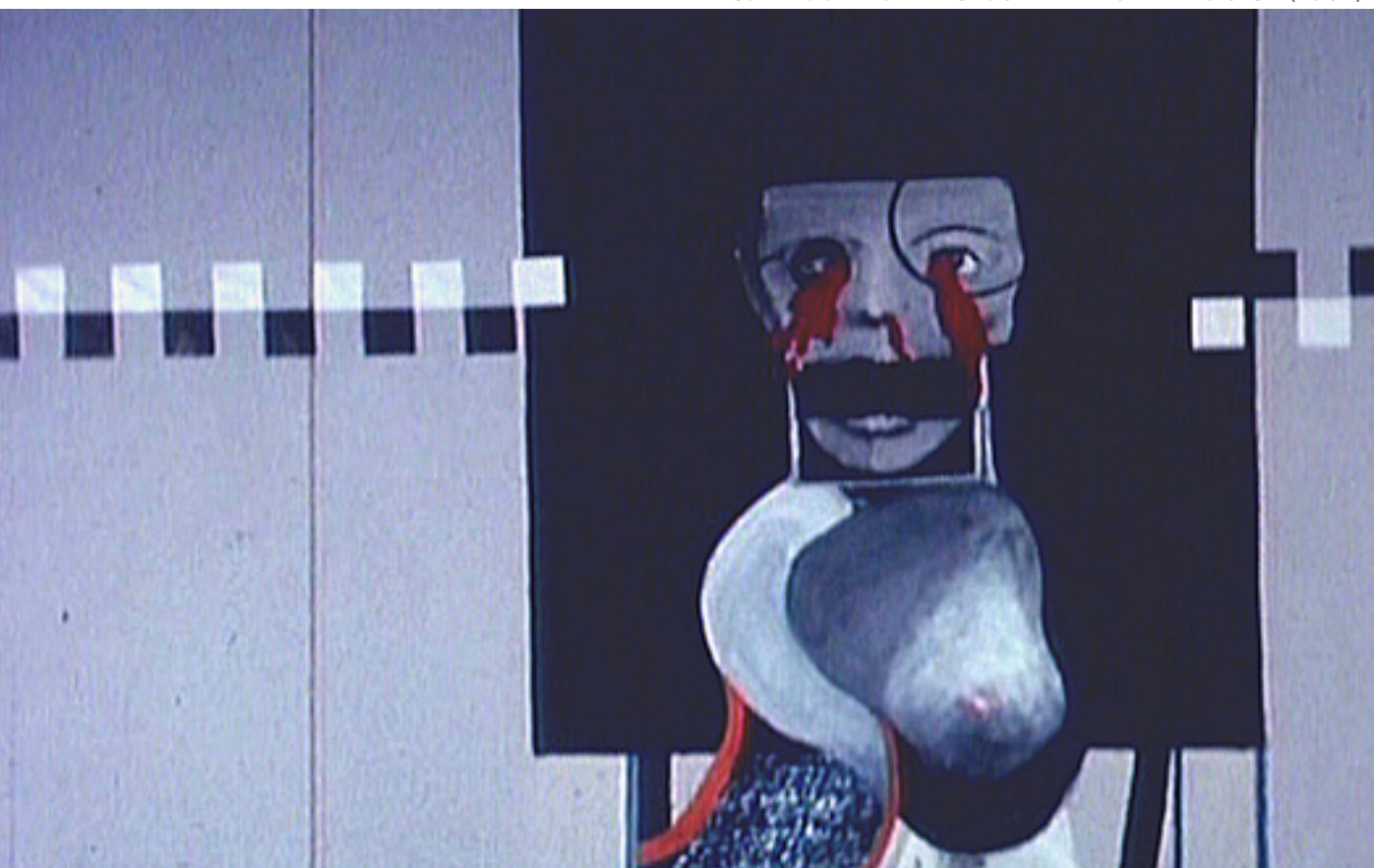
+

+

<sup>21</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe. Budapest: Gondolat Kiadó, 2018.



12-13. KÉP: DAVID LYNCH: SIX MEN GETTING SICK (1967)



# LYNCH ÉS A KÍSÉRLETEZÉS

David Lynch az amerikai független film élő legendája szintén a képzőművészet irányából érkezik, így filmes tanulmányait megelőzően Edward Hopper, Oskar Kokoschka és Francis Bacon inspiráló hatása alatt állt. A Lynchet körülvevő korszellem, mely meghatározta a nyugati parti alkotók világát, őt sem hagyhatta érintetlenül. Vonzódása a keleti filozófiákhoz, a természetességhez, a hétköznapiak vett természetfelettihez szinte benne van a korszak avantgard ritmusában.

A világháború után fellélegző társadalom szabadság és szeretetvágya, valamint érdeklődése a transzcendens élmények iránt elsöprően hat a művészekre is. Lynch nem személyes kapcsolatban áll a korszak kísérleti alkotóival, de azonos hatások érik őt is. Így talán az sem véletlen, hogy az Amerikai Film Intézet pályázatán Lynch neve, már az 1960-as években olyan elismert nevek között mérettetik meg mint Stan Brakhage.

Lynch első filmjei a hatvanas években, melyek animáció, stop motion és élőszereplős felvételek keverékei, igazi kísérleti filmes próbálkozások.

Filmjeiben akár csak az őt megelőző formabontó alkotók filmjeiben, különös erővel bír a nonverbalitás, a zene

formanyelvét idéző, megfektéseknek ellenálló narratíva és a szurrealista képalkotás.

Lynch eredetileg festőművészek készül, s elhivatottságát szülei is tiszteletben tartva támogatják őt, hogy tanulmányait a Pennsylvania Academy of Fine Arts-ban kezdje meg. Itt műtermet bérel későbbi legjobb barátjával Jack Fiskkel, s életét festőművészként képzeleli el, egészen addig, míg egy hirtelen támadt ötlettől fogva elkészít egy mozgó festményt. Ez lesz első filmje, multimédia alkotása, a *Six Men Getting Sick*. 1967-ben készült legjobb barátja Jack Fisk közreműködésével, egy loopolt 1 perces animáció, melyen saját amorf fejszobrai elevenednek meg. A filmet Lynch 200 dollárból készítette el, s ugyan ez új megrendelést hozott egy hasonló alkotásra, először úgy érezte a filmezés nagyon költséges műfaj. Ugyanakkor saját bevallása szerint innentől a próbálkozásai egyszerűen zöld utat kaptak. Következő kisfilmje a nonfiguratív, nonnarratív *The Alphabet*, fekete-fehér kísérleti film, mely akár csak a *Six Men Getting Sick*, előrevetíti a jövőbeli alkotásainak hallucinatórikus világát. Filmjeinek grafikus világa jellemző lesz teljes munkásságára, nem lehet véletlen ez egy olyan alkotótól, aki a képzőművészetből csöppen a filmvilágba.

A kísérlet és az absztrakt grafikus látvány tehát Lynch szuggesztív eszköztárának fontos elemévé válik. Filmjeiben a szoborszerű amorf lények, a baconi ihletésű figurák részei a mindennapoknak. Terei pedig, melyekben a szereplők élnek életüket vagy éppen csak belecsöppennek, ugyanúgy egyfajta szurreális kulissza hangulatot árasztanak.

A *Twin Peaks* vörös szobája például, mint átmeneti tér jelen és múlt, párhuzamos világok, teremtések és pusztulások között szintén egyfajta kísérletnek a része, melyben a néző bepillantást nyerhet egy még sosem látott világba. S ezen küszöb-tér élmény ábrázolása Lynch több filmjében visszatér. Gondoljunk, a *Vörös Szobán* kívül a *Radiátorban lakó hölgy* énekének különös kulisszájára, vagy a *Club Silencio* áriájára.

Lynch Edward Hoppert idéző festői világában bárhol előtűnhet egy sötét sarok a szobában, egy különös hely az erdőben, vagy spirális portál az égbolton, mely átvezet minket az ismeretlenbe.

Lynch kísérletező kedvű alkotói attitűdjét később sem veszítette el. Az internet robbanásszerű népszerűsödése idején saját honlapot készít, melyen egyedi gyártású sitcom-ok terjesztésébe kezd. Ezeket ma már nem találjuk meg a honlapján csak dvd-n. Bizarr kísérletét a helyzetkomikumra épülő soro-



zatok terén, aki egyszer is látta nem könnyen felejtí el. A 2002-es Nyulak című eredetileg paródiának szánt alkotásban a főszereplő három emberméretű nyúl, két nő és egy férfi. A nyulak elsőre összefüggéstelennek tűnő párbeszédét Angelo Badalamenti zenéje kíséri, s a közönség indokolatlan nevetése szakítja félbe alkalmasint.

Kísérleti mivoltát pedig mi sem mutatja jobban, minthogy Lynch haladva a korral egy digitális Sony kamerával rögzíti a filmet, a stúdió, pedig saját Los Angeles-i otthonában épült fel. A sitcomoknak megfelelően, viccet csinálva - még ha félelmeteset is -, a megszokott formából, a sorozat egy szobában játszódik. Kevés párbeszéddel, melyek egyértelműen valami sötét misztikumra utalnak.

A Nyulak szokatlan, mégis formabontó kísérlete visszaköszön az Inland Empire-ben a Lynch-féle konfúz terek szövevényes hálójában.

Az Inland Empire is tekinthető kísérleti filmnek, melyben mintha a Mulholland Drive színésznőjének fájdalmas, megalkuvásokkal teli élete folytatódna az Útvesztőben titokzatos folyosóján keresz-

tül haladva. Lynch itt egy szinte életmű összegző, ikonikus szimbólumokkal teli, zárt labirintusba kalauzol minket, ahol egy „elátkozott” forgatókönyv remake-jének készültébe csöppenünk, s természetesen itt is, megint balul sülnék el a dolgok.

Egyfajta rendezett káosz az, ami elénk tárul, a filmen belül ugyanis egyszerre a realitás és a filmi valóság keveredik. A próbák, a film, a valóság, jelenidő és jövőbeli pillanatok vetülnek egymásra, keverednek össze, s húzzák ki lábunk alól a talajt.

A tükröződés és megkettőződés, mint majd a későbbi fejezetekben is látni fogjuk, Lynch folytonosan visszatérő kísérlete a tér- és időgörbítésre és ezek egymásba hajlítására.

A kísérlet és az újdonság kipróbálása iránti nem szűnő vágy Lynch alkotásait ropogósan frissen tartja. S ugyan a kritika nem fogadja mindig egybehangzó sikerrel a filmjeit, Lynch nem is a közönség elismerését keresi, hanem gondolatainak legtisztább formába öntését, mely célkitűzés méltó folytatása a Hans Richter-féle „abszolút filmnek”. Annak elle-

nére is, hogy Lynchnek nem kizárólagos eszköze ehhez az absztrakció. S alkotásaiban ugyan előszeretettel alkalmaz modern, friss technikákat, filmjeit mégsem a McLaren-féle absztrakció és a Bunuel-féle szürrealizmus jellemzi, hanem a valós keretek közé ágyazott absztrakció és szürrealizmus.

A teljes lynchi filmográfiában a kísérletiség nem jelenti az elvont képek folytonos jelenlétét, a Kék bársony például képi világában egészen konzervatívnak mondható. Nem véletlen, hogy a nagyközönség ezt a filmet könnyen fogadta, akárcsak a Veszett a világot, melyért végül Arany Pálma díjat is kapott. Ez a két filmje, talán narratíva szempontjából a legkönnybben követhető (harmadikként ide sorolva a korai filmek közül természetesen a kosztümös Elefántmberet is). Ezeknek a filmeknek a vonalvezetése nem a térhajlításra épül, s kevésbé borzolja a non-linearitásra nem nyitott kedélyeket.

Lynch alapvetően a képzőművészet irányából érkezve szinte egy életen át tartó filmművészeti kitérőt/kísérletet tesz a „mozgó festményeken” megalkotott

LYNCH A KÉPZŐMŰVÉSZET IRÁNYÁBÓL ÉRKEZVE SZINTE EGY ÉLETEN ÁT TARTÓ FILMMŰVÉSZETI KITÉRŐT/KÍSÉRLETET TESZ A „MOZGÓ FESTMÉNYEKEN” MEGALKOTOTT HÁTBORZONGATÁS TÖKÉLETESÍTÉSÉRE.

hátborzongatás tökéletesítésére. S nem hagyja el kezdeti alapköveit a baconi formavilágot, az edward hopper-i színhatásokat és a kaffkai hangulatot. Teszi ezt azért is, hogy hosszú beállításai olyan szokatlan, eleven tereket hoznak létre, melyek szereplő nélkül is mesélnek, akár csak a mozdulatlanul is élő festmények.

S ha már kísérletnél tartunk, ne feledjük, hogy Lynch előszeretettel próbálja ki magát a különböző műfajokban is. Kezdvé a kosztümos filmtől a sci-fi-ig, a romantikus melodrámtól és a roadmovie-t sem kihagyva, rendez sorozatot, s reklámfilmeket is. Utóbbi nem kisebb szereplővel mint Marion Cotillard-al. A Dior számára készülő Lady Blue Shanghaiban mintha Audrey Horne felnőtt alteregójaként hódítana Cotillard 2010-ben a képernyőn.

S eredeti vizuális érdeklődését nem maga mögött hagyva Lynch a mai napig fest, fotózik, s hódol félprofi „hobbijának” a zenekészítésnek is.

Fotó és festménykiállításai világszerte láthatóak, s csupán az életműben járatlan szemek számára tűnhet úgy, hogy a rendező egy új műfajról is lehúzna egy bőrt. Lynch számára ez sokkal inkább a gyökerekhez való vágyódás, mintsem újkeletű érdeklődés, David Lynch ugyanis sosem szűnt meg alkotni a médium megválasztása csak a gondolat legmegfelelőbb kifejezésének eszköze.

14. KÉP: DAVID LYNCH: TWIN PEAKS (1990-91.) fent

15. KÉP: DAVID LYNCH: LADY BLUE SHANGHAI (2010.) középen

16. KÉP: EDWARD HOPPER: ÉJJELI BAGLYOK (1942) lent



# GROTESZK SZÜRREALIZMUS AZ ÉLET SZÖVETE

„Ismerd meg magad!”

Olvasható a leideni anatómiai teátrumban.

Az ókori eredetű, tudományos céllal végzett boncolások a középkorban azok közé a manapság már elképzelhetetlen és feledésbe merült délutáni szórakozások közé tartoztak, melyek tudománynak és misztikumnak egyaránt táplálékot adtak.<sup>22</sup> A morbidnak tetsző szórakozás sokak kíváncsiságát kielégítette, s egyben kataritikus végkifejletként magában rejtette az érzést, hogy én is egy ilyen emberi gépezet vagyok. A reneszánsz ember vágya a megismerésre egyértelmű népszerűséget hozott az anatómiai teátrumnak, mely orvosi intézményesülése előtt a színház népszerűségével vetekedett.

A szürrealista törekvésektől sem áll távol az élet sokszor bizarr valóságának bemutatása. Ha nevezhetjük egyáltalán David Lynchet szürrealistának, akkor azt is mondhatjuk, hogy alkotói képi világát jelentősen meghatározza érdeklődése az enyészet, az elmúlás iránt, valamint a maga körtül mindent felemészítő idő folytonos jelenlétének érzékeltetése. Filmjeinek szövetszerű hálózata, mint egy élő szerv, olyan erősen lüktet, hogy szinte magába szippantja a nézőt.

A második világháború végén születő Lynch beleszippant egy boldognak tűnő korszakba, ahol mindent cukormáz borít, de elmondása szerint őt mindig is az érdekelte, ami a máz alatt van.

Gyerekkorától szembesül az élet körforgásával, apja révén megismeri, megszereti az erdőt, a természetet, a fákat, rovarokat, s a filmjeiben is tapasztalható békés elfogadással szemléli a boldogság és borzalom kettős jelenlétét a mindennapokban. Előszeretettel boncol állatokat, felhasználja őket különböző alkotásokhoz. Többször említi önéletrajzi filmjében és könyvében is, hogy számára varázslatos látvány, ahogy a természet és az idő eluralkodik az ember alkotta tárgyakon és a már élettelen testeken. Látásmódjának sarkalatos pontja, hogy ezeket a mások számára olykor meghökkentő motívumokat, melyeket filmjeiben is alkalmaz, - gondoljunk a Kék bársony levágott fülére, vagy a Twin Peaks: The Return levágott fejére, - szinte gyermeki tisztasággal ábrázolja, tényként tárja elénk. Jelentős különbség, s itt térnek vissza az anatómiai teátrumhoz, hogy Lynch esetében ezek a borzalmasnak tűnő látványok, a maguk természetességében tárulnak elénk, látatásuk célja sokkal inkább a hétköznapiság, az élet körforgásának bemutatása, mintsem az elrettentés. Ugyanez vonatkozik a Bunuel életműre is. Ellentétpárhuzamnak tekintem Lynch természetes hozzáállását a groteszkborzalomhoz, Bunuel provokatív extravaganciájával szemben.

A hátborzongatás lynchi eszköztárának a „szö-vet érzet” az egyik alappillére. Abban, hogy a nézőt körülölelje a kellemetlen, romantikus hidegrázás fontos szerepet játszik az épített környezet jellege.

<sup>22</sup> HORÁNYI Ildikó: A női test az anatómiai ábrázolások tükrében. In: A modell – Női akt a 19. századi magyar művészetben [kiállítási katalógus]. Szerk. Imre Györgyi. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2004, 210 p.



