



# A KATEDRÁLIS ÁRNYAI

## A két háború közötti cseh avantgárd film a városszimfóniák kontextusában

### A Prága-filmek kilenc műzsája

A két világháború közötti Magyarország félfedális, autokratikus berendezkedésével szemben az első Csehszlovák Köztársaság inkább többé, mintsem kevésbé volt demokrácia, ami ellentétes hatást gyakorolt a két ország avantgárd mozgalmaira. Nálunk a Tanácsköztársaság következtében az avantgárdot a kommunizmus szálláscsinálójaként bélyegezték meg, míg a cseh avantgárd film szinkronban állt az európai tendenciákkal. Tézisem szerint ezek a cseh filmek az 1920-as években divatos műfaj, a városszimfónia hagyománya felől ragadhatók meg, de a közjük nem sorolható filmek is együtt haladtak az európai avantgárral. Utóbihoz tartozik Karel Dodaltól *A buborékok játéka* (*Hra bublinek*, 1936) és *A gondolat fényt keres* (*Myslenka hledající světlo*, 1938), melyek Oskar Fischinger és Walter Ruttmann vizuális ritmusra épülő absztrakt animációit követték, míg Otakar Vávra és Zdeněk Pešánek *A fény behatol a sötétségbe* (*Světlo proniká tmou*, 1931) című filmjének fényjátékai tagadhatatlanul Moholy-Nagy László *Lichtspieljének* hatását mutatják. A *Burleszk* (*Burleska*, Jan Kučera, 1932) a szürrealista trendekkel és a montázsesztetikával állítható rokonságba, *A csodálatos szem* (*Divotvorné oko*, Jiří Lehovec, 1939) extrém közelképei pedig a szem és a kamera közötti percepció különbséggel játszanak, a vertovi filmszemet, a Moholy-Nagy-féle „új látást” és a Delluc-féle fotogéniát idézik.

A városfilmek teoretikus hátterét az 1920-ban alapított Devětsil csoport jelentette; a *kilenc* és az *erő* szavakból álló cseh kifejezés egy gyógynövény, az acsalapu neve, de a görög mitológia kilenc műzsájára is utal. A metafora a csoportosulás multimediális összefogását jelzi, amely éppúgy preferálta a populáris formákat, mint a pétérvári FEKSZ-csoport. Az író Vladislav Vančura filmet is rendezett, a cseh avantgárd film legeredetibb alkotója, Alexandr Hackenschmied az építészet és a fotó felől jutott el a filmhez, Emil František Burian pedig színházi előadásaihoz használta *Május* (*Máj*, 1936) című filmjét. A városszimfónia elnevezés is a médiумok kölcsönhatását, a film és a zene közötti átjárást sugallja. A Devětsil programadó teoretikusa, Karel Teige optofonetikai kísérletei mellett a konstruktivizmus és a tipikusan cseh avantgárd irányzat, a poetizmus dialektikáját fejtegette írásaiban. A Prága-filmek bölcsőjét tehát a Devětsil kilenc műzsája ringatta.

Az avantgárd film meghatározása nemcsak azért lehetetlen, mert különböző gyakorlatokat szokás ide sorolni, hanem a definíciós kísérletek esszencialista volta miatt is. Verrone így írja körül: 1. experimentális stílus vagy forma, 2. nonlineáris, akronologikus vagy nem narratív történet, 3. nem szokványos reprezentációs mód, 4. a rendező sajátos hangja/látványa, 5. költőiség vagy líraiság, 6. a stílusok vagy műfajok keveredése, 7. a jellemzés, a narratíva vagy a befejezés kétértelműsége, 8. a nézői elvárások kijátszása, 9. alternatív produkciós, forgalmazási és bemutatási gyakor-

latok, 10. a „másik” jelenléte.<sup>1</sup> Amint rámutatok, az avantgárd nem formanyelvként, hanem a fennálló esztétikai rendszerek elleni lázadásként ragadható meg, ám intézményesülésével szükségszerűen megszüntetve őrződik meg.

Az avantgárdként definiált városszimfóniák elutasítják a nagyváros turisztikai és romantikus látásmódját, a metropolisz és a modernitás vélt szimbiózisához fragmentált szerkesztésmódot és kísérleti filmnyelvet alkalmaznak. A filmtörténet Charles Sheeler és Paul Strand *Manhatta* (1921) című munkáját tekinti az egyik előzményének. A ruttmáni-vertovi technikák őse az Alberto Cavalcanti által jegyzett *Csak pár óra* (1926), mely a városszimfóniákban dominánssá tette a napszakok szerinti szerkesztésmódot, melankolikus és asszociatív képei pedig társadalmi kontrasztokra épülnek. A Walter Ruttmann rendezte *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (1927) a nagyváros panorámáját adja, a ritmus és a montázsesztétika révén pedig a városi percepció új módjait kínálja. Dziga Vertov önreflexív filmje, az *Ember a felvevőgéppel* (1929) a Berlinhez hasonlóan hajnaltól estig tartó időstruktúrát használ, de Vertovnál nincs konkrét város. A *Nizzáról jut eszembe* (Jean Vigo, 1930) ellenpontosító és asszociatív montázstechnikájával a tengerparti üdülővárost szatirikusan ábrázolja. Adalberto Kemény és Rudolf Lustig *Sao Paolo, a nagyváros szimfóniája* (1929) című filmje már a konvencionális dokumentumfilmhez fordul vissza.<sup>2</sup> Alább ebben a kontextusban helyezem el a cseh avantgárd városfilmeket.

Részletesebben négy filmet vizsgálok: Svatopluk Innemann *Prága ragyogó fényben* (*Praha v záři světla*, 1928), Otakar Vávra *Prágában élünk* (*Žijeme v Praze*, 1934), valamint Alexandr Hackenschmied *Céltalan séta* (*Bezúčelná procházka*, 1930) és *A prágai várban* (*Na Pražském hradě*, 1931) című filmjét. Rövidebben érintem ötödikként a prágai városfilmek hatyúdát, a *Dicsőséges köveket* (*Kamenná sláva*, Jiří Lehevec és Jan Libora, 1938). Először az intézmény és az avantgárd viszonyát, majd a narrativitást helyezem előtérbe, illetve Karel Teige és Hackenschmied elméleteit tesztelem. Ezt követően Jaroslav Anděl Hackenschmied-tanulmányára reflektálva a szubjektív kamera és a tekintet fogalmaira fókuszálok, majd azt vizsgálom, hogyan és miért tér vissza a turisztikai látásmód a *Dicsőséges kövek*ben. Végül azt fejtegetem, hogy a korpusz mennyiben előlegezi meg a csehszlovák újhullámot.