17. KÉP: DAVID LYNCH: FISH KIT (1979)



18. KÉP: DAVID LYNCH: RADÍRFEJ (1977)





19. KÉP: DAVID LYNCH: RADÍRFEJ (1977)

Ez a környezet azon túl, hogy egy soha el nem múló cukormázos Amerikát mutat, minduntalan a felszín alatt megbúvó rejtély érzetét kelti.

Lynchnek hatékony eszköze a mindent elsöprő nyomasztásra az a látványos fogás, hogy szívesen használ nyomott, zárt tereket, lepusztult, ipusztériális környezetet és amorfi alakokat. Legelsőként említendőek ezek a formátlan jelenségek, leginkább azért, mert olyan szembeűnőek, hogy a nézőkre gyakorolt intenzív hatásuk, még akkor is érvényesül, ha a befogadó amúgy nem nyitott a formabontó megoldásokra. Lynch univerzumának ez a szegmense torz testekkel van tele, s élő, szövetszerű bonchangulatot teremt, mint például a Radírfej

gyermeke, Henry bolygója, az elefántember cím-szereplője, a Kék bársony levágott füle vagy a Twin Peaks keze. Francis Bacont idéző alakjai, melyek festményein és fotóin is visszaköszönnék, egyértelműen megszűrik közönségének egy részét. Az általa alkotott világban ugyanis törvényszerű, hogy a groteszk formák, terek, kellemetlen hangulatok igenis részei a hétköznapi valóságának. Sőt jelenlétük a legtöbb esetben nem okoz meghökkenést. Radírfejű Henryt sem gyermeke külseje zavarja legjobban életében, maga a borzalom ugyanis nem a felszínen rejlik.

A Lynch által ábrázolt aránytalanságok, legyen az tér vagy forma, élő vagy élettelen, erős



20. KÉP: DAVID LYNCH A RADÍRFEJ DÍSZLETÉBEN (1977)

kényszer alá helyezik a nézőt, megcsavarják saját realitásérzékünk megszokott arányrendszerét. A folytonosan jelenlévő intenzív enyészet és dehumanizálás a maga hétköznapiságában megkérdőjelezi a minket körülvevő „valóság” magától értetődő voltát. A fizikai és lelki szorongás ilyen típusú szuggesztív jelenlétének kellemetlen érzését Lynch azonban kiválóan fűszerezi humorral és érzékiséggel, így filmjeinek összehatására mégsem a horrorisztikus félelem, hanem a romantikus, nyomasztó borzongás lesz jellemző.

Lynch zárt tereivel és torz alakjaival, a pusztuló városi környezettel s a velük szembe állított uralkodó természettel és természetfelettel

kétségtelenül sajátos univerzumot hoz létre. Különös tereiről azt nyilatkozta, hogy a forgatásokon igyekszik kihasználni a lehetőséget, hogy a jeleneteket szereplők nélkül, maguk nyugalmában is rögzítse, melyről az a véleménye, hogy ha a tereket magukra hagyjuk s szemléljük azok saját valóságát, akkor a tér megelevenedik és megmutatja rejtett titkait.

Hosszú, szereplők nélküli jeleneteiben tapasztalhattuk már ezt az elénk táruló borzongató valóságot, legelső filmjétől a Radírfejtől kezdve a Twin Peaks harmadik évadáig.

Ezt az tapasztalatot, amit Lynch az üres terekkel kapcsolatban fogalmaz meg, a kritikusokat arra

véleményre juttatta, hogy Lynch terei olyanok, mintha bűntény helyszínei lennének. Olyan helyek, melyeken vagy történt vagy történni fog valami borzalmas. Úgy gondolom, hogy ez egy egyértelmű visszacsatolása annak, amit a szerző maga is érez, mégha ő nem is teszi oda a kategorizáló „bűntény” szót, de abban, hogy Lynch magukra hagyott tereiben „valami” történik, abban mindenki egyetért. Bizonytalan, törékeny pillanatokot ábrázol, melyben a sötét erők kísértése minduntalan jelen van.

„IT’S HAPPENING AGAIN.”

Egyik eszköze ennek borzongatásnak az a figyelem, mellyel Lynch alapvetően rendelkezik. Részletekbe menően kidolgozott jeleneteiben, minden a legmegfelelőbb filmnyelvi kifejezőmód szolgálatában áll. Mindemellett maximálisan teret adva a végzet, a véletlen, az intuíció és spontaneitás számára. Talán pont ez a nyitott kapu, mely lehetőséget ad az előbb említett „valaminek”, hogy megtörténjen.

Történetmesélésének misztikus töredezettsége és sokszor nyomasztó kilátástalansága magán viseli Franz Kafka hatását, ugyanúgy, ahogy az sem meglepő, hogy látványvilágán Oskar Kokoschka és Francis Bacon formanyelvének nyoma fedezhető fel. A fiatal még festőművésznek készülő Lynch későbbi filmrendezői látásmódján is fellelhetők képzőművészeti gyökerei. Elmondása szerint varázslatosnak találja a rejtélyek világát, melyek a festmények szimbolikus jelképrendszerének köszönhetően titokzatosan tárulnak a néző elé. Ezt a festői attitűdöt, mely során a történet egyfajta szürrealista jelképrendszerben ábrázolja a valóságon túli világot, filmjeiben is sikerrel alkalmazza.

Lynchet nevében is kíséri ez az elmúlás iránti vonzalom, születési neve ugyanis David Keith Lynch. Ebből adódóan szülei sokáig DK-nek

(„decay”) becézték, ami magyarra fordítva annyit tesz pusztulás, hanyatlás, rothadás. Ám mikor felismerték ezt az egybeesést, a becenév elmaradt. A vonzalom viszont megmaradt.

Szenvedélyes érdeklődése ember és természet kölcsönhatása iránt, kiapadhatatlan forrása történeteinek. S ehhez csak hozzájárult a philadelphiai évek tapasztalata. Első filmjei után, a Radírfej és a Nagymama elkészítésétől lelkesedve mindenképp következő forgatókönyv szerette volna filmre vinni, mely azonban az 1970-es évek technikai fejlettségének köszönhetően elmaradt.

A máig el nem készült film, a Ronnie Rocket – avagy a létezés különös erőinek abszurd rejtélye, egy igazi szürrealista alkotás forgatókönyve volt, levágott fejű repülő madarakkal, két lábon járó, beszélő disznóval, s megelevenedő elektromos kábelekkel. S ugyan nem valósult meg (még) a film, sok olyan elemet tartalmaz, mely az életmű részévé válik.

Az egyik ilyen az elektromosság, melyet Lynch különös elevenséggel kezel, s természetfeletti erőt tulajdonít neki. A Ronnie Rocket is, mint több más filmje, párhuzamos szálakon fut. Az egyikben egy detektív üldözi a város tiltott részein azt a bűnözőt, aki eltérítette az elektromosságot, visszájára fordította, s így most az sötétséget hoz létre. A másik szálon pedig egy torzszülött kislány történetét követjük, akinek az elektromosság sorozatos rohamokat okoz.

Olyan történetiszálak és motívumok ezek, melyek visszatérnek sokszor az életműben. Mitológiájának elemi része az elektromosság, melynek önállóságát, „különös étellel teli-ségét” csak akkor vesszük észre, mikor rend-ellenesség lép fel működésében. Valamint a visszatérők sorába tartoznak még Lynch torz, ámde szerethető alakjai is, akik teljesen elfogadott, mindennapi részei a rendező egyedi világának.

„NEKEM EMBER ÉS FÖLD EGYÜTTÉLÉSÉNEK KÉPZETE TETSZIK: A MUNKAGÉPEKkel TELI TÁRNA, AZ ÜLEDÉKKEL TELI MEDENCE, AHOL MINDENFÉLE APRÓ ORGANIZMUSOK TENYÉSZNEK ÉS SZÚNYOGOK SZÁLLNAK FEL APRÓ HELIKOPTEREKKÉNT.”<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Chris Rodley - David Lynch, Beszélgetések, OSIRIS KIADÓ BUDAPEST, 2003. 18.p

Saját elmondása szerint is rengeteg olyan gyermekkori és felnőtt emlékfoslányból állnak össze egy egységes lynchi univerzummá történetei, amelyeknek az adott pillanatban még semmilyen jelentősége nincs. Önéletrajzi könyvében is hangsúlyozottan szerepelnek a gyermek és kamaszévek élményei, a szabadság, a kalandok, melyeket a Boise-ban töltött évek alatt átéltek. Lynch szerette a kisvárosi légkört, a Kék bársony egyik híres jelentét inspiráló élmények is (a meztelen Isabella Rossellinivel) Boisehoz köthetőek. Egyszer mikor öccsével az esti órákban hazafelé tartottak, a sötétségből egy meztelen nő bukkant elő, s ez a kép láthatólag egy életre beivódott David emlékezetébe. Elmondása alapján lenyűgözte a kisvárosi élet szabadsága, a természet közelsége. Abban az időben a közvilágítás még sokkal kisebb fénnel látta el az utcákat, s a gyenge fény homálya az esti órákban misztikus történetekkel töltötte el a hazafelé sétáló Davidet. Lynch számára az ötvenes évek sosem értek véget, esztétikai szótárának meghatározó eleme a zene, a rock'n'roll, a cigaretta, az érzékiség, de a külső jegyeken túl, ami teljes művészetét áthatja, az a 1950-es évek korszelleme. Az ártatlanság és a jóság és a mögötte rejlők sötét erők fe-szító kettőssége az, ami az egész életműben dominál. Egy törékeny, izgalmas egyensúly ez.

Akkoriban a televízió jelenléte a családi otthonokban nem volt mindennapos. Visszaemlékezéseiben a rendező gyakran említi milyen izgalmas volt az a különbözőség, mely jellemezte a városokat. Felismerhető volt, ha új ember érkezett, mert ha más nem is, de öltözködése elárulta, nem ide való. S akárcsak jelen korunkban az internet hálózata, az öt-venes években a televízió volt az első, ami behozta az emberek életében az alternatív valóságot, s uniformizálta az egyéniséget.

Ahollywoodi filmgyártásprofitorientált történetébe nehezen beilleszthető a szabadság, szerencse és végzet erejének oly intenzív használata, mely a második világháború utáni korszakban a kísérleti filmeseket és így David Lynchet is jellemezte. Nem meglepő tehát, hogy a szerzői filmek alkotói, a normákkal szembeszegülő magatartásuk révén igencsak távolmaradtak az álmogár által kínált lehetőségektől és kötöttségektől is. Ez a szituáció eredményezte ugyanakkor az amerikai avantarde korszak kiemelkedő alkotóinak szü-

letését, kiknek elhivatottsága és szakmai felkészültsége új utakra indította a filmet, egy új színfoltot létrehozva a már megszokott palettán.

A szürrealista alkotók által kedvelt automatikus írás, s úgy általában is a véletlen és az intuíció szerepe, mely Lynch gondolatmenetét is jellemzi ugyancsak nem áll közel a magas szinten tervezett amerikai gyártásmechanizmushoz. Az André Bretontól származó kifejezés a maximális művészi szabadság és a modern egyéniség önkifejezőmódjának eszköze lett az 1945-ös évektől az amekai avantgarde alkotók körében is. David Lynch filmjeinek ötlete is alapvetően különböző morzsákból áll, melyek nem feltétlenül egyetlen lineáris történetszállá állnak össze, sem az alkotás periódusában, sem pedig elkészült filmként. A rugalmas vonalvezetésű narratíva, melyben tér és idő határai eltérnek a megszokottól, a nézőtől is nyitott hozzáállást követel. Lynch kísérletei pedig térrel, idővel és a természetfelettel új utat nyitottak a mozi és televízió történetében.

# LYNCH UNIVERZUMÁNAK SZIMBÓLUMRENDSZERE

A David Lynch alkotásait összefogó romantikus, bizarr borzalom kelléktára sok egyedi és több archaikus elemet tartalmaz. Lynch, aki a popkultúrában terjesztett szürrealizmus egyik szülőatyja hírnevét többek között egyéni mitológiájának köszönheti, amely olyan szuggesztív, hogy ugyan van, aki érti, de leginkább csak érzi. Vannak szigorú kritikusai is, de egy biztos, hatásától vitathatatlanul senki sem szabadul. Sokszor a horror kategóriában kötnek ki filmjei, ami azért meglepetésszerű, mert a jellegzetes lynchi hátborzongatás nem ijesztget és rémisztő, sokkal inkább a hétköznapi életet bemutató jó, rossz és nem mindennapi események összessége. Alkotásai, mint egy élő szövet mozognak a rendező abszurd univerzumában. Mint elmondja, nem retten meg, sőt keresi saját belső valóságának egyre mélyebb rétegeit.

„AZ Ő UNIVERZUMÁBAN VILÁGOK ÜTKÖZNEK ÖSSZE EGYMÁSSAL.”<sup>24</sup>

A szokatlan „kényelmetlenség” érzés az, mely védjegyévé vált s filmjeit egytől egyig végigkíséri. A néző komfortérzetét jelentősen csorbitja az is, hogy Lynch elhagyja a tájékozódást biztosító szabályokat, - elhallgatja a történet részleteit, új idősíkokat és tereket hoz a narratívába, s a kezdő pozícióba látszólag nem térünk vissza,- ezt az értelem a konvenciók hiányaként kezeli, s ezáltal saját valóságának viszonyrendszerét is kikezdi.

Jung a modern festészettel kapcsolatban írja egyik könyvében, ami Lynch alkotói pályájára is jellemző, miszerint a modern festészet, (esetünkben film is) igyekszik műveinek objektumát a befogadótól távol tartani, elkerülve ezzel az értelmi befolyás lehetőségeit. Így a szubjektív fantazmáknak, fantáziarelációknak teret adva.<sup>25</sup>

Kutatási témám fókuszusa is ezt a területet vizsgálja. Hogyan tudunk létrehozni, - milyen szuggesztív filmi eszközök segítségével,- olyan érzeteket, melyeket a befogadó saját szempontjából nézve valóságosnak talál, s hol és miért éppen ott húzódik a határ, ahol ábránd és valóság

„AZ EMBERÉLET  
ÚTJÁNAK FELÉN  
EGY NAGY  
SÖTÉTLŐ ERDŐBE  
JUTOTTAM, MIVEL  
AZ IGAZ UTAT  
NEM LELEM.”<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Chris RODLEY - David Lynch: Budapest. Osiris Kiadó, 2003

<sup>25</sup> Carl Gustave JUNG – Titokzatos jelek az égen: Budapest. Kossuth Könyvkiadó, 1993

<sup>26</sup> Dante ALIGHIERI – Az isteni színjáték, Babits Mihály fordítása



különválnak vagy épp összemosódik s határuk bizonytalanná lesz.

Lynch művei bőséggel tartalmazzák ezeket az eszközöket. Alkotói attitűdjéből, s nyilatkozataiból is egyaránt kiderül, hogy ötleteit inkább az intuíció vezérli, mintsem a folytonos kutatómunka. Éppen ez a zsigeri indíttatás érdekes számomra, ez az ösztönös gesztus által vezérelt alkotói folyamat, melynek során létrejött egy szinte vallásokkal vetekedő, mitologikus elemeket sem nélkülöző univerzum. Saját mesterművem szintén hasonló témát jár körül. Vizsgálatom tárgya egy olyan küszöbélmény, melyet maga az emberiség épített fel saját maga számára. Ez pedig a látásmódunk, világképünk, s annak változásának folyamata. A korról korra, vallásról vallásra, illetve tudományos nézeteként is változó világkép, hasonló szuggesztív eszközökkel teszi számunka, vagy inkább tesszük magunk számára elfogadhatóvá, valóssá a világot. A mestermű esetében a zsigeri ösztönöket én nem magamban kerestem, vizsgálatom az emberiség kollektív elképzeléseire fókuszált.

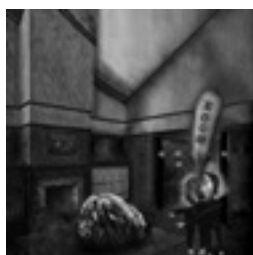
David Lynch, aki sokszor említi, hogy tudatának gondolatóceánjából meríti ötleteit, egy olyan forrást használ, mely sokkal inkább kollektív forrás, mintsem egyedi magánstrand. Ezt a párhuzamot figyelembe véve én is egy vagyok az emberiséggel, s elképzeléseimet, melyek világképemet meghatározzák, én is egy kollektív óceánból merítem.

Ebben a fejezetben a továbbiakban Lynch motívumait, s azok szerepét, hatását veszem sorra a teljesség igénye nélkül, ugyanakkor mitologikus jelentőségük bemutatásával. Ezen motívumok szuggesztív ereje nem véletlen, ősi voltukból fakad, ezért mindannyiunkból előhívhatnak nem csupán értelmi, de a szubjektív tapasztalásnak is teret adó élményeket.

Az alábbi szimbólumok több kultúrkör alap motívumai, megjelennek az archaikus koroktól kezdve, s részei kollektív tudattalanunknak. Használatuk és értelmezésük nem feltétlenül vezet tovább egyértelmű válaszokig, viszont mindenkiben szavakkal nehezen kifejezhető érzetek képét rejtik. Ezért is van, hogy Jung nem ajánlja a motívumfejtés egy az egyben állandósult megfejtését. Kovács András Bálint *Ez csak egy szivar - a pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben* című írásából meríttek néhány gondolatot ehhez a témához: „A filmnek nincs kitüntetett kapcsolata a pszichoanalízissel, nem alkalmasabb pszichoanalitikus elemzésre, mint a rajzok, festmények vagy szövegek... A film nem tudattalan mentális folyamatok eredménye, legalábbis nem jobban, mint bármilyen művészeti alkotás. A film készítőjének tevékenysége semmilyen különösebb viszonyban nincs az álommunkával, vagy nem jobban, mint más művészetek esetében, ezzel szemben jelentős mértékű a tudatos formálás szerepe, amit viszont sehol sem találunk az álomban. A legfontosabb és döntő különbség úgy foglalható össze, hogy míg az álom és a műalkotások motívumai „származási helyüket” tekintve egyaránt



21. KÉP: RADÍRFEJ  
(1977)



22. KÉP: SMALL STORIES FOTÓKIÁLLÍTÁS (2019)



23. KÉP: TWIN PEAKS I-II.  
(1990-91)

tartozhatnak a tudattalanhoz (az álom esetében mindig, a műalkotások esetében nem mindig), az álomban szereplő motívumok sosem, a műalkotásban szereplő motívumok viszont mindig tudatos kontroll eredményei. Másképp mondva, az álmodó nem tudja akaratlagosan szabályozni azt, hogy miről hogyan álmodik, a művész - ha nem is tudja mindig, hogy egy motívum miért és hogyan jutott eszébe - mindig tudatosan dönt az adott motívumnak a kompozícióban való elhelyezéséről vagy elvetéséről... Nem lehet a filmet a forgatókönyv tudattalan értelmezéseként vagy szimbolikus átfordításaként felfogni. Az alkotónak a végső eredmény tekintetében semmi köze az álomszituációhoz, a néző, akinek a helyzete valóban hasonlítható az álmodás

helyzetéhez, viszont nem alkotója, csak szemlélője az „álomképnek”. És egyáltalán, kinek az álmáról van szó: a 150 alkotó vagy a sok milliárd néző közös álmáról?... Elmondhatjuk, hogy ha bármelyik pszichoanalitikus konstrukció alkalmazhatóan bizonyul a filmelméletben, az nem a filmelméletet, hanem a pszichoanalízist erő-síti. A pszichoanalízis az emberi lélek működésének elméleti megközelítése. A filmnézés és működés egy funkciója, tehát az ebben a funkcióban szerzett tapasztalatok a fenti elmélet-hez szolgáltatnak adatokat, nem pedig fordítva.”<sup>27</sup>

Maradva ugyanakkor a szimbólumok sokaságánál, Lynch esetében elmondható, hogy egyéni

<sup>27</sup> KOVÁCS András Bálint: „Ez csak egy szivar.” A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat, 2007. tél <http://apertura.hu/2007/tel/kab>



24. KÉP: TWIN PEAKS:  
THE RETURN (2017)

mitológiájában konzekvensen használja törpék, átjárók, dobozok és egyéb visszatérő elemek hadát. Alábbi rendszerezésük, pedig inkább egy rávilágító felsorolás, mintsem magyarázat a jelentésükhöz, az ugyanis a szubjektum feladata. A következőkben ezekhez a motívumokhoz kerülhetünk kicsit közelebb.

#### TÖRPÉK, ÓRIÁSOK

A szürrealista avantgarde kelléktárban, mely Lynchet jellemzi, nem maradt el a törpe, az óriás, az összevarrt szemű nő, s az amorf fejű fa sem, aki Kézként mutatkozik be.

Lynch gyakran használt filmes eszközei a mesebelinek tűnő törpék, óriások s torz humanoid

alakok szerepeltetése mely, - mint azt külön hangsúlyozza Lynch - nem kutatómunka, hanem ötletek, megérzések, benyomások eredménye. Archaikus motívumként a törpék az ember előtti ősi idők lényei, kiknek átlag feletti nemi vágyat s egyéb különleges képességeket tulajdonítanak.<sup>28</sup> Lynch táncoló törpéje a Vörös szobában, ugyan nem egyértelműen erotikus vágyától, hanem inkább kétértelmű tanácsaitól, s mozdulataitól lesz emlékezetes.

Akárcsak a szintén nehezen érthető tanácsokat adó óriás (Tűzoltó), aki rendszeres szereplője Cooper ügynök éber álmainak.

Ugyanilyen szokatlan, mégis szerethető szereplő a Radírfej radiátorban lakó hölgye. A Lynch

<sup>28</sup> HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György – Jelképtár. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.

„AZ ELJÖVENDŐ MÚLT SÖTÉTJÉN ÁT A VARÁZSLÓ  
LÁTNI KÍVÁNJA AZ EGYETLEN KIUTAT KÉT VILÁG  
KÖZÖTT, TŰZ JÖJJ VELEM!”



25. KÉP: DAVID LYNCH: RADÍRFEJ (1977)



26. KÉP: DAVID LYNCH:  
TWIN PEAKS: THE RETURN (2017)

filmjeiben megjelenő alakok fogadtatásának természetessége a vásznon szintén fontos eszköz, mellyel a néző a helyzet normalitásával, elfogadottságával szembesül. Csupán mitológiai szempontból szemlélve az óriások a formátlan őslétezés jelképei, az elemek koordinátalan erői érvé-nyesülnek elnyúlt formáikban.

Lynch festészetében is fotósorozataiban is megjelennek ezek a dehumanizált alakok, akik szintén ösztönös alkotások, és ahogy Lynch gyakran le is szögezi, semmilyen verbális magyarázatra nem szorul „megértésük”.

Befogadásukhoz nem a magyarázat általi út visz közelebb. A mitologikus szörnyek, melyeket kollektív tudatunkban megszólítanak ezek a formák a mértéktelenségükkel, formátlanságukkal az őskaoszra utalnak, melyen a strukturálódni vágyó szellemnek át kell jutnia. Ezek tehát bennünk élő formák, melyeknek legyőzése saját félelmeinkkel való szembesülésünk szimbóluma is.<sup>29</sup>

### ERDŐ

Szintén meghatározó elem a természet, fa, erdei világ, s a városi vagy ipari lét párhuzama, ellentéte. Az ellenséges

vagy olykor megnyugtató erdő, illetve a biztonságot nyújtó városi lét, mely olykor mégis életünkre tör.

Az erdő, mint szimbólum alapvetően az ember világával szemben ellenségesnek tűnő, ismeretlen környezet. Az emberi útkeresés helyszíne, ahol sötét erők uralkodnak. A legtöbb mitológiában az erdőn át visz az út a Holtak Birodalmába, s itt van az Alvilág bejárata is.<sup>30</sup>

Lynch esetében az erdő lesz a színhelye Twin Peaks misztikus átjárójának, a baglyok barlangjának, a Vörös szobába vezető kapunak. Ugyanakkor a Kék bársonyban Jeffrey a nap-

<sup>29</sup> HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György – Jelképtár. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.

<sup>30</sup> HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György – Jelképtár. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.



27. KÉP: DAVID LYNCH:  
VESZETT A VILÁG (1990)



28. KÉP: DAVID LYNCH:  
TŰZ, JÖJJ VELEM! (1992)

sütötte erdő szélén találja a bonyodalmat elindító fület is. Valamint az erdőben talál nyugalmat az aranyásókat árusító ex-pszichológus Dr. Lawrence Jacoby is.

#### FA

A fa talán az egyik legösszetettebb jelenésű a növényi jelképek közül. Élet és halál, az örök fejlődés és növekedés, a folytonos megújulás és a kétértelmű (ciklikus és irreverzibilis) idő jelképe. Kozmikus tulajdonságai vannak, mint égisz fa, világfa, élet fája. Lombja az égbolt, gyümölcsei a bolygók. A legtöbb vallásban és mitológiai történetben szerepel

különleges fa, gondolhatunk akár a para-dicsómi Tudás fájára vagy a germán mitológiára, ahol Ódin az első emberpárt egy fából teremtette.

Jung a fa gyökér-törzs-korona hármasságát a tudattalan-tudat-felettes én jelképeként értelmezi.<sup>31</sup> Ezek természetesen csupán hozzáadott gondolatok, melyeket szélesítik ugyan a látókört, a megértést ugyanakkor nem biztos, hogy meghozzák. Kollektív tudatunknak azonban mindenképp részei ezek az apáról fiúra szálló mitikus képek.

#### TÜNDÉREK, ZENE, TÁNC

Szintén említendő motívumok a tánc, zene, tündérek, angyalok,

melyek az amúgy is misztikus lynchi világba mesés, néha gyermeki hangulatot hoznak a borzongás mellé. A tündér, mint varázshatalmú átváltozásra képes nőalak a már idézett Jelképtár c. gyűjtemény alapján archaikus istennők utóda. Táncuk pedig „az istenséggel azonosulni vágyó lélek szellemi mozgása, a világmindenség ciklusának imitációja”.

Az életművet végigkísérik tündérek és őrangyalok, az első a Radírfej radiátorban lakó hölgye, kinek érintése mesés fényt hoz az ipari miliőbe. A Veszett a világ utolsó jeleneteiben is egy jó tündér tűnik fel, aki feloldja az eseménysorozatot, s biztatja

<sup>31</sup> HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György – Jelképtár. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.



„A BAGLYOK NEM AZOK, AMINEK LÁTSZANAK.”



29. KÉP: DAVID LYNCH:  
TWIN PEAKS (1990-91)



30. KÉP: DAVID LYNCH:  
T.P. : THE RETURN (2017)



31. KÉP: DAVID LYNCH:  
TWIN PEAKS (1990-91)

Sailort, hogy maradjon Lulával. Lynch ehhez a jelenethez az Őzt említi inspiráló példának, megjelenik a jó boszorkány s ezzel Lula és Sailor közös „sárgaköves” útja. A Twin Peaks: Tűzz jöjj velem! zárójelenetében szintén egy angyal jelenik meg Laura számára a Lodge-ban.

Elválaszthatatlan ezektől a jelenetektől a háttérben felsejlő vagy épp uralkodó zene és a tánc. Egyik legemlékezetesebb zenés-táncos motívum talán Audrey tánca (ami az azonos címet viselő Badalamenti zeneszámra történik), mind a Twin Peaks első évadban, mind a harmadikban, melyben talán még hangsúlyosabb szerepet kap. Köszönhetően a táncot félbeszakító féltékeny férfinak,

aki kizökkenti Audreyt, s talán a világot is a saját kerékvágásából, a „Get me out of here!” felkiáltással Audrey egyszer csak egy fehér szobában találja magát. Hogy hol, s mikor, azt nem tudjuk. Lynch mesterien időzíti azokat a pillanatokot, melyek még a gyakorlott lynchi közönség referenciapontjait is egy csapásra összezavarja. Hol vagyunk? Ez nem csak Audrey tánca, de Audrey alternatív valósága is volt?

**BAGOLY**

A motívumok sorában kihagyhatatlan archetipikus és totem állat, mely Lynch és a Twin Peaks rajongók emblematikus mottójává is vált, mi szerint:

„A baglyok nem azok, aminek látszanak.”

A bagoly, mint éjszakai madár, szoros kapcsolatban áll az alvilággal, illetve a más- és túlvilággal. Sötétben látó szeme miatt az elrejtett dolgok ismerője, Kínában a fénix ellenpárja a sötét erők szimbóluma. A néphitben halálmadár, a halál hírnöke, lélekvívő madár. Vészélyt sejtető jelenléte a Twin Peaks sorozatban is rejtélyes, vészjósló hangulatot teremt. Tekintetében viszontlátjuk Bob gonosz szemeit és a sötét erők megkísértését.

**DOPPELGÄNGER,  
HASONMÁS, TÜKÖR**



32. KÉP: DAVID LYNCH:  
TWIN PEAKS (1990-91)



33. KÉP: DAVID LYNCH: VESZETT  
A VILÁG (1990)

A tükör az igazság, a valóság kendőzetlen jelképe. Az ősi felfogás szerint pedig az ikerség az azonosságon belüli szembenállás.<sup>32</sup> A tükörképek jelentősége sok Lynch filmben visszatér. A teljesség igénye nélkül említendő például Cooper ügynök Twin Peaksbeli utolsó jelenete, melyben már saját arca helyett Bob képe néz vissza a tükörből. De gondolhatunk Petere és Fredre az Útvesztőben című filmben is, akik között ugyan nem egyértelmű a kapcsolat, lelki társai vagy talán kivetülései egymásnak, ám mindketten ugyanúgy állnak a tükör előtt, keresve a bennünk rejlő válaszokat s a fenyegető sötét folyosó kódéba is ugyan-

úgy sétálnak be.

Különös ikerpárokban/doppelgangerekben is bővelkedik a lynchi életmű. A személyiségek, lelkek, életutak megkettőződése teljesen mindennapinak mondható jelenség Lynch eszközkészletében. Kezdvé Cooper ügynök gonosz hasonmásától, a Betty-Rita és Camilla-Diane kettősségig, szintén nem feledve Pete és Fred, illetve feleségeik különös párhuzamát. Melyek során egy valami, amit biztosan nem tudunk, hogy mi a valóság? Lynchet gyakran szembesítik a szereplőinek pszichológiai jellemrajzával, melynek olykor konkrét diagnosztizált kórképe is van, mint például Dorothy

Vallens Stockholm-szindrómája. Lynch azonban mindig állítja, hogy ötletei nem tudományos alapokon nyugszanak.

#### ELEKTROMOSSÁG, TERMÉSZETFELETTI

Ugyan nem a mitológikus elemekhez sorolható az áram, a villámhoz köthető archaikus elképzelések valamelyest mégis kapaszkodóként szolgálnak ehhez az motívumhoz. A villámlás szokatlan természete elődeinket is foglalkoztatta, a jelenség megértésére különböző magyarázatok születtek. Ősi kultúráinkban a villámlás, mint a teremtő haragja, illetve például

<sup>32</sup> HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György – Jelképtár. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.

„OLYANOK VAGYUNK, MINT AZ ÁLMODÓ, AKI ÁLMAIT SZÖVI, MAJD BENNE ÉL. EZ AZ EGÉSZ VILÁGEGYETEMRE IGAZ.”<sup>34</sup>



34. KÉP: DAVID LYNCH:  
MULHOLLAND DRIVE (2001)



35. KÉP: DAVID LYNCH:  
ÚTVESZTŐBEN (1997)

Isten égre írt üzenete jelenik meg.<sup>33</sup> Ilyen módon kapcsolódva Lynch eleven elektromosság elképzeléséhez, mindjárt kicsit könnyebb a viszonyulás. Alapvetően a meghibásodás zajaként érzékeljük filmjeiben az elektromosság jelenlétét, addig, míg minden „rendben van”, az áramnak nincs különösebb zaja, ám bármilyen megbomlás, szűkségképpen veszélyhez vezet.

A Twin Peaks és az el nem készült Ronnie Rocket esetében is Lynch sokszor használja a borzongás érzet felkeltéséhez a bizsergő áram okozta kellemetlen hatást.

A „természetfelettség” a maga hétköznapi valójában ugyancsak e különös univerzum sokszor ismételt kelléke. Például az idősíki ugrások, melyeket

Lynch a Mulholland Drivetől az Útvesztőbenen át az Inland Empire-ig használ. A szokatlan átjárók, szobák, és folyosók időn és téren túli terek adják meg a lehetőséget erre (Radírfej, Twin Peaks, Mulholland Drive). Lynchnél ugyanis bárhol és bármikor egy ismeretlen helyen és időben találhatjuk magunkat, s a visszajutás nem garantált. Ha egyáltalán a néző tisztában van vele, hol is van az a „vissza”.

### ÉRZÉKISÉG

Szintén említésre méltó Lynch és a nők megjelenése a filmvászonon. Mivel ez a terület, nem tartozik szorosan az ábrázolhatatlanság témaköréhez, ezért dolgozatomban nem időzöm sokat ezen a területen, de

megemlíteni fontosnak tartom, hiszen a női jelenlét egyik alappillére a romantikus lynchi borzalomnak.

A nő, mint a termékyenség és szexualitás jelképe, kecses finomságával, s olykor femme fatale mélységű démoniságával, kezdve Laura Palmertől a gyönyörű twin peaks-i diáklányokon át az érzékeny bizarr Dorothy Valensig, mind fontos szereplői az igazi lynchi bonyodalomnak.

A női minőség jelenléte a filmekben Lynch számára nélkülözhetetlen. Sok visszatérő színésznőt látunk munkáiban, mint például Laura Dern, Grace Zabriskie, Naomi Watts. S megjelenésüket nem egyszer az egyszerre ártatlan és mégis füledten erotikus kettősség jellemzi, mintha a fiatal David

<sup>33</sup> HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György – Jelképtár. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.

<sup>34</sup> David LYNCH – Hogyan fogjunk nagy halat? Meditáció, tudat és kreativitás, Pesti Kalligram



36. KÉP: DAVID LYNCH:  
TWIN PEAKS (2017)

Lynch boise-i fantáziájából léptek volna elő.

## ÁLOM ÉS LABIRINTUS

Az álom és a labirintus a sötétség, az Alvilág, a holt lelkek által megteendő út szimbólumai. Előképei természetes földalatti útvesztők. Nem véletlen, hogy Bereczki Zoltán Escher labirintusához hasonlítja Lynch tudatalagútjait. A narratíváiban szereplő ugrások ugyanis, legyen az álom, vízió, vagy egyszerűen csak egy flashback, feltételezik, hogy a betét végeztével a történet az eredeti szálon folytatódik tovább. De már a Radírfejben is megjelenik ez a szokatlan útvesztő, majd a Mullholland Drive, az Inland

Empire és a Twin Peaks sem nélkülözi ezeket a megtévesztő csavarokat, melyben a tér és idő megtörik, linearitása eltorzul. S a várt kilépés az alternatív történetből, egyben belépés lesz egy további variációba, ahogy láthatjuk ezt Maya Derennél is.