## A művészet intézménye és a reklámfilm

Verrone az avantgárd film egyik indikátorának tekinti az alternatív előállítás, bemutatási és terjesztési módokat, ami Peter Bürgernek az avantgárd diskurzusában

nagy karriert befutó teóriáját visszahangozza.<sup>3</sup> Bürger kitüntetett pozíciót szán az intézmény fogalmának, amit kétféle értelemben használ: szűkebben a művészeti intézményeket, szélesebb értelemben pedig magát a művészetet mint intézményt értve rajta. Filmes közegeben az első a filmtermelés ipari gyakorlatait, a mozi, a hagyományos elosztási és bemutatási csatornákat, míg utóbbi a produktumhoz kapcsolódó konvenciók és minták rendszerét jelenti. Bürger szembeállítja egymással a „rendszerimmanens kritika” fogalmát, ahol a „támadás” az intézményen belül marad, és a radikálisabb „önkritikát”, amely magával a művészet intézményével szakít. Bürger szerint a történeti avantgárd az utóbbira törekedett: „Az európai avantgárd mozgalmak a polgári társadalomban működő művészet státusza elleni támadásként határozhatók meg. Nem a művészet egy korábbi kifejezésmódját (egy stílusát) támadják meg, hanem a művészet intézményét, mely elszakadt az emberek mindennapi életétől.”<sup>4</sup> Vagyis szerinte a történeti avantgárd intézményellenes, mivel a polgári művészet előállítási feltételeit, közvetítő apparátusait, befogadási módjait tagadta meg.

A dogmatikus elmélet nagyvonalúan elsiklik a feloldhatatlan belső ellentmondások fölött. Noha éppen a szerző historizálja az esztétikai fogalmakat, nem számol az intézmény fogalmának történetiségével, és a történetiség alapján ítéli el a neoavantgárdot, amely ezen elmélet szerint az intézményesítéssel megcsúfolta a történeti avantgárdot. Egy műfaj, mint amilyen a városszimfónia, maga is intézménynek tekinthető, amennyiben mintákat követ, elvárásokat generál, a befogadás feltételeit határozza meg, persze ezekkel vitába is szállhat. A *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* napszakok szerinti elrendezését például átveszi Vertov is, ilyenformán azt bürgeri értelemben úgy intézményesíti, mint a neoavantgárd a történeti avantgárdot. Ha az avantgárd a fennálló „önkritikájaként” határozható meg, intézményesülésével veszít kritikai potenciáljából. Amikor Hackenschmied 1930 novemberében megszervezte az avantgárd film hetét a prágai Kotva moziban, az aktus intézményi státuszra tett szert, még ha az „alternatív bemutatási mód” értelemben is.

Bürger átsiklik afelett is, hogy a kritika intézményen belül is megvalósulhat, és nem is feltétlenül az oppozíció vezérli. Hal Foster, aki a neoavantgárdot radikálisan másként ítéli meg, mint német kollégája, marxista evolúciós történelemszemlélettel vádolja Bürgert, aki szerinte az autentikusság, az eredetiség és az egyediség értékrendszerén belül marad.<sup>5</sup> A fosteri olvasat szerint a bürgeri elmélet nem is annyira „önkritikai”, mint inkább „rendszerimmanens kritika”. Foster szerint ugyan a konvenció és az intézmény fogalmi szétválaszthatatlanok, de nem azonosak. Ennek demonstrálására Duchamp piszoárját (a *Szökőkút* című ready-made-et) hozza fel példaként, melynek galériában tör-

ténő kiállítása valójában nem a művészet intézményét, hanem konvencióit (a kiállíthatóság tabuját) támadta meg.<sup>6</sup> Foster szerint az avantgárd az ellenállás helyett gyakorta választotta a beilleszkedés stratégiáját, amikor is a domináns intézményi háttérrel használta fel a konvenciók elutasításához, ahogyan a reklámfilm esetében tette. Ezt azért fontos kiemelni, mert „[a]míg a 20-as évekbeli orosz avantgárd film katalizátora a szocializmus volt, addig számos cseh innováció a konzumerizmusból nőtt ki”.<sup>7</sup>

Mindezek fényében Hackenschmied esete azért ideális, mert az avantgárd film és a konvencionális előállítási-közvetítési apparátusok közötti viszonyok egyaránt tanulmányozhatók saját teoretikus írásai és megvalósult filmjei alapján. Hackenschmied a film és az intézmény összefüggését az említett 1930-as prágai filmhét apropóján tárgyalja.<sup>8</sup> Ebben élesen szembeállítja egymással az avantgárd *vagy* független és a kereskedelmi filmet, előbbi a művészethez, utóbbit pedig az iparhoz sorolva, míg végül a közöttük feltételezett antagonisztikus ellentétet valamennyire finomítja. Hackenschmied szerint a film ipari jellege az előállítás bonyolult technológiájából fakad, és a költségigény miatt a kereskedelmi filmek a nagyobb profit érdekében szélesebb közönség megszólítását tűzik ki célul. Ebből arra következtet, hogy a termék üzleti eredményessége nagymértékben korlátozza az alkotói szabadságot, a közönség elvárásainak kielégítése a művészet feladásához vezet, így a film „üres szórakoztatásként” funkcionál. Szerinte egy ettől gyökeresen különböző filmkészítői hozzáállásnak azért jött el az ideje az 1930-as évek elejére, mert a filmtechnológia gyors fejlődése a termelés iparszerű logikája alóli megszabadulás ígérését hozva immár a kis költségvetésű filmek gyártását is lehetővé teszi. Monográfiájában Malte Hagener éppen ellenkező álláspontra jut, hangsúlyozva, hogy a 30-as évek elején a gazdasági válság mellett a hangosfilmes váltás miatti technológiai kényszer gyorsította fel az avantgárd és az ipar konvergenciáját, és differenciálta az avantgárd stratégiákat az elutasítástól az alkalmazkodásig.<sup>9</sup> Amikor Hackenschmied dogmatikusan azt állítja, hogy a „film akkor művészet, ha független művész hozza létre”, és „az avantgárd film vagy független film [...] a kereskedelmi film teljes ellentéte”, abból az avantgárd film alternatív létrehozási módjára vonatkozó ismerv hallható ki. 1933-ban Karel Teige is hasonlóan merev álláspontot képviselt: „az újabb kor minden valóban nagy művészi alkotása kiáltó vád a burzsoá ideológia és kultúra ellen”.<sup>10</sup>

Tekintve, hogy a kereskedelmi film és az alternatív film csak egymás viszonyában értelmezhető, Hackenschmied állításai az intézmény és konvenció fogalmát megkülönböztető Hal Foster elmélete felől vehető górcső alá. Innen nézve Hackenschmied nem annyira magát a művészeti intézményt, inkább

a művészetnek a filmipar által kialakított konvenciórendszerét támadta. Amikor arról beszél, hogy a független filmnek már saját tradíciója (értsd: konvenciórendszere) van, filmjeik bemutatásához pedig egész Európában speciális mozik kívánatosak (melynek első cseh példája a prágai Kotva), abból olyan kép rajzolódik ki, amely intézményi működésre vall, csak éppen ez a domináns formákkal szemben alternatív intézményi státuszra tesz szert. A gyári termelés logikája által meghatározott filmipar és a függetlenséget preferáló filmművészet közötti antagonizmus különösen saját filmes gyakorlata tükrében nyer jelentőséget, mivel Hackenschmied a harmincas években számos avantgárd kereskedelmi filmet (reklámot) készített.