A nézőt ez a bizonytalan talaj, a visszacsatolási lehetőségek teljes ellehetetlenítése juttatja abba a feszélyező állapotba, melyben saját valóságának létjogosultságát is megkérdőjelezheti.

Ezek a meglepő ki-, be- és átlépések szintek között, labirintust alkotva térben és időben Lynch alapvető eszközei a bizonytalanság fenntartására. Gondoljunk csak a Twin Peaks: The Returnben Audrey kilé-

pésére a Bang-bang klub síkjából a fehér szobába, vagy Gordon álmára, akit maga Lynch személyesít meg, melyben Monica Bellucci saját magát alakítva jelenik meg, s szinte kinyilatkoztatásként közli Gordonnal: „Olyanok vagyunk, mint az álmodó, aki álmodik, aztán az álomban él. De ki az álmodó?”<sup>35</sup>

## KULCS, TITOK, MISZTÉRIUM

A kulcs a titkos, a profán tekintetek elől elzárt hatalom jelképe. Kettős funkciója a kizárás, kirekesztés és a beavatás. Átvitt értelemben a megoldandó feladat legyőzésének eszköze. A nyugtalanító borzongatás legkézenfekvőbb módja, főleg Lynch esetében a

<sup>35</sup> MONICA BELLUCCI – TWIN PEAKS: THE RETURN 2017. 14. EPIZÓD



titkok feltárásától való következetes elzárkózás. A rejtélyt megtapasztaljuk, s talán az ajtó is kinyílhat előttünk, de hogy mi van mögötte, azt már nem tudjuk értelmezni.

Cooper ügynök is ilyen kulcsokat, rejtvényeket kap a tűzoltótól, melyek megoldásával közelebb jut Laura Palmer gyilkosához, ugyanakkor bonyolultabb titkokhoz is. Pete Martellnek is egy titokzatos doboz kulcsára fáj a foga. S természetesen, ha megvan a kulcs, akkor sem tudjuk, mit rejt a doboz, mint például a Mulholland Drive kék kulcsa és doboza esetén.

Egy interjú előadáson megkérdezi Lynch-től egy hallgató, hogy mit nyit, mit jelent a kék doboz a filmben, mire Lynch a tőle megszokott sejtelmességgel csak ennyit válaszol: Fogalmam sincs.

## ÚT, HALÁL, KÜSZÖB, KAPU, FÜGGÖNY

Az út minden térben, időben zajló folyamat legelemibb jelképe, maga az emberi élet. A beavatás jelképes útja, mely a megvilágosodáshoz vezet. Lynch szótárában pedig a lét a bomlás egy szakasza, mely során a máz lassan lemállik és az alsóbb rétegek felszínre kerülnek

Érezheti ezt a Mulholland Drive autójának utasa, vagy az Útvesztő Fredje ugyanúgy, ahogy Cooper ügynök.

A küszöb átmenet időbeli vagy térbeli jelképe, természetes – természetfeletti, élő – holt. A kapu összeköt és átenged, mint a híd, de a rajta való átkelés rituális.

Ezt az átkelést Lynchnél bársony függönyök szegélyezik (Radírfej, Kék bársony, Mulholland Drive)<sup>36</sup>.

A mitologikus értelemben vett áltekést Lynch mesteri módon jeleníti meg számunkra legérzékletesebben az egész életművet átszövő vörös drapériás szobában. Realitásához kétség

sem férhet, a lynchi magánmitológia szinte olyan szilárdan áll, mint egyes vallási kultúrák évezredek története. Szuggesztív hatása elől nehéz menekülni, színek, hangok síkok kaotikus kavalkádja, mely belülről mégis teljesen logikusnak tűnik.

„Olyan filmeket szándékozom készíteni, amelyek Amerikában játszódnak, de a nézőket abba a világba ragadják magukkal, ahová talán soha nem jutnának el: a létezésük legmélyére. Engem a helyszínek befolyásolnak és az emberek, akikkel ott találkozom. A helyszínek által teremtett hangulattól, az emberek által mondott dolgoktól elfog egy érzés, amitől nem menekülhetek.”<sup>37</sup>

„Nincsenek rossz egybeesések” – mondja Al az Útvesztőben című filmben.

David Lynch szimbólumrendszerét főbb motívumok mentén végig tekintve, úgy érezzük, szinte kész is a szótár. Megfejthetővé válnak az eddig talán nehezen értett képsorok. Azonban a megfejtés itt nem a szavak szintén érkezik. Lynch mesterien ábrázolja a helyzeteket, tereket, szereplőket egyfajta absztrahált realitásban. A kifejezés paradoxonnak tűnhet, ugyanakkor érdemes megfigyelní, hogy elvont és szürrealista képei, melyek gyakran túlvilági érzetet keltenek, – sok esetben valós képsorokból állnak, nincs benne semm fantasztikum. Úgy hozza látra a borzongató élményt, mely elkalauzol groteszk tájakra, hogy végtelenül hétköznapi helyzetben ábrázolja őket.

Metaforák sora szegélyezi az utat, mely átvezet a kapun, ahol lekapartuk a mázat a felszínről és elénk tárul a másik oldal. A másik oldalunk, mellyel félünk szembenézni.

Alapvetően Lynchnél mindent az ellentétek

<sup>36</sup> HORVÁTH Antal Balázs (Filmvilág, 2002/04) [https://filmvilag.blog.hu/2014/07/21/david\\_lynch-szotar](https://filmvilag.blog.hu/2014/07/21/david_lynch-szotar), 2020. április 20.

<sup>37</sup> Chris RODLEY – David LYNCH, Beszélgetések, Budapest: Osiris Kiadó 2003. 79.p.



egymásnak feszülő dinamikája mozgat. A felszín alatt rejlő titkok izgalma és az azt takaró máz állandósága egy idő után visszatartathatatlannal megbomlik. Lynch könnyedén keveri a mázban és titkokban is dinamikus egységbe az ötvenes évek amerikai popkultúráját a mindig sötétségbe hajló misztikummal (Mulholland Drive, Útvesztőben, Twin Peaks, Kék bársony, Veszett a világ), ahol közben a háttérben mindig szól a zene. S mindeközben sötétségbe veszik Twin Peaks erdeje, az Útvesztőben folyosója, a Kék bársonyban Jeffrey Beaumont erkölcsi, de Cooper ügynök szavaival élve:

„There is always music in the air”

A bomlások sorozatának pedig nincs vége. Azon túl hogy a halál jelen van minden filmjében, Lynch körül elbomlik minden, nem csak az élet,

de a kapcsolatok, az élme és a megszokott mindennapok rendje is. Az elfojtott érzések, a groteszk karakterek és a titkokkal átszótt démonikus világ pedig garantálja a nyugtalanító végkifejletet.

A mázában meghasadó világ, az elmék és jellemek sora után a következő fejezetben a meghasadó tér és idő, illetve az álmok megjelenését vizsgálom Lynch életművében.



37. KÉP: DAVID LYNCH:  
KÉK BÁRSONY (1986)

# TÉR ÉS IDŐGÖRBÜLETEK, ÁLOM ÉS LABIRINTUS

Lynch mestere a labirintusszerű narratívának, sem filmvilágában, sem gondolatmenetében nem kedveli az egyszerű megfontásokat. S a megfontásokhoz kapcsolódó elemzéseket is feleslegesnek találja. Számára a szubjektum egyedi megfontása az, mely egyedül érvényes. A látomások, álmok számára inspirációk, melyeket ezen formájukban oszt meg a nézőközönséggel. Filmjei és egyéb vizuális alkotásai nem elemzést követelő rejtvények. Az alkotáshoz való viszonya sem a kutatáson és elemzésen alapul, hanem az intuíción, kísérletezésen és szerencsén. Számára a végzet és a véletlen szerepe legalább olyan fontos a folyamatban, mint a rejtélyé. Gondolatait nem illusztrálva, metaforisztikus formában jeleníti meg, hanem magukkal a képekkel és a tapasztalatokkal foglalkozik, s ezeket ugyancsak nem szavak formájában közelíti meg.<sup>38</sup>

Ez a módszer, mellyel képes magát különböző élethelyzetekbe, érzelmi szituációkba behelyezni, teszi lehetővé azt,

hogy szuggesztív filmi látásmódját a maga teljességében tárja a nézők elé. Filmjeiben az életrajzi életrajzi elemek a hangulatteremtés eszközei és nem a rendező lelki problémáinak kivetülései. Életművét áthatja azonban Lynch fiatal korában megtapasztalt korszellem. Az '50-as, '60-as évek színvilága, zenéje, öltözködése, mint például a fekete-fehér betétes cipő, rock'n'roll, a cigaretta.

Mindezek pedig kellékek a szövevényes történetekhez, a Lynch-i univerzumhoz. Lynch nem azért ábrázolja saját bevallása szerint a borzalmakat, mert ő szenved, vagy lelkileg sérült, hanem mert megragadják őt ezek a gondolatok, történetek, emberi sorsok, s úgy általában a jó és a rossz törekény egyensúlya.

„Az életben az ember nem tud mindent. Belépsz egy szobába, emberek ülnek odabent, és van valamilyen atmoszféra, rögtön

tudod, vigyáznod kell-e, mit mondasz, hangoskodnod kell-e, vagy hallgatnod, vagy esetleg meg kell hunyászkodnod – ezeket rögtön tudja az ember. Azt viszont nem tudod, hogy mi fog történni ezután. Az életben nem tudjuk, merre tart egy történet, de még azt sem, hogy egy perc múlva hová fog kifutni egy beszélgetés.”<sup>39</sup>

Abban az érzésben, melyet nézőként tapasztalunk, miszerint tér és idő, álom és valóság viszonyában sosem lehetünk biztosak, egy olyan eszköz, melynek használatában természetesen nem Lynch a legelső. A Mulholland Drive című filmjének sok motívuma és történetvezetése is arra utal, hogy Lynchre nagy hatást tett Maya Deren „A délután szövevényei”

<sup>38</sup> Chris RODLEY – David LYNCH, Beszélgetések, Budapest: Osiris Kiadó 2003.

<sup>39</sup> David LYNCH - Kristine MCKENNA, Aminek álmodom, Budapest: Athenaeum Kiadó 2018, 248p.



című alkotása. Maya Deren érzékeny látásmódjával máig meghatározót alkotott a személyes víziókra épülő szürreális filmek között. 1943-as, 14 perces némafilmje különböző nézőpontok egymásutánja, mely során az álmodó lány álmában létrejövő „valóság” folyamatosságát, újabb nézőpont töri meg. A néző azon vágyát, hogy az álomból végre felébredjünk, kielégítetlenül hagyva egyre mélyebbre keveredünk Deren tudatlabirintusában. Derenre nagy hatással voltak Meliés trükkfilmjei, saját alkotásaiban ugyanakkor nem a technikai bravúrok, hanem az idő linearitását megbontó szubjektív látomások hoznak újat a film-történetben. Deren filmjei az amerikai lírai film, illetve transzfilm kategóriájába sorolhatjuk, ha feltétlenül a besorolás szándékával lépünk fel, ugyanakkor ismét megjegyzem, hogy disszertációmnak nem célja kategóriák felállítása, éppen ellenkezőleg. Az általam felvetett téma univerzalitása sokkal inkább foglalkoztat.

„Minden csak illúzió” (Mulholland Drive)



39., 41. KÉP: MAYA DEREN: A DÉLUTÁN  
SZÖVEVÉNYEI (1943.) balra

40., 42. KÉP: DAVID LYNCH:  
MULHOLLAND DRIVE (2001) jobbra



Deren filmje, A délután szövevényei, laza elbeszélő szerkezetben meséli el egy lány álmát az álmában. Ez a fekete-fehér némafilm, melyben egyszerre keveredik vágy és félelem, Deren saját főszereplésével készül. A kínai-doboz szerűen egymásra rétegződő történettel „megteremtette a tudat labirintusaiban bolyongó experimentális-narratíva prototípusát”<sup>40</sup>. Rejtélyes szimbólumai és megkettőzött elbeszélő technikája miatt máig népszerű rövidfilm, mely nagy hatással volt az utókorra, többek között David Lynch Mulholland Drive-jára is.

A Mulholland Drive labirintusa elsöre fel sem tűnik, átlagos történetnek induló los angelesi história a film. Azok a nézők, azonban, akik az egyenes vonalú narratívát kedvelik, s a kikövetkeztethető megfejtéseket a film felénél valószínű elvesztik érdeklődésüket, ugyanis a történet egy csapásra a „visszájára fordul”.

A vágás szerepének növekedésével, a montázs segítségével, Lynchet már nem „tartja fogva” a kamera, nem úgy, mint egykoron Meliés-t. A montázs teremtő erejét használva Lynch egyedi univerzumában, új összefüggésekre mutat rá, melyek elrettenthetik a hagyományos narratívához szokott nézőt. Motívumainak rendszere s azok kapcsolódásai új minőséget teremtenek a moziélményben.

S ahogy Eisenstein mondja „két montázs-részlet egymáshoz tétele nem annyira az összegükre hasonlít, inkább a szorzatukra.” A legendás szovjet rendező, a montázs filmtörténeti szakértője, munkájában a párhuzamos montázs alkalmazásával a cselekvések szintjét az értelem szférájával kötötte össze, s így a vágás már nem csupán a hatáskeltés eszköze, hanem autonóm kifejezőeszközzé emelkedett.

Egyes elképzelések szerint a montázs felépítése olyan metódusú, mint az emberi percepció. Dinamikus jellege az emberi gondolkodás mechanizmusából fakad, s támaszkodik a néző együttműködésére is.

Buda Flóra Anna rendezőnő David Lynchet elemző kutatásában rámutat arra, hogy a rendező alapvetően számít a nézők ilyenfajta tevékenységére, s visszajelzésekből arra lehet következtetni, hogy minél nagyobb hajlandóság van a közreműködésre a befogadó részéről, annál nagyobb élvezeti értéket nyújt számukra a film. Ugyanakkor azok, akik a hagyományos, lineáris narratíva mentén felépülő, nézői aktivitást nem igénylő mozi kedvelik többnyire a passzív hozzáállás miatt értetlenségben, illetve csalódással fejezik be a filmet.

A rendező szerepe tehát a montázs létrehozásában a művészi kiválasztás és elhagyás egysége. Lynchet nem a mechanikus rögzítés, hanem az egyedi valóságformálás foglalkoztatja filmjei megalkotásában. Az eisensteini montázs-szelmélet néhány gondolatát idézve, a film a montázs segítségével egy saját tér-idő kontinuumot hoz létre. A kamera segítségével egy filmtér jöhet létre, mely körüljárható, hajlékony, akár

„KÉT MONTÁZS-  
RÉSZLET  
EGYMÁSHOZ  
TÉTELE NEM  
ANNYIRA AZ  
ÖSSZEGÜKRE HA-  
SONLÍT, INKÁBB A  
SZORZATUKRA.”

+

—

53

—

+

+

+

+

<sup>40</sup> Lichter Péter: Best of Underground - Minden idők legjobb avantgárd filmjei , 2019.04.18. [https://prizmafolyoirat.blog.hu/2012/10/14/lichter\\_peter\\_best\\_of\\_underground\\_minden\\_idok\\_legjobb\\_avantgard\\_filmjei](https://prizmafolyoirat.blog.hu/2012/10/14/lichter_peter_best_of_underground_minden_idok_legjobb_avantgard_filmjei)



a képzelet. Létrejöhetnek benne torzulások, sokszorozódások, új perspektívák. A kontinuum másik résztvevője a filmidő, mely nem kell, hogy kövesse a fizikai linearitást, saját szabályrendszere megbontja az idő folytonosságát. Akárcsak saját élményeinkben, az időviszonyok itt is szubjektív relációba kerülnek. Az idő ábrázolása tehát akárcsak a téré a filmben egy már korábban említett egyedi valóságrendszert alkot. Lehet kronologikus, de inverz is, időtlen, vagy jövőidejű, álom, vízió, vagy mindezek váltakozása. Illetve akár egymással nem összefüggő térbeli és időbeli viszonyok is, melyekben más síkokban rejlő összefüggés jelenik meg.

„Amoern filmben a percepciókat nem a cselekvés logikája, hanem belső mentális folyamatok irányítják...A történelmi idő, a klasszikus film akcióideje a modern filmben a transzcendentális idővé válik a mentális folyamatok idejévé...A modern film sajátossága, hogy figyelembe veszi ezt a mentális valóságot - nem mint a valóság kritikáját, hanem mint a fizikai ábrázolás illúziójának mentális korrekcióját.”<sup>41</sup>

A szürrealista művészetben megjelenő tér és idő deformáció alapjait mind a montázs

megszületésének köszönhetjük. A filmi tér és idő által megjelenített egység, egy negyedik dimenziót hoz létre, melyben szubjektív élmények, s értelmi összefüggések szövevényes hálózatába keveredünk.

A montázs ismertetése, mely alapja annak a látványnak, mely tanulmányom témája is, vagyis a leírhatatlan valóságok ábrázolásának, ma már elképzelhetetlen lenne hang nélkül. A montázs következő síkja ugyanis a hang. A hang, a zene és a zöreij megjelenése teljesebbé tette a percepciót, s egyben új kifejezési lehetőségeknek is nyitott egy következő síkot. Lynch esetében a leginkább basszus-domináns borzongató zene nélkülözhetetlen kelléke a rejtélynek és misztikumnak. A Club Silencióban felhangzó Llorando is a film fordulópontján Rebekah del Rio előadásában, többet mond el a nonverbalitás síkján felfogható üzenetekből, mint amennyit a film szóban addig közölt velünk. Szavakba öntetetlen információkhoz jutunk, s ezeknek verbális dekódolása egyáltalán nem célja Lynchnek.