Bürger, Foster és Hackenschmied meglátásai azért tesztelhetők a cseh városfilmekben, mert ezekben az avantgárd és a kereskedelmi szemlélet kereszteződik. Az ötvözet egyik típusát Svatoopluk Innemann *Prága ragyogó fényben* című filmje képviseli, melynek tengelyében Prága mozgalmas éjszakai élete áll, amit a mesterséges fény, a világítás tesz lehetővé. A film Ruttmann városszimfóniájának hatásáról árulkodik, Innemannt a prágai elektronikus művek (Ruttmann pedig a Fox) bízta meg, hogy reklámozza a céget, mely áramszolgáltatásával lehetővé teszi a modern város éjszakai nyüzsgését.<sup>11</sup> Az Elekta-Journal által gyártott film a világítás hasznosításának széles spektrumát vonultatja fel: vezérmotívuma, a lüktető forgalom és a sűrűn hömpölygő tömeg mellett kivilágított történelmi épületek, villamosok, kirakatok, szórakozóhelyek és villódzó fényreklámok hangsúlyozzák a modern várost szimbolizáló mesterséges fényt. A reklám explicit módon is megjelenik, amikor a neonfények egyikéről az *Elektrické podniky hlavního města Prahy (Prága Fővárosi Elektromos Művek)* felirat olvasható le. A film trükkjeit Karel Dodal, a cseh animációs film ősatya készítette, akinek geometrikus formái utóbb *A buborékok játékában* köszönnek vissza. Innemann filmje azt demonstrálja, hogy a filmavantgárd nem állítható szembe a kereskedelmi vel olyan élesen, mint ahogyan Hackenschmied tette. Beszédes ugyanakkor, hogy a Barrandov stúdió megörölt Otakar Vávra, amikor Prága árnyoldalait, társadalmi ellentéteit is bemutatta a *Prágában élünk*-ben.

Hackenschmied első filmje teljesíteni látszik saját követelményrendszerét, hogy aztán későbbi filmes gyakorlatával maga cáfolja meg azt. A *Céltalan séta* szembe megy a sablonos városrepresentációk, illetve a modernítésra és a kontrasztra kihegyezett városszimfóniák ábrázolásmódjainak *konvencióival*, de a *Prága ragyogó fényben* filmipari logikájának *intézményén* is kívül reked. A film független film, amennyiben nincs mögötte intézményi háttér; Ladislav Kolda segítségével, kölcsönkért kamerával forgatta, így a film szerzői filmnek tekinthető.<sup>12</sup> Második filmje, *A prágai városban* reflektál a kereskedelmi szemléletre, de kifogart-

ja azt. Címválasztásával turisztikai látásmódot sugall, a történelmi épületegyüttes bemutatását ígéri, de kijátssza a nézői elvárást: a mozgókép, a zene és az építészet, valamint a valós és az absztrakt összefüggését kutatja.<sup>13</sup> Amíg Hackenschmied a kereskedelmi logikát korábban a termék üzleti eredményességének tett engedményként bélyegezte meg, későbbi pályáján – legalábbis emigrálásáig – egy ezzel ellentétes tendencia erősödött fel. A harmincas évek közepétől ugyanis Jan Antonín Baťa cipőgyáros zlíni filmstúdiójában dolgozott, ahol a várost, a gyárat és az ipari módon megszervezett modern életet ünneplő promóciós filmeket készített.<sup>14</sup> Ahogyan az ezek közül kiemelkedő *Dalol az országot* (*Silnice zptvá*, 1937) az avantgárdot gumiabroncs-hirdetésben kamatoztatta, úgy az említett városfilmek esetében sem lehetséges a filmipart és a filmművészetet (Hackenschmied), vagy az avantgárd önkritikát és a művészet intézményét (Bürger) antagónisztikus dichotómiára szűkíteni.

## A narrativitás hidrája

Verrone szerint az avantgárd film feltétele a narratív kronológia felbontása vagy a non-narrativitás. Alexander Graf pedig úgy véli, hogy Ruttmann és Vertov városszimfóniái „majdnem” teljesen mellőzik „a képközi feliratokat, a narratív és cselekményes elemeket”.<sup>15</sup> Nem könnyű azonban eldönteni, hol kezdődik a non-narratív forma, és hol végződik a narratív szerveződés a filmben, mennyiben lehetséges szigorú értelemben elkülöníteni a történetet attól, ami nem az. Amint a klasszikus arisztotelészi „narratológia” látszólag banális, de szukcesszivitást, kauzalitást és célorientációt egyaránt feltételező tétele állítja, a történet kerek egész, „[e]gész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van”.<sup>16</sup> Ruttmann és Vertov filmjeivel illusztrálva ezt a tételt: mindkét film narratív időbeli struktúrája a hajnaltól estig tartó elvet alkalmazza, ezért nincs híján a lineáris szerveződésnek, eleje, közepe és vége van. A posztstrukturalistának tévesztett formalista történész, Hayden White amellet érvel, hogy még az olyan látszólag nem folyamatszerű történetírói műfajok is rendelkeznek a történetépítés minimumával, mint az évkönyv, melyben „kell hogy legyen történet, hiszen van cselekmény – abban az értelemben legalábbis, hogy a cselekményen a beszámolóban foglalt események közötti kapcsolatok olyan struktúráját értjük, amelynek révén jelentéssel telítődnek mint az egész részei”.<sup>17</sup> A városszimfónia az évkönyvhöz hasonlóan fragmentált szerkezetű, és a „történetépítés minimumát” feltétlen felmutatja.

A városszimfóniák non-narratív jellege a narratív film konvenciórendszeréhez képest, mintsem önma-

gában vizsgálható. A narratíva lerombolásának igényét a mainstream filmkészítéssel való szembenállás szülte, mely pedig a filmipart reprezentálta. A narratív film hollywoodi konvenciórendszerét David Bordwell „klasszikus elbeszélésmódnak” nevezi, és azt állítja, hogy ezek a filmek hősközpontúak, pszichológiailag motivált főszereplőik köré épülő elbeszélések egy konfliktus kibontakozásától annak megnyugtató lezárásáig tartanak, a történet világosan tagolt, a képszerkesztés a narratív koherencia érdekében a folytonosság illúzióját teremti meg.<sup>18</sup> A városszimfóniákban viszont nem találkozunk hőscentrikus narrációval, ugyanakkor a filmek egy központi elem, a nagyváros köré épülnek, amely proppi értelemben a hősfunkciót tölti be.<sup>19</sup> A város biztosítja a térbeli koherenciát, és az egymás mellé helyezett beállítások valamilyen módon összefüggnek, oksági vagy ellenpontosító viszonyban állnak egymással. Hal Fosterrel szólva ezek a városfilmek nem magát a narratívát (mint intézményt), hanem annak domináns mintáját (mint konvenciót) utasítják el.