Visszatérve a filmi tér és idő problematikájához, Fellini 8 és félje kiváló példa egy olyan tér létrehozására, melynek teljesen szubjektív ideje,

#### 43. KÉP: FELLINI: 8 és FÉL (1963.)



<sup>41</sup> KOVÁCS András Bálint – A modern film irányzatai: Budapest. Palatinus Kiadó, 2005 85.p

EGY KÖZÉPKORÚ  
SZAXOFONISTA  
FÉLTÉKENY  
BOSSZÚTÓL  
HAJTVA MEGÖLI  
FELESÉGÉT, VAGY  
NEM.

múlt és jelen között ugrálva a tudat rétegeinek folytonos jelenlétét hozza meg a néző számára. Anselmo Guido, - akit Fellini sáljában és kalapjában Marcello Mastroianni alakít-, mentális utazása a kollektív tudattalan segítségével formálódik.<sup>42</sup>

Gondolatainak burjánzása lesz vezérfonalunk. S valóban jogosan merül fel a kérdés, mely később is fel fog, hogy a film cselekménye megtörténik-e valójában vagy csupán a főhős fantáziájában létezik?

Betty és Rita története a Mullholand Drive-on, mint már korábban említettem, semmilyen szokatlan elemet nem tartalmaz a Club Silencio jelenetsorig. Innentől azonban a nézők közül azok számára, akik logikai síkon közelítették meg a narratívát, veszélyes vizek következnek. A szereplők, s helyszínek külsőre látszólag nem változnak, de nevük, s személyiségük már nem a korábbi, Camilla és Diane történetében egy párhuzamos? alternatív? valódi? világba csöppenünk, ahol a két lány, már korántsem jó barátnő, sőt inkább riválisok, s hogy hogyan kapcsolódik össze a két történet, arra a rejtélyes kulcstól és kék doboztól sem kapunk hitelt érdemlő magyarázatot.

Elsőre úgy tűnhet, hogy a történet elején autóbalesetet szenvedő Lau-ra Harringtonnak segít a feltörekvő színésznő, Naomi Watts, hogy amnéziáját apró elemek segítségével, emlékképekkel helyettesítse múltjából, s így újra emlékezzen saját kilétére. Ám a cselekmény végére teljes biztonsággal bizonytalanodunk el abban, hogy ezt a történetet előlről hátra vagy éppen fordítva göngyölíthetjük-e fel. Lynch mesterien bizonytalanít el bennünket azt illetően, hogy melyik, kinek az álma, s a valós idősík is teljesen ingatag. Létezik-e egyáltalán valós idősík, mely valamilyen szempontnál fogva valószínűbb, mint a többi?

A Mulholland Drive-hoz hasonlóan Lynch Útvesztőben című alkotása is idősíkok s víziók között hanykódó film, melynek talán kicsit ironikusan összefoglalva logline-ja így hangzana: Egy középkorú szaxofonista féltékeny bosszútól hajtva megöli feleségét, vagy nem. Címéhez hűen külön útvesztőbe keveredik Fred és Pete, világaik között látszólag nincs átjárás, csupán a rejtélyes fekete folyosó köti össze őket, de ahogy mindig, most is előfordulnak áthallások, például a rádióban felcsendül Fred szaxofondala, amit Pete nem tud elviselni, vagy a fotó melyen a két Patricia Arquette együtt látható, s a végén az egyikük eltűnik.

Az Inland Empire szintén hasonló labirintusok szövik át, Laura Dern a mégegy esélyt kapó színésznő élete mintha új filmszerepével együtt annak háttorzongató valóságát is megélné, s végül a két világ teljesen összeesúszik.

Ugyanilyen rekurzív hálózatra bukkanhatunk a Twin Peaks: The Return utolsó részében, melyben felmerül a gyanú, hogy most léptünk ki Twin Peaks feltételezett valóságából, s Cooper ügynök találkozik a Laura Palmer ház igazi lakójával. A kérdés már csak az marad, hogy ki Linda és Robert, illetve, hogy milyen évet írunk egyáltalán?

<sup>42</sup> KOVÁCS Patrik - Csak élet legyen benne, <https://www.filmtett.ro/cikk/3478/csak-élet-legyen-benne-federico-fellini-portre-2> 2020.04.12.



# ABSZTRAKT IDŐUTAZÁSOK

Az absztrakt film formanyelvének egyik legismertebb példája a korábban már említett küszöbélményre Stanley Kubrick 2001: Űrodüsszeiája. A film mára már megkerülhetetlen klasszikusok közé sorolható. Elemzések sora méltatja és fejtegeti a filmet melynek ikonikus absztrakt jelenete, - az ismeretlenbe való átlépés-, a Csillagkapu szekvencia, egy teljes mű szervezőereje s mozgatórugója lesz. Megemlítenéd, hogy minél közelebb kerül a film saját létének esszenciájához, a fényhez és a ritmushoz, annál inkább veszíti el a tömeges érdeklődést.

A film előkészítésekor Kubrick stábjával részletesen tanulmányozta Belson filmjeit, és végül a technika mesterét John Whitney-t kéri fel szakmai tanácsadónak a közel tíz perces végjelenet elkészítéséhez. Izgalmas, magával ragadó jelenet készül el végül, melynek „értelmező” környezetét narratív kerete adja. A Monolit segítségével fel-

tároló alagút a film katartikus csúcspontja lesz. A híres jelenetben David Bowman asztronauta utazását látjuk az ismeretlenbe, mely egyszerre hozza közel a nézőkhöz a még fel nem fedezett világok és a kontinuum látványát, valamint a filmes avantgarde addig még széles körökben nem ismert esztétikáját.<sup>43</sup>

A KÉT FILMES KÁNON  
„EGYMÁSRA TALÁLÁSA”  
MEGHOZZA AZ ÚJ  
TÍPUSÚ ESZTÉTIKÁT,  
MELY MEGISMERTETI A  
NAGYKÖZÖNSÉGGEL A FOR-  
MABONTÓ MŰVÉSZEK FAN-  
TASZTIKUS VILÁGÁT.

A fénypázmákból álló attrakció új kontextust kap Stanley Kubrick filmjében a narratív környezetben. Az avantgarde dinamikus, szétfeszítő hatását az erős keret, Bowman bizonytalan tekintete a végletekig fokozza. S ugyan Hitchcock 1958-as Szédülésében már a John Whit-

ney által készített grafikus absztrakt betét segítségével tárul elénk Ferguson álma, az ötvenes években még a thriller és nem a sci-fi alapkélléke volt a keretezett avantgárd montázs.

A hatvanas-hetvenes években jön el az az időszak, melyben a technológia ugrásszerű fejlődése s a két filmes kánon „egymásra találása” meghozza az új típusú esztétikát, mely megismerteti a nagyközönséggel a formabontó művészek fantasztikus világát.

Az igazi térnyeréshez hozzájárult a színes nagyjátékfilmek elterjedése is, ugyanis már Fischinger is kísérletezett színes filmmel, de arra még tizen éveket kellett várni, hogy ezek a látványattrakciók a nyersanyag fejlődésének köszönhetően a teljes filmiparban költséghatékonyá váljanak. Kubrick 2001 Űrodüsszeiája elképzelhetetlen lenne fekete-fehér, trükkök nélküli környezetben, gondoljunk csak például Poole futóedzésére. Nem véletlen ugyanakkor az

<sup>43</sup> ArtPortál - Experimentális film, <https://artportal.hu/lexikon-szocikk/experimentalis-film/> 2018. november 17.



„NE NEVESSEN KI – FELELT KUBRICK –, DE TELJESEN A HATALMÁBA  
KERÍTETT A FÖLDÖNKÍVÜLIEK ESETLEGES LÉTEZÉSÉNEK A GONDOLATA”<sup>47</sup>

sem, hogy az amerikai avantgárd filmeknek kedvezett a társadalomban fellángoló érdeklődés a keleti kultúrák, pszichedelikus élmények és álmotutazások irányába. Ez az ellenkulturális forradalom, mely a hatvanas évek avantgárd alkotóinak népszerűségét hozta, végülis hozzá segítette az amerikai filmipart, hogy az ellenük lázadó filmesekkel mégis közös történelmük szülessen. Az absztrakt szekvenciák műfaj specifikus elterjedése a hetvenes-nyolcvanas évekre egyre szélesebb körben hozta meg a várt sikert. Kubrick 2001-e, egyszerre lett hippik és a kaszszasiker kedvelő nagyközönség kedvence.

Egy majdnem tíz perc hosszú, a narratív értelmezésnek ellenálló, sosem látott, absztrakt utazásra nyílik lehetőség Kubrick szekvenciájában, melyet az évmilliók óta jelenlévő titokzatos Monolit tár Bowman, s a nézők szeme elé. Ez az út az ismeretlen világba, szimbolikusan új utat nyit az avantgárd filmes bizonytalanság számára is, mely filmjeit inkább a tekintetnek, mintsem az intellektusnak címzi, lehetőséget adva vizuális benyomásoknak, s zsigeri érzékelésnek.<sup>45</sup>

Douglas Trumbull látványmester, aki az Űrodüsszeia mellett sok emblemikus sci-fi filmet jegyzett (Szárnyas fejedelmű, Star Trek, a film), a Csillagkapu szekvenciával egyértelműen beírta magát a filmtörténelembe. Élete munkásságát annak szentelte, hogy megmutassa a „valóságon” túli valóságok létezését.

A hollywoodi trükk mesterség a hetvenes évekre a tudományos fantasztikus filmek meghatározó mércéjévé vált, az újabbnál újabb attrakciók kielégítették az érdeklődő közönség látványéhségét. Ezáltal egyre nagyobb tér nyílt a Meliész által elindított trükk arzenálnak, mely a korszellem fantasztikus utazások és módosult tudatállapotok iránti kíváncsiságát elégítette ki.

A keretezett absztrakcióknak ugyanakkor jellegzetes közös vonása, hogy pont elvontságuk okán nem válnak elavulttá, a narratív keretbe ágyazott ismeretlen, „az ábrázolhatatlan” megjelenése, nem esik áldozatul a technika fejlődésének.

A 2001: Űrodüsszeia, az azóta már kultikus film azonban nem a bemutatón aratott osztatlan sikert, ott ugyanis értetlenségben fulladva, még hetekig nem hozta

a várt eredményt, a nézőknek hozzá kellett szokniuk az új típusú mozihoz.<sup>44</sup>

Az amerikai avantgárd leggyakrabban visszatérő jellemzője már a kezdetektől a nem anyagi világhoz való vonzódás, mely a műfaji sajátosságokon belül a legkülönbözőbb formában jelentkezik. Maya Derennél a karibi mítoszokban, James Belson, Jordan Whitney esetében a keleti filozófiák szellemiségében, Stanley Kubricknál a misztikum és természetfeletti jelenlétében, mely egy elevenen lüktető avantgárd kozmoszt hoz létre. „Mágia, tudomány és vallás lép egymással kölcsönhatásba a science-fiction filmekben, úgy, ahogy a társadalomban: kielégítve az ember vágyát, hogy választ találjon a kozmikus kérdésekre.”<sup>46</sup>

A későbbiekben David Lynchnél szintén látható lesz majd, hogy a végső kérdésekre adható válaszokat olyan területeken reméljük megtalálni, melyek egyedi receptszerű keverékei a „teljesen megszokottak” és a „még soha nem látottak”. Egyértelműsítve ezzel, hogy a valósághoz való ragaszkodásunk, s definícióink, mellyel magunkat is meghatározzuk, egyaránt szubjektívek, s legiti-

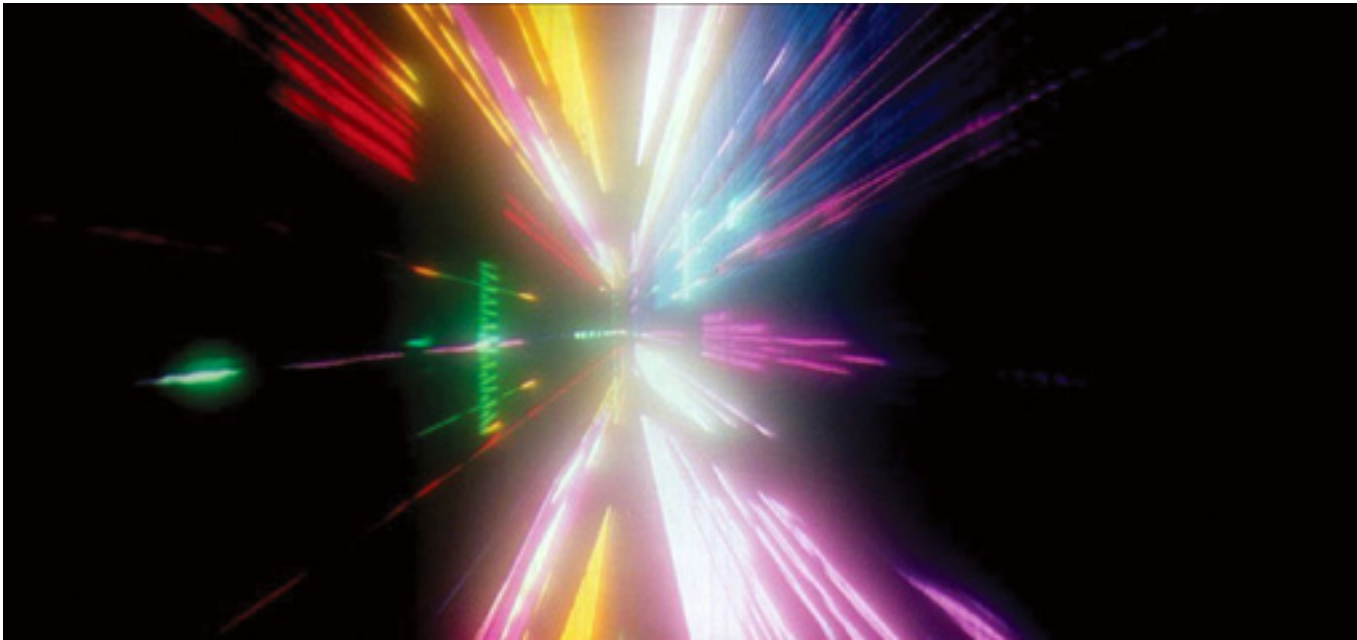
<sup>44</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe: Budapest. Gondolat Kiadó, 2018.

<sup>45</sup> JAKAB-BENKE Nándor - Az égben lebegők csarnoka <https://www.filmnett.ro/cikk/4861/csapon-kivul-32-2001-a-space-odyssey-2001-urodusszeia> 2019. május 06

<sup>46</sup> Vivien SOBCHACK – Screeing Space: New York, Ungar. 1987. 58.p

<sup>47</sup> BAXTER, John: Stanley Kubrick. Osiris kiadó, 2003, Bp., 235...







48. KÉP: STANLEY KUBRICK: 2001: ŰRODÜSSZEIA (1968.)

mitásuk addig terjed, míg megalkotójának bizonyossága, meggyőződése. Ennek kapcsán tehetjük fel újra a kérdést, hogy akkor hol húzódik vízió és valóság határa? Kinek hol.

Stanley Kubrick a hollywoodi reneszánsz első generációhához tartozott, mint független filmes, a technikai kísérletező kedv meghatározta egész munkásságát, nem véletlen, hogy az Űr-odüsszeia is öt évig készült, s a részletekbe menően kidolgozott látvány jellemezte. A róla kialakult

művész-tudós kép ennek a perfekcionális munkamorálnak a következménye. Életművét nem a műfaj specifikusság jellemezte, éppen ellenkezőleg, szerette kipróbálni a különböző zsánereket a melodrámától a horroron át, a kosztümös filmtől a disztópikus sci-fi-ig, de készített erotikus thrillert és háborús szatírákat is. Kubrickot szerzői látásmódja teszi egyedivé, mellyel a maga tökéletességében igyekszik kiismerni a különböző műfajok lényegét, ugyanakkor saját avantgárd génuszát is megszólaltatja. Nem csak az Űr-odüsszeia, de maga nemében a

Ragyogás is saját műfajának esszenciális, megkerülhetetlen alkotása. Győri Zsolt disszertációjában Kubrick szerzőiségének antihumán voltát vizsgálva ugyanarra jut, mint Nemes Z. Márió Lynch alkotói attitűdje kapcsán, miszerint modernizmusának kulcsmotívuma a dehumanizálás. Ennek értelmében hely-színek, s szereplők nem követelik meg a nézői azonosulást, „csupán” az éber megfigyelést.

Kubrick eredetileg fotósként kezdte a szakmát, s már fiatalon a Life magazinnak dolgozott. Első filmjét még függetlenként finanszírozta, majd később egy producerrel társulva kisebb költségvetésű filmeket gyártott, megőrizve szabadságát. Munkamorálját a lassú precizitás jellemezte. Ezért és visszahúzó életvitele miatt tudott kialakulni körülötte a művész-géniusz imázs. Nagyjátékfilmjei többnyire provokatív témákat helyeznek középpontba (Mechanikus narancs, Lolita), s nem volt ez máshogy a 2001: Űrodüsszeia esetében sem.

Akárcsak később Lynchnél, Kubricknál is meghatározó a zene, s a történet „zenei szerkesztése”.

A filmet végigkísérő Monolit, a rejtélyes tárgy melynek mibenlétére nem derül fény, mégis összeköti a négy különböző felvonást. A majmok elővilágát, ahol először jelenik meg a rejtélyes tárgy, Dr. Floyd megérkezését az űrállomásra, majd a Monolit ismételt felfedezését a Holdon, a 18 hónappal későbbi űrutazást, melynek végén Bowman a Monolitot követve belép a csillagalagútba, s Bowman saját halálát, majd újjászületését éli meg.

Az Űrodüsszeia során Kubrick egy dokumentumfilmhez méltó pontossággal, a mindennapi élet apró mozzanatait ábrázolva rengeteg trükk felvételt használt, a lebegő tolltól a fejjel lefelé sétáló stewardessig.

Mindegyiket olyan hosszan kitartott jelenetekben, melynek feszültsége még inkább egy tökéletes elképzelt jövő képét tárta elénk. Külön érdekesség, hogy csupán a film bemutatását követő évben éri el az Apolló 11 a Holdat, s teszi meg Neil Armstrong „kis lépését”. Földünk elképzelt űrbéli képe azonban Kubrick filmjében már 1968-ban megelevenedik, s mint utóbb kiderül, egész hitelesen

Ligeti György filmzenéjének időtlensége és a hosszúbeállítások feszültségkeltő nyugalma, a mérnökien pontos ábrázolt hétköznapiság, illetve az avantgárd stílusú egységes interpretációt lehetetlenné tevő szerkesztés végül a korszakindító filmek közé emeli a 2001-et. Szerkesztésében a vízió és valóság határán játszódó jövőkép, mely visszavezethető egészen Maya Deren Meshes of the Afternoonjáig, ahol szintén elveszti a néző a stabil valóságreferenciát. Kubrick modernista gondolkodása a hollywoodi nagyjfilmek közönsége elé tárja a Monolit máig bizonytalan kérdését, vajon egyedül vagyunk-e az univerzumban?

A 2001: Űrodüsszeia Monolitja egy természetfeletti intelligencia jelenlétét sugallja, mely évmilliók óta jelen van az emberiség életében, segít minket a határok átlépésében, ahogy teszi ezt a filmvégi szekvenciában is, hogy megismerjük a végső tudást, ugyanakkor maga a film kezdeti értetlen fogadtatása is jelzi, hogy van verbalitáson túlmutató tudás.

A nézői értelmezésnek Kubrick egy egészen új perspektívát adva az utolsó fejezetet és a Monolit teljes rejtélyét válasz nélkül, nyitva hagyja. Ezzel nyitva az út a megannyi értelmezés számára, melyet az elhallgatásos narratívászerkesztés még inkább alátámaszt.

“KÉPTELENSÉG ÁBRÁZOLNI AZ ÁBRÁZOLHATATLANT. EGYETLEN DOLGOT TEHET AZ EMBER, HOGY MEGPRÓBÁLJA MŰVÉSZI FORMÁBAN VISSZAADNI A LÉNYEGÜKET.” - Stanley Kubrick -





Lynch ikonikus sorozatának, a Twin Peaks harmadik évadának (The Return) 2017-es műsorra tűzése, mely az első két évadban megjövendőlt és várva várt történet 25 évvel későbbi folytatása volt, nagy visszhangra talált.

A '90-es években vetített évadokban többször járunk a 25 évvel későbbi jövőben, vagy legalábbis úgy tűnik, így nem véletlen, hogy az új évadot nagy várakozás előzte meg. A kritikusok nem is sorozatként, hanem egy 18 órás filmként tartják számon a The Returnt. A történet több helyszínen játszódik, ugyanakkor a néző valóban az eredeti cselekményszál folytatását látja Cooperrel, aki 25 évet töltött egy párhuzamos világban, míg negatív alteregója a mi időnkben garázdálkodott.

Az első évadok elhallgatásos történetmesélése és labirintuszerű világa a harmadik évadban még inkább összegabalyodik.

Kiemelve egy részt az egészről, az ábrázolhatatlan és a küszöbélmények reprezentálására, Stanley Kubrick Csillagkapu szekvenciájának s Lynch genezisszerű, epizódjának (Twin Peaks: The Return) párhuzamára hívnám fel a figyelmet. Noel Murray New York Timesban megjelent cikke<sup>48</sup> említi először a párhuzamot, mely jelentős magaslatoiba emeli a frissen debütált epizódot.

Mindkét emlékezetes „betét” absztrakt szekvencia, keretezett környezetben.

A rész elején még láthatunk néhány jelenetet, mely a valós történetszálhoz kötődik. A valós szót külön aláhúzom, hiszen a Lynch számára oly fontos zenei betétek, - mely egyes kritikusok szerint szinte koncertfilmmé tették ezt az évadot, - itt nem mástól, mint a Nine Inch Nailstől hangzanak el a Roadhouse színpadán, ezzel szinte teljesen valós keretek közé emelve a történetet. Hihetnénk ezt, ha ezt lenne az első film, amit David Lynchtól látunk. Érezhetnénk úgy, hogy megfejtettük az összekeveredett idő- és térsíkok szövevényét.

Azonban várható, hogy nem így lesz, hiszen ez még csupán a 8-ik epizód, melynek jelentős részét egy visszatekintés tölti ki a koncertet követően, mely során először az 1945-ös Trinity tesztet látjuk, a White Sands-i bázison. A gombafelhő absztrakt kavalkáddá alakul, s ebben az ekto plazmikusan lebegő ködben megformálódik Bob arca. Mindeközben stop motion hangulatú jelenetben egy elhagyatott benzinkutat látunk, ahol jönnek-mennek különös alakok.

Ezután egy véget nem érő, lila tengeren úszó, szürreális épületben meglátjuk Senorita Didót és a Tűzoltót. Egy fém harangszerkezet mellett ülnek egy földöntúli épületben gramofon zenét hallgatva. Az emeleten egy régi színházteremszerű helyiség található. A harangból szirénázó hang lekapcsolása után a Tűzoltó felmegy az emeleti terembe, ahol a robbanás és az epizód elején látott jelenetek

vetítődnek újra. Egyszer csak a Tűzoltó felemelkedik a levegőbe, s fejből, mint fénypázmák, galaktikus tűzsugarak világítanak kifelé. Megjelenik Senorita Dido is, ekkor a Tűzoltó egy Laura Palmer arcú fénygömböt bocsát ki, melyet leküld a Földre.

Az eddig is absztrakt történet 1956-ban folytatódik tovább, ahol egy tojásból kikelő amorf kétélű születését látjuk, majd egy randevúzó fiatal pár estéjébe csöppenünk bele. Utána pedig a benzinkútnál már látott különös idős emberrel folytatódik a történet, aki a „Gotta light?” kérdést ismételve eljut a KPG rádióállomásig, ahol kegyetlen hirtelenséggel megöli a dolgozókat, eredeti kérdését, s egy monoton verset ismételve:

„THIS IS THE WATER AND THIS IS THE WELL. DRINK FULL AND DESCEND. THE HORSE IS THE WHITE OF THE EYES AND DARK WITHIN.”

Az utolsó jelenetben, a szerelmes fiatal lányt látjuk ágyában fekvő, ahova is bemászik a tojásból kikelt torz lény, s a lány száján keresztül bejut a testébe.

A történet a szinopszis és a verbalitás szintjén legalább oly kevésbé értelmezhető, mint eddig bármelyik másik Lynch alkotás. Ugyanakkor benyomásaink összehangolására lehetőség van. A Kubrick-féle időtlen beállításokhoz hasonlóan Lynch is előszeretettel használja a hosszú jelenetek,

<sup>48</sup> Noel MURRAY - Twin Peaks' Season 3, Episode 8: White Light White Heat, <https://www.nytimes.com/2017/06/26/arts/television/twin-peaks-season-3-episode-8-recap.html/> 2017. június 26.



statikus beállítások atmoszféra teremtő hatását. A szurreális képpárhuzamok egy genesztörténet érzetét adják a 8-ik epizódban, mely során megismerhetjük Bob keletkezésének körülményeit, s a Laura Palmer gyilkosságát megelőző éveket. A gonosz születését. Lynch emberi alakot öltött absztrakciónak hívja Bob figuráját Chris Rodley-val készített interjúkötetében.

Az absztrakt betét, mely a folyékony gázok és gőzök organikus halmazából áll, akárcsak Kubrick Űördüsszeiájában, a

valamelyest reálisabb, azt térben elhelyező valós keret segítségével formál számunkra egy évtizedeken átívelő történetet.

Akárcsak Kubrick estében, itt is meghatározó a zene és a ritmus. Míg ott Ligeti György és a Kék Duna keringő valamint Strauss zenéje tartja fenn a feszültséget, itt Witold Rowicki komolyzenei aláfestése, majd Lynch és Angelo Badalamenti szerzeményei teremtik meg a tökéletes atmoszférát. Mindkét esetben az időtlen komolyzene és a fülbemászó dallam kettősége jellemzi a filmet. Utóbbi-

ra példa a 8-ik epizódban a groteszk erdei ember mészárlásai alatt hallható My Prayer a The Platterstől.

A keretek közé helyezett absztrakt szekvenciák, majd a keret részletes kibontásával mindkét rendező olyan alkotást hozott létre, melyben szavakkal verbálisan nem ábrázolható, illetve még soha senki által nem látott helyeket alkottak meg.

# A RENDKÍVÜLI – HIPERBRUTÁLIS ÉS HÉTKÖZNAPI PÁRHUZAMA

A kozmikus végtelenhez való vonzódás az 1950-es évektől az űr kutatás fejlődésével egyre csak erősödött, a Föld polgárai a Galaxis polgáiraivá lettek, a film pedig érzékenyen s gyorsan reagált erre a változásra.<sup>49</sup>

Az avantgárd rendezők pont a technikafetiszmusból adódóan ezeknek az ismeretlenbe mutató területeknek, felfedezésre váró tájaknak, álombeli utazásoknak lesznek a megalkotói. Infrastruktúrájukat tekintve a main stream filmekhez képest jóval kisebb költségvetésből készülő filmek pont ezt a művészi és fizikai szabadságot felhasználva tudnak kiemelkedőt alkotni. A filmek önköltségesek, s többnyire egy ember felelős szinte minden részfeladatért.

David Lynchről elmondható, vonzalma határtalan a világ felületei és szövetei iránt, egyszerre érzékeny a sötétség s a

gonosz jelenlétére. Erősen él benne a vágy, hogy lekaparja a mázat ezeknek a felületeknek a külsejéről. Megmutassa az alatta rejlő látványt, nem megriadva a legmélyebb bugyrok-tól sem.<sup>50</sup>

Lynch a fiatal korára úgy emlékszik vissza, mint boldog, békés amerikai középosztálybeli életre, mely tele van felfedezésekkel, kalandokkal. A jövő ragyogónak tűnt, nagy autók, jó zenék, csinos lányok, a fellendülő fogyasztói társadalom felhőtlen mindennapjai.

A hatvanas években debütáló Lynch a rövidfilmek után, első nagyjátékfilmjében, a Radírfejben (1977) is megmutatja a rá jellemző rendezői attitűdjét, mely nyugodt, ámde makacs, szigorúan kitart saját elképzelése mellett, s a hollywoodi gyakorlattal élesen szembe menve, nem hajlandó kompromisszumokra. A Radírfej megértésére tett nézői kísérletek

kényelmesebbnek találják a filmben az önéletrajzi elemek, semmint a képzelőerő és az empátia működését látni. A Radírfej Lynch saját bevallása szerint is egyik legspirituálisabb alkotása. A Jack Nance főszereplésével készült fekete-fehér film, hatalmas elismerést hoz rendezőjének, legfőképpen az által, hogy az akkor már befutott Kubrick egyik kedvenc filmjeként emlegeti.

A szürrealizmus popkultúrában való elterjedéséhez nagyban hozzájárult David Lynch alkotása. Festményeinek sötét tónusa köszön vissza a Radírfej látványvilágában. A szavakkal meg nem ragadható iszonyat, groteszk humor és érzékiség egyaránt jelen van ebben a nyomasztó filmben. A sárbolygón élő öltönyös férfi története egyfajta indusztriális rémálom, mely katalógusként vonultatja fel a lynchi életmű később már nélkülözhetetlenné váló szimbólumait.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe: Budapest. Gondolat Kiadó, 2018

<sup>50</sup> Chris RODLEY – David Lynch, Beszélgetések, Budapest: Osiris Kiadó 2003

<sup>51</sup> LICHTER Péter – Utazás a lehetetlenbe: Budapest. Gondolat Kiadó, 2018

Fotóin és festményein is gyakran visszatérő téma a rothadó, rozsdás, ipusított külváros, mely mintha büntettek helyszíneként kísértene ürességével.

Miután Henry hisztérikus barát-nőjéről kiderül, hogy terhes, sietve elhagyja főhősünket, így Henry egyedül marad furcsa, amorf testű gyermekével és a radiátorban lakó hölgygel. A Radírfejet sokáig vetítették a mozik. A rajongók imádták a bőr alá is bekúszó ingert, mely nem a horrorfilmek kistűlű eszközeivel hat, hanem egyfajta romantikus borzalomként van jelen Lynch majd' minden munkájában.

A multimédia művész életből a filmrendező létbe átlépés határ-darabja ez az alkotás. Átlépés egy küszöbön, akárcsak radírfejú Henry számára, aki egy groteszk világba lép be. Itt már megjelennek az életműben később jellegzetessé váló szimbólumok. Ilyen a leezett vagy levágott fej, aminek helyén alien nő, majd a Twin Peaks The Returnben látható újra hangsúlyozottan. A fekete-fehér talajú, bársony függönnyel körbevett színpad/szoba, a különös fával (the Arm) a Twin Peaks évadainak emblematikus helyszínei is. A radiátor hölgyének dala pedig, mintha a Mulholland Drive felejthetetlen hangú opera-énekes-nőjének ihletője lenne. Lynch elmondásából tudjuk, hogy képzettársításai nem ilyen egyszerűen kódolhatóan működnek, ugyanakkor az tény, hogy a mára már fogalomává vált „lynchi” kifejezésnek, mely olyan egyértelmű, akárcsak a „kaffkai” hangulat, nélkülözhetetlen elemei, ezek a dezorientáló jelenetek, melyek érke-

nyen elegyítik a megszokott hétköznapit az abszurd szürrealitással.

Lynch filmjeiben rendszeresen megjelenik a „vörös szoba”. Ha nem is minden esetben egy hagyományos szobaként, de a Kék bársony bizarr Dorothyja, a Mulholland Drive opera-énekesnője, s a Twin Peaks Bang-bang bárjában szórakozó fiatalok is mind a vörös drapériával körülvett szürrealis térben múlatják az időt. A lynchi szimbólumvilágban visszatérő motívum ez a már a Radírfejen is megjelenő tér, mely a híres twin peaksi vörös szobával válik kitörölhetetlen, küszöb-élménnyé, mindannyiunk közös víziójává.

A Radírfej sikere után Lynch mindenképpen a Ronnie Rocket, avagy a létezés különös erőinek abszurd rejtélye című filmjét, melynek központi metaforája az elektromos áram.

A Radírfej a „Bunuelnél is bunuelebb” kritikát kapta, a Ronnie Rocket szürrealitása pedig jóval meghaladta azt is. Ráadásul mivel az 1970-es évek végén a CGI (computer generated image) technológia még messze volt a mai lehetőségektől, így aztán a törött nyakú galambok és kígyózó elektromos kábelek szimbolikus története nem talált producere magának (még).

Ugyanez a „bunueli helyzet” a Twin Peaks harmadik évadánál is jelentkezik az életmű kronológiailag másik oldalán. A különbség ugyanakkor jelentős. Míg a szürrealista elemek sokasága jellemzi a Radírfejet és a Ronnie Rocketben is hasonló volt a terv, addig a Twin Peaks: The Return egy egészen

új szürrealizmust tár elénk. Megfigyelhető, hogy az idő előre haladtával a groteszk motívumok megmaradnak, de arányuk csökken. Lynch grafikus látásmódjának és atmoszférateremtő készségének köszönhetően a romantikus, groteszk borzongás úgy van jelen végig a levegőben, hogy látni már kevesebbet látjuk. A történet és a kevert idősíkok lesznek a nézőt kellemetlen bizonytalanságban tartó eszközök. A labirintusos narratívára példa a várva várt pillanat, a felnőtt Laura Palmer megtalálásának öröme, mely nem tarthat sokáig, hiszen ki az a Carrie Page? Illetve hova is kerül a felnőtt Audrey Horne, mikor zavarodottan kiállt a bárban férjének, hogy vigye ki őt innen?

David Lynch szimbólumokkal teli életművében a dehumanizált alakok, a portálok és átjárók keresztezik utunkat, legyen az a Lost Hihgways sötét folyosója vagy a Twin Peaks vörös szobája. David Lynch univerzumának egysége tagadhatatlan és szemmel látható, ugyanakkor verbálisan nem könnyen lefordítható. Absztrakt elképzelései, melyek a nézőtől egyedi véleményalkotást kívánnak, új korszakot nyitnak a mozi és a televízió életében.