A *Prága ragyogó fényben* narratív koherenciáját a város éjszakai élete adja. Innemann a szokásos időstruktúrával szemben nem a „hajnaltól estig” formulát alkalmazza, csak a prágai éjszakai életet viszi színre. Ez logikus, amennyiben a modern éjszakai fények dicsőítése a célja. A film az esti szürkületben a *Národní politikát* olvasó nagypapával indul, majd az elmosódó képsorok jelölik az átmenetet (a narratív transzformációt) az éjszakába. Azzal, hogy ezután felülnézetből látjuk a város forgalmas utcáját, amire füstölő gépek, fogaskerekek gyorsmontázsai következnek, majd pedig újból az előbbi utcaképet látjuk, immár felgyulladó fényekkel, a film a mesterséges fények áldásos hatását jelöli, azaz nem nélkülözi a narratív kauzalitást. Innentől az éjszakai nyüzsgés széles spektrumon tűnik fel, amíg azonban ezek a képek a nagyvárosi szórakozással kapcsolódnak össze, a hajnali jelenetek a munkával. A reklámfilm ideológiája szerint mindezt a prágai elektromos vállalat teszi lehetővé: éjjeli levélváltogatást a postán, nyomdai munkát, a villamossínek javítását, tűzoltást és végül a hajnali piaci készülődést. Az időbeli előrehaladást azzal is biztosítja a film, hogy – Cavalcanti városfilmjét idézve – folyton órák képét mutatja, ami a nézőt orientálja az éjszaka szakaszairól. Innemann tehát a töredékes szerkesztésmód ellenére felismerhető narratív ívet alkalmaz.

A *Prágában élünk* sok szempontból kapcsolódik Innemann filmjéhez, de azzal szemben a modern város hátrányait is megmutatja, társadalmi kontrasztokra épít, és ennyiben Cavalcanti „szociális dokumentumfilmjét” visszhangozza. Ruttmann hatását jelzik a játszadó kutyák, a próbababák, az étkezés jelenetei, és különösen az öngyilkosság, míg a munka, a sportrendezvények és a szórakozás reprezentációja Vertov fő-

művével rokonítható. A *Prágában élünk* időstruktúrája ezekhez képest kevésbé feszes, inkább életképek szövevénye. De egyik epizódja kerek kis történet, mely – szintén Ruttmann filmjére emlékeztetve – lábak közelképein keresztül meséli el egy férfi és egy nő szerelmi drámáját, és annak feloldódását, majd e happy enddel végződő szerelmi epizód után a hídról a vízbe ugró nő öngyilkosságának képei következnek, azt sugallva, hogy a két jelenet közötti *oksági viszonyt* a szerelmi csalódás jelenti. A képek tehát nem véletlenszerűen vagy halmazszerűen kerülnek egymás mellé, a narratív kontinuitást az ellenpontosítás, a metonímia és az asszociáció biztosítja. A párhuzamok Innemann és Hackenschmied filmjével (előbbi esetében a tűzoltók, a fényreklámok, a piac, utóbbi esetében a házfalak kameramozgással történő megmutatása, a tükröződő vízfelület) arról tanúskodnak, hogy a cseh avantgárd filmek egymásra is reflektáltak.

Miközben ez a két cseh film simulékonyan beilleszthető a városszimfóniák közé, Hackenschmied *Céltalan sétája* narratív szempontból is eltávolodik a városszimfóniák műfajától. A film ugyanis emberi főszereplőt alkalmaz, és a városi képeket természeti képekkel ötvözi. A lineáris narratívát az biztosítja, hogy a férfi főszereplő cél nélküli útját követjük nyomon, külvárosi sétáján át a villamosra történő újbóli felszállásáig (a villamosút Vávra *November [Listopad, 1935]* című rövidfilmjének is vezérmotívuma). Ez a film nem a nagyvárost ünnepli, és nem promóció, mint Innemanné, hanem a főszereplő duplikálásával a néző percepciójának megzavarását célozza meg. Hackenschmied másik filmje, *A prágai várban* tárgyalható a legkevésbé a narrativitás felől, mivel hiányzik az ember, de lényegében a város is, hogy teljesen a mozgókép, a zene, a fotó és az architektúra korrelációit kutathassa.

## Az új médium és nyelve

A montázs technikának a városszimfóniákban játszott kitüntetett szerepe teljesíteni látszik Verrone azon tézisének, hogy az avantgárd film experimentális reprezentációs módot használ. A szovjet montázsiskola és a nyugat-európai városszimfóniák kölcsönösen hatottak egymásra, a *Berlinben* a szovjet montázs, míg Vertovnál Ruttmann hatása figyelhető meg.<sup>20</sup> A szerves („hagyományos műalkotás”) és a szervetlen („avantgárd műalkotás”) leegyszerűsítő ellentétpár keretében a montázsszal kiemelten foglalkozott Peter Bürger, aki a fogalmat metaforikus értelemben, a filmes jelentésnél tágabban használta. A montázst vitatható módon az avantgárd alapelveként tüntette föl, mivel nem rejti el saját megalkotottságát, és úgyszólván a világ széttöredezettségét artikulálja.<sup>21</sup> Graf bírálata szerint Bürger nem tesz kü-

lönbséget a montázs technikai eljárása és kreatív használata között, márpedig a klasszikus filmes elbeszélés mód is (többnyire narratív) montázst használ, így viszont benne speciális filmnyelvet látni, mint amely lerombolhatja a művészet intézményét, téves.<sup>22</sup>

A montázs mindazonáltal a 1920-as évek filmelméletében kulcsszerepet töltött be abban, hogy a filmet művészetként fogadtassák el, megszabadítsák irodalmi és színházi örökségétől, így Szent Grálként keresték a film médiumspecifikus nyelvét. Mindeközben számításba kellett venni az új médium hibrid, multimediális és parazita természetét. Hevesy Iván a film nyelvét a részben vásári és színházi hagyományokból merítő, de állítása szerint éppen attól eltávolodó burleszkben vélte megtalálni, Vertov a film lényegének a mozgást tette meg, Eisenstein montázstipológiája zenei retorikát használt, Survage, Dulac a ritmusra, Delluc a fotogéniára tette le voksát, Karel Teige a művészetek szintézise kapcsán az optofonetika, Hackenschmied pedig a zene, a fotó és az építészet dimenzióinak összekapcsolása mellett érvelt. Mindezek az elméletek a médiumspecifikusság utáni hajsza közben paradox módon a „tisztátalanságban” vélték megtalálni az új médium nyelvét, amit más médiumokból importáltak. A zenét és a ritmust implikálja a (város)szimfónia elnevezés, melynek filmes használata Eggeling és Ruttmann absztrakt rövidfilmjei nyomán terjedt el. Graf szerint a képek ritmusára építő városszimfóniákban azért töltött be kardinális szerepet a montázs, mert a képváltások sebességét a modern nagyvárosi atmoszférával kapcsolták össze: ezek a filmek „a montázsesztétika alkalmazásán keresztül a városi tapasztalat fragmentált természetét exponálják”.<sup>23</sup> A következőkben a cseh városfilmekben a látványdarabok összeszerelésének módjait és alakzatait veszem górcső alá.