Varró Dániel költő, műfordító, filmes újságíró gondolatát idézve, David Lynch életműve, akárcsak a hozzá hasonló legendás rendezők életműve, összesűrítendő egyetlen képbe. Lynch esetében ez egy színpadias szokatlan arányú, zárt tér, melyben egy nem szokványos alak áll torz fejjel a középpontban. Varró szerint, ha ezt a látványt vesszük alapul, ak-kor





fent bal, 52. KÉP: RADÍRFEJ (1977.), fent középső, 53. KÉP: TWIN PEAKS (1990-91.), fent jobb, 54. KÉP: MULHOLLAND DRIVE (2001.), lent bal, 55. KÉP: KÉK BÁRSONY(1986.), lent jobb, 56. KÉP: TWIN PEAKS (1986.)

ez azért is különbözik jelentősen a rendező társaiétól, mert inkább grafikus jellegű, mintsem fotografikus, mind látványban, perspektívában mind pedig figurálisan. Köthető ez valószínűleg Lynch képzőművészeti gyökereihez. Ez a grafikus torzítás jellemzi munkáit, mely szokatlan az általánosan elvárt valóságrepresentációkhoz képest, s pont ettől válik egyben korszakalkotóvá a maga idejében. Lynch rendezői fénykora, mely egybeesik a posztmodern amerikai film fénykorával, olyan kortársak mellé sorolja őt az 1980-90-es években, mint Tim Burton, Terry Gilliam, akik szintén nem a valóságrepresentációk, hanem szürrealista újra-álmódások úttörői.

Szintén Varró Dániel jellemzését használva David Lynch mozgóképes alkotásainak látványvilága valahol Edward Hopper melankolikus 1950-es évekbeli hangulatát idézi Francis Bacon torz alakjaival megbolondítva. A legtöbb amerikai szerzői rendezőhöz hasonlóan ő is műfaji kategóriákba rendezve alakítja ki saját életművének uni-

verzumat. Lynch műfaji zsánerek mentén is rendezhető életművét, szinte egytől egyig átszövi az 1950-es évek Amerikájának élélérzése. Idillként tárul elénk, melyben rendszerint megjelenik valaki/valami és minden elromlik.

Személyes, gyermekkori emlékeit műfaji rendezőként így a filmtípusok sajátosságait kihasználva rendezzi hátborzongató összhangba. A Radírfejtől kezdve a Veszett a világig, filmjei minden lynchi jegyet magukon hordoznak, ugyanakkor történetvezetésükben még van linearitás. A híres tudatlabirintus előszobájában járunk még, az esetleges víziók után a néző még minden alkalommal visszakerül a „valóságba”.

Ebbe a sorba tartozik a Radírfej (1977.), Az elefántember (1980.), Dűne (1984.), Kék bársony (1986.), Veszett a világ (1990.). Ezekben a zsánerekben Lynch kipróbálja magát a kosztümös melodrámban, science fiction fantasy-ben, misztikus thrillerben és valamelyest a romantikus

road movie műfajában is. A műfajpaletta teljességéhez hozzá tartozik a Mulholland Drive (2001), mint film noir, mely azonban már akárcsak az Útvesztőben (1997.) és a Twin Peaks évadok (1990-91., 2017.), illetve az Inland Empire (2006.), már a labirintusszerű elliptikus szerkesztés mentén épülnek fel.

Műfaji szempontból Varró Dániel szerint különösen érdekes, hogy Lynch pont az 1950-es években/évektől oly népszerű tömegfilmes zsánerekben, mint a melodráma, a film noir, a thriller, a sci-fi érvényesíti egyedi látásmódját, s ülteti át saját élményeit.

A zsánereket meghatározó kötelező elemek mellett azonban a teljes életművet áthatja valamilyen megmagyarázhatatlan borzalom és szorongás. Általánosságban leginkább a már nem lineáris narratívájú 1990-től kezdődő korszakában érhető tetten ez a „hatásokra” fókuszáló mozaikszerűség. A fordulópontot jelentő Twin Peaks, mind Lynch rendezői életében, mind a televíziózás történetében még soha nem látott műfaji lehetőséget teremtett. A töredékes történetmesélés, a küszöb élmény és az zsigeri benyomásokra építés Lynch meghatározó rendezői eszközévé vált. Ez a stílus már a Radírfejben is tapasztalható, ugyanakkor tiszta, teljes mélységében innentől érezhető az életműben. A korábbi évek burkolt szürrealizmusa, (leszámítva innen is a Radírfejet), itt már egyértelműen felszínre tör. A narratívában, nemcsak a cselekmény nyomon követése, hanem a megértése is nehézkessé válik a tömegfilmekhez szokott nézők számára. A Twin Peaks – Útvesztőben – Mulholland Drive – Inland Empire – Twin Peaks tengelyre, mint labirintus térképre fűzhető fel Lynch alagút hálózata, melyben már sosem tudhatjuk, hogy álom és valóság között melyik szinten járunk. Rémálmok és víziók között hánykolódunk, szürreális grafikus hatásokkal erősítve, törpék és óriások között, torz fejek és bizarr atmoszférák szövevényében. Varró Dániel szerint Lynch a kortárs amerikai rendezőktől leginkább abban tér el, hogy filmjeinek befogadása túlmutat és ellenáll a narratíva értelmezésének, sokkal in-

kább érzékeltetni kell, mint „nézni”. Filmjeiben a személyes élmények visszaidézésén túl a kollektív egyetemes emlékek megragadására is képes. A filmjeit kedvelő embereket saját belső emlékeik szintjén érinti meg.

Eisenstein szavaival élve: „a rendező színkeverése különbözik a természet és a jelenségek eleve adott színvilágától. A művész rendkívülit teremt a megszokottból és ezzel kifejezi saját érzés- és gondolatvilágát.”<sup>52</sup>

S bármennyire is úgy tűnhet, csupán a valóságos vagy valóság látszatát keltő helyszínt látunk, minden esetben a látvány egy alkotói munka terméke. Kompozíció, hangulatteremtés, érzelmek és értelmző funkciók kusza keverékéből áll össze az, amit a szereplők hát- és előterében látunk.

Az általam vizsgált példákban az artistikusabb környezetrajz a meghatározó, mely expresszív hatású, s a természetes környezeti képeken túlmenően a konstruált díszletek irányába visz. Lynch ezt az eszközt is szolgálatába állítva annak a célnak, hogy valóságon túli, szimbolikus és szubjektív látomásokat közvetítsen.

A film korai expresszív megjelenésében még inkább dominál az architektúra és a színpadi látvány, mint például Fritz Lang Metropolisa, a későbbiekben azonban Bunuel és Orson Welles esetén hétköznapi tájak kerülnek saját jellemzőikkel extravagáns kontextusba. Az amerikai filmre nagy hatással volt ez az expresszivitás, a feszültség, a veszélyt sejtető hangulat, fantasztikus díszletek, ijesztő magasságok.<sup>53</sup> Balázs Béla gondolatait idézve a környezeten túlmenően a tárgyak maguk is egy vizuális visszhangot képeznek, „az emberi arc kifejezése átsugárzik az arc határain és megismétlődik bútorok, fának, felhőnek képében.”

A Radírfejjel induló, majd az egyelőre utolsó nagy lélegzetvételi alkotásával a Twin Peaks: The Returnnel záruló és egyben kicsúcsosodó lynchi univerzum méltán érdemli ki, hogy neve minőségjelzőként álljon (lynchi) az őt követő rendezők stílusa mellett. S ezáltal saját bizarr,

<sup>52</sup> BÍRÓ Yvette – A hetedik művészet, Budapest: Osiris Kiadó, 1998. 41.p.

<sup>53</sup> BÍRÓ Yvette – A hetedik művészet, Budapest: Osiris Kiadó, 1998.



grafikus alapokon nyugvó, borzongató stílusát kaffkai szintre emelve

Egyfajta időtlenségben megörökítve az '50-es éveket, asszociációs montázsra oly erősen szugesztív, hogy ellenállni neki felesleges.

Áttekintve eddig létrehozott filmes életművét s a hozzájuk fűzött kommentárokat, Lynch olyan rendezői attitűdöt és alkotói workflowt tudott megvalósítani, melyet kevés alkotónak sikerül, aki az Álomgyár vonzaskörzetében dolgozik.

Mint többször említi is a Dúne tapasztalatai után, ahol nem tartotta meg az utolsó vágás jogát, ezt a hibát még egyszer nem követte el. Elemzett filmjei között ezért nem vettem sorra a Dűnét, mert saját bevallása szerint is egy olyan eszkről mondott le benne, mely gyakorlatilag kiveszi a rendező kezéből a gyeplőt. A korábban már említett montázs teremtő hatalmát itt nem csak Lynch elképzelései szerint alkották meg, így ezzel a filmmel külön nem foglalkoztam.

Visszatérve a küszöbélményekhez s összefoglalva az eddig olvasottakat, az amerikai avantgárd esetében egy különleges korszakkal van dolgunk. A világháború utáni újraéledő filmes kultúra új alkotói a kísérletező kedvű, gyakran képzőművészet és zene irányából érkező művészek pezsdítőleg hatottak a műfajra. Vágyuk a film, mint önálló művészeti ág nagykorúsodására, szuverén létjogosultságának és önálló hangjának megtalálására, olyan erős volt, hogy új ágként hajtott ki, erősödött meg, s máig is tartó életet él a filmtörténetben.

Belson, Deren, McLaren, Whitney és a többiek nyomdokaiba lépve Kubrick és Lynch művészete mérföldkő abban a tekintetben, hogy a szerzői látásmódot a közönségfilmek körébe is beemelve. Alkotásaik egyedisége és gyártási mechanizmusa, erős egyéniségük és elhivatottságuk a fősodorbeli filmes gyakorlattal nehezen egyeztethető össze.

Az amerikai avantgarde továbbéléseként David Lynch, sok elődjéhez hasonlóan képzőművészeti gyökerekből táplálkozva meghatározó csapásirányt jelöl ki a filmtörténetben. A művészfilmekre jellemző szubjektív, absztrakt, s önreflektív stílust magáénak tudva a „modernista elbeszélő technika”<sup>54</sup>, a maga töredékességével, misztikumával beszívargott a közönségfilmekbe is.

<sup>54</sup> KOVÁCS András Bálint – A modern film irányzatai: Budapest. Palatinus Kiadó, 2005 85.p

# KÜSZÖBÉLMÉNYEK - MESTERMŰ

CHRONOSYNC

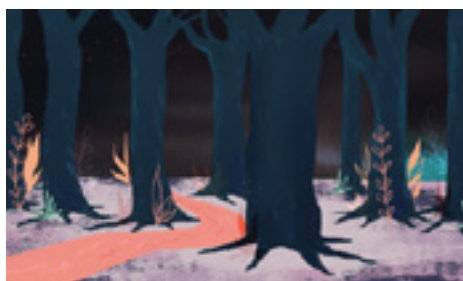
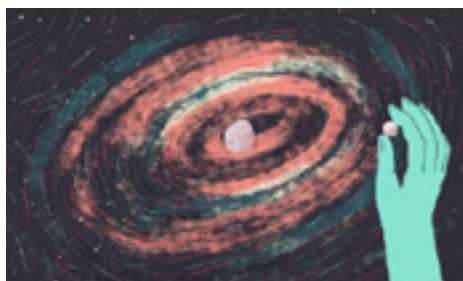
megfigyelések az ember változó világképéről

Kutatásom során a legtöbbet szembejövő gondolat a szubjektum, az egyén világteremtő ereje. Ennek kapcsán elkezdett foglalkoztatni a kérdés, hogy a legnagyobb kérdésekre adható válaszok tényleg időtálló válaszok-e, vagy csupán kapaszkodók, hogy tovább keressünk.

A korábbi fejezetekben sorra vett alkotók kísérletei az ábrázolhatatlan ábrázolására elindítottak bennem egy gondolatsort, melynek eredménye lett a mestermű. Az általam ismert egyik legnehezebb kérdésre, talán a legnehezebben kifejezhető és legtöbbszörképpen ábrázolni kívánt „kik vagyunk és honnan jöttünk?”-re kezdtem el keresni az emberiség válaszait.

Az így született alkotás egyfajta hatásmechanizmus kísérletként fogható fel, ugyanis mesterművemben az emberiség világnézetének változásait követtem végig absztrakt jeleneteken keresztül. Ezek gyakorlatilag egy és ugyanazon kérdésre adott több tucat különféle válaszok a korai civilizációktól kezdve a főbb vallásokon át a tudományos válaszokat sem nélkülözve. A határtalan világegyetem, az elénk táruló végtelenség, összekötő kapocsként van jelen a ma embere és elődeink között. Ez az animáció és az excerpt egyaránt a világegyetemmel kapcsolatos érzések, gondolatok változásait mutatja be a rajz metamorfózisán keresztül. Korról korra változtak az elképzelések a világ keletkezéséről és az ember helyéről az univerzumban, a középpontban tehát éppen ezért a megismerési vágya áll, melynek kontrasztot ad, hogy vizsgálatának tárgya, a világmindenség sohasem változott, csak a róla alkotott képzetek, gondolatok formálódtak át újra és újra. A bemutatás módja ennek megfelelően egy kronologikus jelenetsor, melyben a legfontosabb kultúrtörténeti események elevednek meg. A film képi világa az antik görög vázák hangulatát idézi a stilizált karakterekkel s növényi motívumokkal, ugyanakkor a látvány nem monochróm, hanem meleg színekkel teli, és egy békés körforgás érzetét adja.

A mestermű alapjául több gondolat szolgált. Az egyik Mircea Eliade könyveinek olvasása közben keletkezett bennem a körkörös időfelfogás kapcsán. Elkezdett foglalkoztatni egy olyan alkotás, mely egyetlen kér-



57-59. KÉP: CHRONOSYNC jelenetek

désre adott válaszok sorozatából állt. A disszertációmmal ellentétben, ahol valós keretek között megjelenő absztrakciók megjelenését vizsgáltam, a mesterműnél valós vagy egykoron valósnak vélt jelenetek sorát fűztem össze, melyek közül van, melyet ma már absztraktnak tartunk. A mesterműben tehát szintén valóság és vízió határmezsgyéjét vizsgáltam egy másik nézőpontból. Hiszen a korról korra változó világnézetek a megdőlésüket követően sorra válnak „valóságból” vízióvá.

A jelenetsor montázsélményének erejét pedig a befogadóra bízom.

A hatásmechanizmus kísérlet során különböző médiumokon bemutatva szembesülhet a néző a kultúrtörténeti absztrakciókkal, az első volt az animációs rövidfilm, a második egy egyszeri bemutatásra készült installáció. Az installáció a nézőt egy „vörös szobába”, egy közszűb helyzetbe vagy más szavakkal mondva egy köztes térbe helyezi, mellyel valóság és vízió határai feszülnek egymásnak. A vetítés során egy excerptet láthat a néző a rövidfilmből, mely során először felhangzanak az animáció hangjai egy őskáoszt létrehozva, majd lassan egymás után bontakoznak ki a jelenetek. A látott képsorok alapján lehetőség van számba venni a világnézetek közötti különbségeket, de leginkább az azok közötti hasonlóságokat. Tarnay László szavaival élve az installáció „a küszöbélmény esztétikai tapasztalataként határozható meg”.

Ennek az egységélménynek a bemutatása a kollektív tudatalattit hívja segítségül. A bennünk apráról fiúra tovább öröklődő tudást, hitet, szimbólumrendszert. A jelenetek hasonlósága és különbözősége az, ami gondolkodásra, kérdésfeltevésre készíti. Mind a mítikus, mind a vallásos és tudományos kultúrtörténet tartalmaz visszatérő kérdéseket, mely az emberiséget természeténél fogva foglalkoztatja. S vannak, melyekre a mai napig senki sem tudja a választ.

Az animáció és az installáció közös címe a Chronosync a görög „Khronosz” (idő) és a „szinkron” szavakból összeállított, kitalált szó. Az ógörögöknél Khronosz a folyamatban lévő időt, a múlt, jelen és jövő egymásutánját jelentette.<sup>55</sup>

A mestermű célja, hogy felhívja a néző figyelmét arra, hogy kutatásunk az emberiség eredetét és a világ működését tekintve sokkal inkább egy ön-reflexió, mintsem egyetlen válasz megtalálásának története. A kérdés mindig ugyanaz, kik vagyunk, honnan jöttünk, a válasz is lényegében mindig ugyanaz, kellő távolságból nézve. Ami a különbözőségeket illeti, azok pedig az adott korok lenyomatai, az adott társadalmi, gazdasági helyzet tükröződései.

Hiszen a vizsgálat tárgya a folyamatos vizsgálattól nem változik, az ég pont olyan, mint amikor a legelső ember felnézett a csillagokra. Transzcendenciája már a határtalanságában megmutatkozik.

A mestermű számomra legérdekesebb felvetése, a már korábban említett absztrakció kérdése. A disszertációban vizsgált absztrakt betétek mindegyike újat hozott a filmtörténetbe a maga nemében azért, hogy az eisensteini montázs értelmében többletinformációt adott, s szavakkal talán kifejezhetetlen tereket és élményeket tudott megmutatni. Bármelyikre is gondolunk

<sup>55</sup> Magyar katolikus lexikon, Idő szócikk, <http://lexikon.katolikus.hu/I/id%C5%91.html> 2020. október 5.



Az animáció és az abból készült installáció is 2D számítógépes technikával készült frame-by-frame animáció. A látvány és az animáció saját munkám, a hang és a zene Vadon Zoltán illetve Sóstai Zoltán együttműködésével készült. A producer dr. Benyovszky Zsombor.

Az excerptben az animáció kiemelt jelenetei szerepelnek, melyek a teljesség igénye nélkül, kivonatos formában hozzák létre az átmeneti tér érzetét valóság és vízió között.