Innemann Prága-filmjét felismerhetően a *Berlin* inspirálta. Erre a már említett párhuzamokon túl egyértelműen vall a mozdony megérkezése a pályaudvarra (Ruttmann filmjével szemben megmutatva a vonat kigördülését is), de képi ritmusa kevésbé kreatív. A sűrű nagyvárosi forgalom, az embertömeg, a gépek és a mesterséges világítás mintha csak Teige művészetelméletét visszhangozná, aki a filmet és az elektromosságot a század emblemjaként értelmezte. Innemann filmje előszeretettel alkalmazza a szó szerinti kocsizás technikáját, ugyanis a kamera számos beállításban egy mozgó járműre van felszerelve. Ez Vertov egy évvel később készült filmjében köszön vissza majd. A húszas évek város- és montázsfilmjeivel való párhuzamot mutatja a képkollázs és a többszörös expozíció használata: neonfeliratok egymásra fényképezett képeit láthatjuk, a munkáskéz megdöbbenése a szorgalmat és a munkatempót jelöli, míg a teáskannában látható női láb absztrakt képkompozíciója a szabadidőre utal (ezt az értelmezést támasztja alá a képen olvasható *Čaj*

*o pâté*, azaz az *Ötórai tea* felirat). A filmen érzékelhető a turisztikai látásmód is, mert a fényáradattal Prágát vonzóvá kívánja tenni, reklámfilmként pedig a mesterséges fényt ünnepli, amely mintegy legyőzi az éjjeli sötétséget.<sup>24</sup> A napszakok szervezik a képváltások ritmusát: a film az esti szürkületig lassú, majd gyorsuló ritmussal reprezentálja a modern város dinamikáját. A ritmusváltás úgy értelmezhető, hogy a prágai élet valójában éjjel élénkül meg, az éjszakából a hajnali időszakba való átmenetet pedig ismét lassabb képek jelölik. Karel Teige három évvel a film elkészítése előtt, 1925-ben az „új optikáról” szólva – mintha Innemann filmjét illusztrálná – írta le a „mozgásban lévő tárgyak drámáját, melyeket a kirakatok mögött és az áruházakban látunk, a gyárak gépi sorozattermékeinek az életét, a modern, agresszív és vakító utcának, a *boulevard*-ok fényzuhatagainak a drámáját”, az ideális filmet pedig „optikai metaforák és hirtelen illuminációk körtáncával” bíró vizuális költeménynek nevezte.<sup>25</sup>

Amíg Innemann filmje promóciós jellegéből adódóan alapvetően a modern városi lét pozitívumaira koncentrált, a *Prágában élünk* elutasítja a turisztikai szemléletmódot. Vávra filmje társadalmi kontrasztokat ragad meg, montázstechnikája az ellentétes tartalmú képek ütköztetésére épít. A kontrasztot nem szűkíti le a gazdag-szegény ellentétre; a régi és az új építészet, a fiatalosság és az öregség, a hétköznapi és az ünnep, a belváros és a periféria szembeállításán keresztül átfogóan reprezentálja a nagyvárosi élet ellentmondásait. Az új épületekről készült felvételeket történelmi városrészek, a régi templomot a modern templom, a városközpontot a külvárosi gyárkérmények keresztelik, a modern polgárházak a szegénynegyeddel és az Orloj turistáival állnak vizuális és társadalmi konfliktusban. A folyóparti bevezető jelenet után egy macska és egy kutya vidám hancúrozását látjuk, ennek elviselhetetlen könnyűségét egy térdére boruló hajléktalan, majd a Ruttmannál és Innemannnál is meglévő tűzoltóakció képeinek komolysága ellenpontozza. Vávra filmje nem csak a szociális különbségekre érzékeny, a születés és a halál közötti körforgás képeit is ütközteti. Az esküvőt temetéssel állítja szembe, amit egy csecsemő, aztán ludakat etető kisgyerekek képei követnek, majd a piacon látjuk az immár élettelen ludakat, hogy a jelenet a rendőr elől menekülő feketézökkal fejeződjön be. Vagyis a szintaktika alapját az ellentétes képszerkesztés és az asszociációlánc teremti meg. Az ellentét és az asszociáció mellett a film harmadik sajátossága a ritmusváltás, amely kiváltképpen a női öngyilkosság kapcsán figyelhető meg. A szerelmi epizód után következő jelenet szimmetrikus ellenpontot képez, ahol a film erős tempóváltásokat alkalmaz. A csillogó víztükör lomha és lírai képei a hídról a Moldvába ugró fiatal nő jeleneténél rövid időtartamú képsorok váltakozásával

gyorsulnak fel, aminek a zuhanás vizuális érzékelte-tése a célja. A csobbanást követően a képváltások lelassulnak, a beállítások időtartama megnő, végül pedig a hullámzó víz alól a filmre ráexponált női arc képe dereng fel. Látható, a *Prágában élünk* a nagyvárost Innemann filmjével szemben alapvetően az ellentétek elve felől ragadja meg.

Hackenschmied *Céltalan sétája* az előbbiekkal szemben a város egyéni értelmezését nyújtja. Amíg a villamosút a városszimfóniákban rendszerint a modernitás dinamikájának jele, itt az utazás metaforikus értelemben is a periféria felé orientálódik. A céltalan bolyongást impresszionista és lírai képek tagolják, a nagyvárosban csatangoló, bókászó főszereplő mintha a Walter Benjamin *flâneur*-jét testesítené meg. Hackenschmied szokatlan szögekkel és gépállásokkal dolgozik. A nyitó jelenetben a házfalak alsó kameraállásból, majd ennek ellenpontozásaként a pocsolya és a sínek felülről vannak fényképezve (ez a felvételi mód *A prágai várban* markánsabban köszön majd vissza). A villamosút során az utazó kamera a járművön belül helyezkedik el, de a környezetet nem a szokványos módon rögzíti, hol a villamos belsejét, hol a villamos oldalát és a síneket, hol pedig az ablakon keresztül tükröződő tárgyakat mutatja. Az árnyékok, a vízszintes, függőleges és átlós vonalak a városi tájból absztrakt kompozíciót alkotnak, ami a szerző másik filmjének építészeti-geometriai érdeklődését előlegezi. A Jaroslav Anděl által a film alapmotívumának tartott tükröződés és megkettőzés komplex enigmatikus rendszert alkot, amit a következő fejezetben tárgyalok. A villamosbelső ábrázolását a tükröződő víz képei szakítják meg, a vízpartot a kocsikerék és a sáros földút képei ellenpontozzák. Az asszociatív képkapcsolódási módok mellett a metaforikusság egyetlen beállításon belül is megfigyelhető: a kép előterében fekvő férfi cigarettája és a háttérben füstölő külvárosi gyárkérmény kapcsolata hasonlóságon alapszik, a vízszintes és függőleges vonalakkal való játék a fotóművészet képkomponálási módjait visszhangozza. Itt érzékelhető leginkább, hogy Hackenschmied a fotó felől érkezett a filmhez. A külvárosi téma, a kétértelműség, a vonalakkal és árnyékokkal való játék, a fotografikus képkomponálás, az egyéni montázstechnika a *Céltalan séta* alkotóját a cseh filmavantgárd legeredetibb művészévé teszi, alighanem ennek is betudható, hogy számos remix született belőle.<sup>26</sup>