A animáció szinopszisa:

A rövidfilm az ősmassza, őstojás, „nagy bumm” motívummal kezdődik, és az archaikus ember világvilágát, totemállatait megmutatva, a megalitikus kultúrák, majd a maja, sumér, babiloni, kínai, egyiptomi, hindu, görög és bibliai teremtéstörténeti mítoszokat és világvilágot elképzeléseket ábrázolja egy-egy jelenettel. Ezután az időrendet követve Thalesz és Anaximandros, a Pitagoreusok, Platón, Arisztotelész s Ptolemaiosz kozmogóniai feltételezéseit láthatóak. Majd a kora középkort egy-egy jellemző motívummal, amiben a vallás az arisztotelészi világvilágot konzerválta. Ezután a felfedezések kora következik, melyben újra az áhított Édent keressük az egzotikus tájak felfedezése során. Majd Kopernikusz, Kepler, Gallilei megjelenése és a modern tudományok hajnala, Descartes, Newton és az égi mechanika, új bolygók felfedezése a Naprendszerben, a Tejút felfedezése, az univerzum tágulásának bizonyítása, és Einstein munkássága következik. Rövid kitekintéssel Georges Melies, a szputnyik, Lajka kutya és a Holdra szállás jelenetével eljutunk a mai elképzelésekig, a nagy Reccs elméletéhez, a mesterséges intelligenciához és a fekete energia felfedezéséig. Végül a szingularitás eseménye zárja a sort.

Technikai adatok és a stáb tagjai:

A film és a installáció (excerpt) egyaránt 24fps HD 1080i felbontásban készült 5.1-es Stereo hanggal.

STÁB TAGJAI az animációhoz

ÍRTA, RENDEZTE, LÁTVÁNYTERVEZTE :  
Laszlovszky Zsófia

SOUND DESIGN : Vadon Zoltán

ZENESZERZŐ: Sóstai Zoltán

ANIMÁCIÓ: Laszlovszky Zsófia

Producer : dr Benyovszky Zsombor

Az animáció hossza 7perc 34mp

A film előzetese egy nyilvános linken keresztül megtekinthető :

<https://vimeo.com/295888303>

Az animáció az alábbi linken látható:

<https://vimeo.com/296886641>

Az animáció az NKA támogatásával készült.

STÁB TAGJAI az installációhoz

ÍRTA, RENDEZTE, LÁTVÁNYTERVEZTE :  
Laszlovszky Zsófia

SOUND DESIGN : Vadon Zoltán

ANIMÁCIÓ: Laszlovszky Zsófia

Producer : dr Benyovszky Zsombor

Az animáció hossza 3perc 52mp

Az installáció képi és hanganyaga egy nyilvános linken keresztül megtekinthető :

<https://vimeo.com/536380441>

+

—

73

—

+

+

+

+



# ÖNÁLLÓ ALKOTÁSOK ÉS KIÁLLÍTÁSOK JEGYZÉKE

## FILMOGRÁFIA

2018. CHRONOSYNC

2021- várható befejezés 2022. BOTANICA EXOTICA

## KIÁLLÍTÁSOK

2013. Modern Fairy Tales, FAZEKAS MIHÁLY GALÉRIA, BUDAPEST

2012. Modern Fairy Tales, GOZSDU MANÓ KLUB, BUDAPEST

2012. Modern Fairy Tales, SZIMPLAKERT , BUDAPEST

+

—  
74  
—

+

+

+

+



# IRODALOMJEGYZÉK

Lichter Péter – Utazás a lehetetlenbe, Budapest: Gondolat Kiadó, 2018.

Lichter Péter – A láthatatlan birodalom, Budapest, ICM Kft 2016.

Bíró Yvette – A hetedik művészet, Budapest: Osiris Kiadó, 1998.

Georges Sadoul – A filmművészet története. Budapest: Gondolat Kiadó, 1959.

Kovács András Bálint – A modern film irányzatai. Budapest: Patalinus Kiadó, 2005.

Luis Bunuel – Utolsó lehelletem. Budapest: Európa Kiadó, 1989

Varga Csaba – Film és story board. Pilisszentiván: Minores Alapítvány, 1998.

Kovács András Bálint – Metropolis, Párizs. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1992.

Varga Zoltán – A magyar animációs film. Szeged: Pompei Alapítvány, 2016.

M. Tóth Éva – Aniráma. Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010.

Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György – Jelképtár. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.

Kovács András Bálint – A modern film irányzatai. Buapest: Új Palatinus Könyvesház, 2010.

<http://apertura.hu/2007/tel/kab>, 2020. május. 25.

<https://filmkultura.hu/regi/2008/articles/essays/bunuel.hu.html#sdendnote3sym> 2020. április. 4.

<http://prizmafolyoirat.com/2014/10/03/ki-kicsoda-az-amerikai-avantgard-filmben/> 2020. április. 10

David Lynch – Hogyan fogjunk nagy halat? Meditáció, tudat és kreativitás, Pesti Kalligram, Budapest, 2007.

David Lynch – The Art Life

David Lynch, Kristine McKenna – Amiről álmodom, Budapest: Athenaeum Kiadó, 2018

Chris Rodley – David Lynch, Beszélgetések, Budapest: Osiris Kiadó 2003

Magyar katolikus lexikon, Idő szócikk, <http://lexikon.katolikus.hu/I/id%C5%91.html> 2020. október 5.

# KÉPEK FORRÁSA

1. A borítón látható kép a mesterműből származik
2. KÉP: DAVID LYNCH <https://ew.com/tv/2017/09/15/david-lynch-twin-peaks-finale/> 2020. február 6.
3. KÉP: DAVID LYNCH: <https://cinephiliabeyond.org/david-lynch-unified-field/> 2020. február 6.
4. KÉP: DAVID LYNCH? TWIN PEAKS I-II. (1990-91) <https://www.artforum.com/film/sarah-nicole-prickett-on-the-finale-of-twin-peaks-the-return-73381> 2020. február 6.
5. KÉP, MELIÉS: UTAZÁS A HOLDBA (1902) <http://cornandsoda.com/kotelezo-filmek-utazas-a-holdba-le-voyage-dans-la-lune-1902/> 2020. október 4.
6. KÉP: MAYA DEREN: A DÉLUTÁN SZÖVEVÉNYEI (1943.) <https://ezer1film.blog.hu/tags/n%C3%A9ma?layout=1?desktop&page=2> 2020. március 24.
7. KÉP: STAN BRAKHAGE: DOG STAR MAN (1925) <https://letterboxd.com/film/dog-star-man/> 2020. március 24.
8. a) KÉP: WALTER RUTTMAN: OPUS IV (1925), <http://www.studioofendlessideas.com/personalarchiveofgenius/2018/11/17/walter-ruttman> 2020. március 24.
8. b) KÉP: HARRY SMITH: EARLY ABSTRACTIONS (1946-57) [https://i.ytimg.com/vi/UZYC00Pur\\_k/maxresdefault.jpg](https://i.ytimg.com/vi/UZYC00Pur_k/maxresdefault.jpg) 2020. március 24.
9. KÉP: LUIS BUNUEL: ANDALÚZIAI KUTYA (1929) <http://derekwinnert.com/wp-content/uploads/2014/12/448.jpg> 2020. október 4.
10. KÉP: NORMAN MCLAREN: BEGONIA DULL CARE (1951) <https://mubi.com/films/begone-dull-care> 2020. március 30.
11. KÉP: JORDAN BELSON: VONZÁSOK (1961) <http://www.screeningthepast.com/issue-41-first-release/the-uncensored-cortex-psychedelia-and-american-avant-garde-film-in-the-1960s/> 2020. szeptember 7.
12. KÉP: DAVID LYNCH: SIX MEN GETTING SICK (1967) <https://m.imdb.com/title/tt0060984/mediaviewer/rm1589282305/> 2020. március 24.
13. KÉP: DAVID LYNCH: SIX MEN GETTING SICK (1967) <http://www.mediafactory.org.au/jamie-lee-bolger/2016/03/08/the-alphabet/> 2020. február 6.
14. KÉP: DAVID LYNCH: TWIN PEAKS (1990-91.) <https://grist.org/living/who-is-the-real-environmentalist-heroine-of-twin-peaks/> 2020. február 6.
15. KÉP: DAVID LYNCH: LADY BLUE SHANGHAI (2010.) <https://mubi.com/fr/films/lady-blue-shanghai> 2020. február 6.
16. KÉP: EDWARD HOPPER: ÉJJELI BAGLYOK (1942) [http://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%89jjeli\\_baglyok](http://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%89jjeli_baglyok) 2020. február 6.
17. KÉP: DAVID LYNCH: FISH KIT (1979) [https://www.retrozap.com/make-sense-of-it-twin-peaks-part-6-review/?utm\\_content=buffer8fc6f&utm\\_medium=social&utm\\_source=pinterest.com&utm\\_campaign=buffer](https://www.retrozap.com/make-sense-of-it-twin-peaks-part-6-review/?utm_content=buffer8fc6f&utm_medium=social&utm_source=pinterest.com&utm_campaign=buffer) 2020. február 6.

+

77

+

+

+

+

18. KÉP: DAVID LYNCH: RADÍRFEJ (1977) <https://www.timeout.com/movies/eraserhead> 2020. február 6.
19. KÉP: DAVID LYNCH: RADÍRFEJ (1977) <https://thebaronblog.wordpress.com/2013/04/15/homemade-eraserhead-baby/> 2020. február 6.
20. KÉP: DAVID LYNCH A RADÍRFEJ DÍSZLETÉBEN (1977) <https://cinephiliabeyond.org/eraserhead-nightmarish-journey-world-david-lynch-begins/> 2020. október 4.
21. KÉP: RADÍRFEJ (1977) <https://www.dazeddigital.com/music/article/35200/1/eraserhead-soundtrack-40th-anniversary> 2020. március 30.
22. KÉP: SMALL STORIES FOTÓKIÁLLÍTÁS (2019) <http://www.budapestphotofestival.hu/david-lynch-magyarorszagon/> 2020. október 4.
23. KÉP: TWIN PEAKS I-II. (1990-91) <https://thecatchallblog.com/2015/05/17/twin-peaks-david-lynch-is-back-im-nerding-out/> 2020. október 4.
24. KÉP: TWIN PEAKS: THE RETURN (2017) <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/tv/twin-peaks-return-episodes-7-8-recap> 2020. október 4.
26. KÉP: DAVID LYNCH: TWIN PEAKS: THE RETURN (2017) <https://i.ytimg.com/vi/OgAsEsdpeU0/maxresdefault.jpg> 2020. május 15.
27. KÉP: DAVID LYNCH: VESZETT A VILÁG (1990) , SCREENSHOT : <https://www.youtube.com/watch?v=HFmobB9e9vk> 2020. május 15.
28. KÉP: DAVID LYNCH: VESZETT A VILÁG (1992) <https://twinpeaks.fandom.com/wiki/Angel> 2020. március 23.
29. KÉP: TWIN PEAKS (1990-91.) <https://twinpeaks.fandom.com/wiki/Owl> 2020. január 9.
30. KÉP: TWIN PEAKS: THE RETURN. (2017) <https://ew.com/recap/twin-peaks-season-3-episode-3-4/> 2020. október 5.
31. KÉP: TWIN PEAKS I-II. (1990-91) <https://twinpeaksgazette.com/2017/06/02/good-cooper-evil-cooper-part-1/> 2020. május 14.
32. KÉP: DAVID LYNCH: TWIN PEAKS (1990-91) [https://twinpeaks.fandom.com/wiki/One\\_Eyed\\_Jacks](https://twinpeaks.fandom.com/wiki/One_Eyed_Jacks) 2020. május 14.
33. KÉP: DAVID LYNCH: VESZETT A VILÁG (1990) <https://cinapse.co/wild-at-heart-nicolas-cage-and-laura-der-n-revel-in-david-lynchs-lurid-road-trip-shout-factory-2113881a0ef4> 2020. május 14.
34. KÉP: DAVID LYNCH: MULHOLLAND DRIVE (2001) <https://thelongtakeblog.wordpress.com/2013/09/24/short-review-mulholland-drive/> 2020. május 20.
35. KÉP: DAVID LYNCH: ÚTVESZTŐBEN (1997) [https://index.hu/kultur/cinematrix/2016/01/19/a\\_nagy\\_david\\_lynch\\_remalom-hatarozo/](https://index.hu/kultur/cinematrix/2016/01/19/a_nagy_david_lynch_remalom-hatarozo/) 2020. május 20.
36. KÉP: DAVID LYNCH: TWIN PEAKS (2017) <https://blog.thecurrent.org/2017/07/twin-peaks-episode-11-recap-theres-no-backup-for-this/> 2020. május 21.
37. KÉP: DAVID LYNCH: KÉK BÁRSONY (1986) [https://filmvilag.blog.hu/2014/07/21/david\\_lynch-szotar](https://filmvilag.blog.hu/2014/07/21/david_lynch-szotar) 2020. november 25.
38. KÉP: DAVID LYNCH: TWIN PEAKS (2017) <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a837159/twin-peaks-2017-finale-reactions-episodes-17-18/> 2020. március 22.
39. KÉP: MAYA DEREN: A DÉLUTÁN SZÖVEVÉNYEI (1943.) <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/meshes-of-the-afternoon-film-review-by-chris> 2020. március 28.



40. KÉP: DAVID LYNCH: MULHOLLAND DRIVE (2001) <https://simoncolumb.com/2017/05/30/mulholland-drive-revisiting-the-tv-series-that-became-a-perfect-piece-of-cinema/> 2020. március 28.

41. KÉP: MAYA DEREN: A DÉLUTÁN SZÖVEVÉNYEI (1943.) <https://www.remaiin.eu/2021/03/watch-a-short-film-on-the-music-of-teiji-ito/> 2020. március 28.

42. KÉP: DAVID LYNCH: MULHOLLAND DRIVE (2001) saját screenshot a filmből

43. KÉP: FELLINI: 8 és FÉL (1963.) <https://thecatchallblog.com/2015/01/07/8-12-in-photos/> 2020. október 27.

44. KÉP: STANLEY KUBRICK: 2001: ŰRODÜSSZEIA (1968.) <https://www.wired.com/2015/08/amazingly-accurate-futurism-2001-space-odyssey/> 2020. június 21.

45. KÉP: STANLEY KUBRICK: 2001: ŰRODÜSSZEIA (1968.) [http://idyllopuspress.com/idyllopus/film/2001\\_1.htm](http://idyllopuspress.com/idyllopus/film/2001_1.htm) 2020. június 23.

46. KÉP: STANLEY KUBRICK: 2001: ŰRODÜSSZEIA (1968.) [https://cineartstudio.blog.hu/2018/04/04/szimfonia\\_az\\_urben](https://cineartstudio.blog.hu/2018/04/04/szimfonia_az_urben) 2020. június 23.

47. KÉP: STANLEY KUBRICK: 2001: ŰRODÜSSZEIA (1968.) [https://www.rtb.be/culture/cinema/detail\\_la-science-rend-hommage-a-kubrick-50-ans-apres-2001-l-odyssee-de-l-espace?id=9883958](https://www.rtb.be/culture/cinema/detail_la-science-rend-hommage-a-kubrick-50-ans-apres-2001-l-odyssee-de-l-espace?id=9883958) 2020. június 23.

48. KÉP: STANLEY KUBRICK: 2001: ŰRODÜSSZEIA (1968.) <https://www.telegraph.co.uk/films/2018/07/09/stanley-kubrick-finally-explains-ending-2001-space-odyssey-uneearthed/> 2020. január 10.

49. KÉP: DAVID LYNCH: TWIN PEAKS (2017.) <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.324/--atomic-gambit-of-twin-peaks-the-return?rgn=main;view=fulltext> 2020. október 11.

50. KÉP: DAVID LYNCH: TWIN PEAKS (2017.) <https://michael-loehr.com/twin-peaks-the-return-part-8/> 2020. október 11.

51. KÉP: TWIN PEAKS: THE RETURN (2017) <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/tv/twin-peaks-return-episodes-7-8-recap> 2020. október 4.

52. KÉP: RADÍRFEJ (1977.) <https://hu.pinterest.com/pin/347129083752228071/> 2020. augusztus 7.

53. KÉP: TWIN PEAKS (1990-91.) <https://garmonblogzia.files.wordpress.com/2015/02/meanwhile.jpg> 2020. június 21.

54. KÉP: MULHOLLAND DRIVE (2001.) <https://the-take.com/watch/in-mulholland-drive-what-happened-at-club-silencio> 2020. június 21.

55. KÉP: KÉK BÁRSONY (1986.) <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a40319/blue-velvet-isabella-rossellini-kyle-maclachlan/> 2020. június 21.

56. KÉP: TWIN PEAKS (1986.)

<https://m.imdb.com/title/tt0060984/mediaviewer/rm1589282305/> 2020. június 21.

57-59. KÉP: CHRONOSYNC jelenetek a mesterműből

60. KÉP: CHRONOSYNC jelenetek a mesterműből

61. KÉP: CHRONOSYNC screenshot az animációból

+  
—  
80  
—  
+  
+  
+  
+

# KÖSZÖNÖM.

HÁLÁS VAGYOK A SEGÍTSÉGÉRT ÉS BÁTORÍTÁSÉRT

férjemnek, anyunak, apunak, nagyinak.

A támogatásért Dr. Gubán Miklósnak, Fülöp Józsefnek, Szirtes Jánosnak, .

LASZLOVSZKY.COM



FACEBOOK.COM/CHRONOSYNC



INSTAGRAM.COM/SOFIALASZLOVSZKY

+  
—  
81  
—  
+  
+  
+  
+











+

AZ ÁBRÁZOLHATATLAN

MOME 2020.