*A prágai várban* tárgyválasztásával látszólag visszatér a turisztikai megközelítéshez, mivel témája a Hradcsin és a Szent Vitus katedrális. Hackenschmied második filmje a nagyvárosi modernitás helyére egy klasszikus építészeti alkotást állít, de nem önmagában a történelmi emlék foglalkoztatja, hiányzik belőle a városi dinamizmus, akárcsak a társadalmi érzékenység. A városszimfóniák kliséivel szemben Hackenschmied esztéti-

kai kísérlete a mozgókép, a fotó, a zene és az építészet összefüggéseit kutatja. Itt a kamera szinte főszereplővé lép elő: a film az alsó és felső szemszöveget ritmikusán váltogatja, az éles képváltások, a gyakori átkezelezések, a függőleges és vízszintes svenkek, a táncoló kameramozgások az épületet mintegy mozgásba lendítik. Ez a vizuális nyelv a *Nizzáról jut eszembe* egyes jeleneteire, például a nevezetes krokodilbetét után a házfalak boltíveit követő kameraringásra emlékeztet. A kapcsolat azért sem véletlen, mert Vigo művét Hackenschmied szervezésében vetítették le 1930-ban a Kotva moziban.

Hackenschmied a médiumok szintézisének lehetőségeit több szinten vizsgálja a filmben, melyben korábbi fotóművészeti és építészeti érdeklődését kamatoztatta, merített Karel Teige optofonetikai elméletéből, de maga is teoretikus cikkben foglalkozott a film és a zene összekapcsolásának lehetőségeivel. Álláspontját 1933-ban – amikor a (szinkron)hang a filmben még új volt – éppen ezzel a filmjével kapcsolatban fejtette ki, melynek alternatív címe a beszédes *Az építészet zenéje* volt.<sup>27</sup> Az írás *A prágai várban*-t „az építészeti forma és a zene, a kép és a tónus, a képi mozgás és a zenei mozgás, a képi tér és a tonális tér közötti kapcsolatok” megtalálásának kísérleteként interpretálta. Hackenschmied elveti a zene alárendelő, illusztratív használatát, szerinte a zenének egyenrangúnak kell lennie a filmképpel, melynek olyan új impresziókat kell keltenie, amivel sem a rendező, sem pedig a zeneszerző nem számolhat előre. A szinesztétikus gondolkodásmódot jelzi a szerző retorikája, miszerint „a hang a képhez új színezést ad”. A zene emancipációja *A prágai várban* című filmben abban jut kifejezésre, hogy a kép nem a városszimfóniákban megszokott ritmusváltások alapján szerveződik, ehelyett a tónusra épülve tesz lehetővé új benyomásokat. A drámaiságtól az iróniáig a skála széles, a döfni készülő titán szobrának látványa és a hozzá rendelt hang például szorongás kelt, amit azonban az első várudvar kapurácsa felé mozduló kamera és a zene humorosan felold, kijátsza a néző elvárását.

Jaroslav Anděl ezt tartja Hackenschmied legabsztraktabb filmjének, mint amely kameramozgásaival és szerkesztési módjaival elvont formai kísérletnek tekinthető.<sup>28</sup> A „turisztikai” cím tudatosan megtévesztő, a film a történelmi homlokzatokat nem képeslap-szerűen, optimális látószögéből mutatja, hanem a fal-síkok elmetszésével rendszerint több épület egymáshoz való viszonyára kíváncsi. A film a prágai vár geometriai struktúráit (négyzetes alakzatok, vonalak, ablakhálók, rácsok) állítja előtérbe, így a konkrétat az absztrakt felé mozdítja el. Az optofonetikai dimenzió, a mozdulatlan mozgásba lendítése és az építészeti szerkezetek iránti megkülönböztetett figyelem jelentősen eltávolítja a filmet a városszimfóniáktól.

## Néző a felvevőgéppel

A *Céltalan séta* legizgalmasabb kérdései a fokolizáció és a „másik” problémájából adódnak. A fűben ücsörögő férfi jelenetének enigmatikussága az alany és a tárgy viszonyának bizonytalanságából, a főszereplő megketőződéséből és a nézői percepció ebből származó megzavarásából fakad. Sokatmondó, ahogyan Nemes Károly elsiklik a nézői pozíció kérdése fölött, amikor a film jelenetét így írja le: „A férfi premier planban, amint feláll és elmegy. A felvevőgép kocsizással távolodik tőle. Felugrik a villamosra.”<sup>29</sup> Ez a koherenciára vágyó olvasat eltörli a szakadásokat, jobban figyelembe véve azonban itt a montázstechnika és a kameramozgás megbontja a klasszikus képillesztési módokat, és a főszereplő hasadását eredményezi.

A jelenet kezdő beállításában a kalapot viselő férfi közelképére ellenkező nézőpontból rögzített félközelki következik, majd a nagyobb képkivágat teszi világossá, hogy a főszereplő a fűben ücsörög. Amikor feláll, a kamera svenkkel követi a mozgó alakot, majd a felvevőgép visszafordul, és azt a térbeli helyet mutatja, ahol ült. A koherenciában itt következik be szakadás, amíg ugyanis ezeket a képsorokat a néző úgy értelmezhet, hogy az ülő férfi „feláll és elmegy”, most azt látja, hogy a férfi ugyanott ül, ahonnan eltávozott. Ezt követően a földön ülő férfi a kamera felé fordul, de nem a kamerába néz, nézésének tárgyát a következő beállítás jelzi: a „másikat” nézi, aki pedig visszafordulva – a montázsszerkezet logikája szerint legalábbis – őt szemléli. A földön ülő férfi és a távozó másik ezen képsorai a beállítás és ellenbeállítás párosa felől ragadhatók meg, amit az öntudatos nézői elméletek placebojának az ideológiakritikai szemlélettől átítatott varratelmélet tett meg, amely szerint ez az „összevarrás” hivatott biztosítani a nézői tudás kielégítését, miközben a nézőt a nézői hely létrehozása folytán alávettként konstruálja meg.<sup>30</sup> Itt viszont az ellentétes beállítások nem hozzák létre a nézőpontok közötti összefüggést, éppen ellenkezőleg, a nézői percepciót törlik meg. Vagyis: amíg a snitt-ansnitt általában a klasszikus elbeszélésmóddhoz és a fikcióhatáshoz kötődik, itt ez a szerkesztésmód illúziótörést hoz létre.

Kérdés továbbá, hogy ki néz, ki a látvány tárgya, és milyen összefüggésben áll egymással a kamera és a nézői pozíció. Amikor a kamera az eltávozó férfi helyett az ülő férfit mutatja, a svenk antropomorfizálja a kameramozgást, mintha az elforduló fejet imitálná, csak hogy ez a nézőpont nem feleltethető meg a mozgó férfi nézőpontjának. Amikor pedig a kamera látószögébe az ülő protagonista kerül, majd kocsizással távolodni kezd tőle, a kamera nézőpontja az elsétáló férfi tekintetével látszik egybeesni. A kocsizás és a beállítás-ellenbeállítás párosa azt implikálja, hogy szubjektív kamerával van dolgunk, amennyiben a felvevőgép nézőpont-

ja az első esetben a távozó férfi, a második esetben az ülő férfi pozícióját foglalja el, és a tekintetirányok szerint egymást nézik. Mivel azonban a két (?) férfi azonos, a szereplő önmagát mintegy külső nézőpontból szemléli (ugyanaz tér vissza akkor, amikor a férfi felszáll a villamosra, majd a járdáról önmagát nézi). Ezt az „önnézést” tovább bonyolítja, hogy a felvevőgép mögött maga Hackenschmied állt, akinek a pozícióját látszik elfoglalni a néző a felvevőgéppel. Ugyanakkor a svenk sem az ülő, sem az álló férfi nézőpontjával nem azonosítható, ami ellentmond a szubjektív kamera használatának. A nézőpont forrása bizonytalan, külsőlegesen a szereplői nézőpont(ok)hoz képest, egy „másikhoz” tartozik, amely láthatatlan. Hackenschmied filmje tehát az objektív nézőpontokat szubjektív kamerává változtatja, majd ezt megbontja, és a külső és belső nézőpontok, az azonosság és a különbség, a hiány és a jelenlét, a látható és a láthatatlan oppozícióival játszik, melyek a nézés és a nézett viszonyát permanens bizonytalanságban tartják.

Mindezt tovább fokozza a megkettőződés és a tükröződés alapmotívuma. A villamosutazást leíró beállításokat a tükröződő víz gyorsmontázsai álombetétként szakítják meg, a vízszimbolika a külvárosi jelenetekben felerősödik: a villamos ablaküvegén és a vízfelszínen is tükröződik a főszereplő. A film elhalasztott öngyilkossági kísérletként is értelmezhető, melynek során a férfi szó szerint önmagával néz szembe. Jaroslav Anděl a film három alapelemét a főszereplő céltalan kalandjának követésében, nézőpontjában és a tükröződő víz ismétlődésében látja.<sup>31</sup> A film tükrötmotívumai M. C. Escher képeivel vagy az *Az Arnolfini házaspár* című festménnyel állíthatók párhuzamba, Anděl szerint pedig a francia Eugène Atget fotóira emlékeztetnek. Ugyanakkor Hackenschmiedet később is foglalkoztatta ez a motívum, a Maya Derennel közösen készített *A délután szövevényeiben* (1943) a nő saját énjével néz szembe. A *Céltalan séta* duplikációinak filmes önreflexiója brechti módon magára a médiumra hívja fel a figyelmet. Anděl a film önreflexivitását egyrészt abban látja, hogy a főszereplő nemcsak a szerző, hanem a néző alteregójaként is olvasható, másrészt pedig a tükör a nárcizmus és a kukkolás modelljeit idézi meg. Mindezek és a korábban mondottak fényében Hackenschmied komplex és talányosan nyitott esztétikai kísérlete mind intézményi, mind formanyelvi szempontból az egyik legradikálisabb a cseh avantgárd filmben.

## Hattyúdal és az olvadó hattyú

A *Prága ragyogó fényben* ruttmanni alapokon a modern nagyvárosi élet reprezentálására vállalkozott, és Prágát naposabb oldaláról mutatta meg. Ezzel szem-

ben az asszociáció és az oppozíció elvét alkalmazó *Prágában élünk* a Cavalcanti-féle városzิมfónia modelljét alkalmazva a társadalmi kontrasztok iránt mutatott érzékenységet. Hackenschmied két filmje közül a *Céltalan séta* a nézőpontok, a szubjektív kamera és a tükröződés játékaival, valamint a városi modernitás iránti érdeklődés mellőzésével, *A prágai várban* pedig a médiumok közötti fúzióra irányuló esztétikai kísérletezésével írja át a városzิมfóniák konvencióit.

Velük szemben Jiří Lehovce és Jan Libora *Dicsőséges kövek* című filmje a hagyományosabb turisztikai látásmódhoz tér vissza (szövegét Jaroslav Seifert, a későbbi Nobel-díjas költő írta). A *Céltalan séta* antiteziseként a történelmi emlékek szépségére és az első köztársaság alatti fejlődésre koncentrálnak, a narrátori szöveg a patetikusságot melankóliával vegyíti. A film különös hangsúlyt fektet az önálló államiság jelképeire (Szent Vencel szobor, IV. Károly szobra, vár), és még a hétköznapokat bemutató képsorok is azt sugallják, hogy mindezeket veszély fenyegeti. Közelségen mutatja meg a Hradzsínban lobogó zászlón a Husz Jánostól származó *Pravda vítězí* (*Az igazság győz*) jelszót, a narrátor pedig a katedrális árnyékában a békevágyra hivatkozik. Aligha kétséges, hogy a konvencionális ábrázolásmódhoz való visszatérést – ami Hackenschmied *Válságát* (*Krise*, 1939) is jellemzi – 1938-ban a szvasztika fenyegető árnyéka indokolta, és a film hattyúdálát jelentette a két háború közötti Prága-filmeknek is, mielőtt Csehszlovákia széthullott.

A náciizmus és a sztálinizmus megszakította a cseh film folytonosságát, a cseh kultúrát 1956-ban František Hrubín jégbe zárt hattyúnak nevezte. Ezt a metaforát az ehrenburgi olvadás szóképeivel keresztezve, a cseh film az ötvenes évek végén olyan jégből felolvadó hattyú volt, amely a kontinuitás helyreállításán munkálkodott, s részint saját tradícióiból termelte ki a cseh/szlovák újhullámot, amely a két háború közötti cseh városfilmre is támaszkodhatott. A közönségfilm és a szerzői film cseh átjárhatósága a filmipar és a filmművészet között egyensúlyozó promóciós filmekig nyúlt vissza. A cseh városfilmek dokumentarista és realista tendenciái (utcai képek, valós helyszínek), laza narratívái, drámai-talan drámái, társadalmi érzékenysége jelzi, hogy az újhullám nemcsak az olasz neorealizmust, hanem a saját hagyományt is folytatta. Juráček és Forman megrendezetlen jeleneteinek és utcai, amatőr hőseinek nemcsak a *direct cinema*, hanem Vávra *Prágában élünk* című műve is az előzménye. Az ellentétes képszerkesztés, amely ismét Vávranál a legnyilvánvalóbb, az újhullámban az ellentétes tartalmú, így egymást ironizáló jelenetekben folytatódik (Menzelnél, Passernél). Végezetül pedig a Hackenschmiednél megfigyelhető szubjektív kamera és szédülő kameramozgás *A halál neve Engelchen* (1963), az *Üzlet a korzón* (1965) és kivált Karel Kachyňa *A fül* (1970) című filmjében tér vissza.



Persze nem szabad ezeket a városfilmeket pusztán előzményekké lefokozni, mint ahogyan az újhullámra gyakorolt hatásai sem feltétlenül közvetlenek. Amíg azonban a magyar neoavantgárd film saját előzményeit leginkább csak atyákban (Kassák Klub, Kassák-díj, Balázs Béla Stúdió) és nem konkrét filmes gyakorlatokban találhatta meg, addig a csehszlovák

újhullám visszanyúlhatott a két háború közötti időszakhoz, aminek messze ható következményei vannak a két filmművészetben a mai napig. Meggyőződésem, hogy a magyar filmtörténet máig szenved az a hiányt, hogy kimaradt a 1920–30-as évek kísérletező európai filmavantgárdjából.



## JEGYZETEK

- William E. B. Verrone: *The Avant-Garde Feature Film: Critical History*. McFarland, 2011. 18–19.
- Vö. Alexander Graf: Berlin–Moscow: On the Montage Aesthetic in the City Symphony Films of the 1920s. In Alexander Graf – Dietrich Scheunemann (szerk.): *Avant-Garde Film*. Amsterdam–New York, Rodopi, 2007. 78–79.
- Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, Universitas Szeged, 2010.
- Bürger 2010. 61.
- Hal Foster: What's Neo about Neo-Avant-Garde? *October*, Autumn 1994, 14.
- Foster 1994. 19.
- Andrew J. Horton: Avant-Garde Film and Video in the Czech Republic. *Kinoeye*, 0. (!) évf. 2. sz. (1998. október 5). Online elérhetőség: <http://www.ce-review.org/kinoeye/kinoeye2old.html> (2017. 11. 11.)
- Alexander Hackenschmied: The First Screening of Avant-Garde Films in Prague at the Kotva Cinema. *Logos*, 3. évf. 3. sz. (Summer 2004). Online elérhetőség: <http://www.logosjournal.com/hammid.htm> (2017. 11. 11.)
- Malte Hagener: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919–1939*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007. 40.
- Karel Teige: *Haladás, hanyatlás, avantgarde és dekadencia*. Ford. Danyi Magdolna. Új Symposion. 1975/október, 335.
- Horton 1998.
- Hames 2009. 146.
- Vö. Jaroslav Anděl: *Alexandr Hackenschmied*. Ford. Derek Paton. Praha, Torst, 2000. 9–10.
- Petr Szczezanik: Modernism, Industry, Film. A Network of Media in the Bat'a Corporation and the Town of Zlín in the 1930s. In Vinzenz Hediger – Patrick Vonderau (szerk.): *Films that Work. Industrial Film and Productivity of Media*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009. 349–376.
- Graf 2007. 79.
- Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Bp., PannonKlett, 1997. 41.
- Hayden White: A narratívitás értéke a valóság megjelenítésében. Ford. Braun Róbert. In uő.: *A történelem terhe*. Szerk. Braun Róbert. Bp., Osiris, 1997. 116.
- David Bordwell: A klasszikus elbeszélés mód. Ford. Mester Tibor. In *A kortárs filmmélelet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Bp., Palatinus, 2004. 183–229.
- Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Bp., Osiris, 2005<sup>2</sup>. 28–29.
- Graf 2007. 77. 82.
- Bürger 2010. 72., ill. 5. fejezet.
- Graf 2007. 83–84.
- Graf 2007. 87.
- 1938-ban a náci sötétség árnyékában szintén ezt a szimbolikát használja Karel Dodal *A gondolat fényt keres* című absztrakt fényjátékában.
- Karel Teige: A film esztétikájáról. Ford. Berkes Sándor. *Filmspirál*, 1998/1. 63.
- Martina Kudláček azonos című alkotói portréját (1996) nem számítva, az eredeti filmet Filip Cenek 2004-ben *Periferie – Hommage á Alexandr Hackenschmied* címmel vágta újra,
- mely osztott képernyőt alkalmazva az alapmotívumokkal, a tükröződéssel és a megkettőzésekkel játszik, a régi felvételeket újjal kombinálja. Hackenschmied előtt 2006-ban Andreas Wutz *Éjszakai séta (Noční procházka)* című rövidfilmjével tisztelgett, melyben az éjjeli külvárosi állatkert és a belváros felvillanó képeit egy fülhallgató férfi ismétlődő képei szakítják meg, miközben a time-lapse technikához a kép és a hang aszinkronitása, városi kakofónia és fordított hanglejátszás társul. Jakub és Ondřej Ševčík 2007-ben *Účelná procházka*, azaz *Célirányos séta* címmel készített ironikus átíratot, melynek végén Ziggi kutyát leütik és megsütik.
- Alexander Hackenschmied: Film and Music. Ford. Karel Santar. *Logos*, 3. évf. 3. szám (Summer 2004). Online elérhetőség: [http://www.logosjournal.com/hammid\\_1.htm](http://www.logosjournal.com/hammid_1.htm). (2017. 11. 11.)
- Andél 2000. 10.
- Nemes Károly: *Valóság és illúzió. Az európai népi demokráciák filmművészetének fejlődése*. Bp., Magvető, 1971. 163.
- Daniel Dayan: A klasszikus filmművészet irányító kódja. Ford. Papp Orsolya. *Metropolis*, 2005/1. 32–41.
- Andél. 2000. 8–9. Jaroslav Andél a tükröződő víz funkcióját illetően több értelmezési javaslatot kínál: a tükrömotívum a történet tükröződésének alakzata, közvetlen reflektálás a film nyelvére, a természet jelölőjeként a városi civilizáció ellentéte, a képzelet vagy a tudattalan szimbóluma, a világ és az én kettőségének megtestesülése.

**Gerencsér Péter** (1977, Kapuvár): magyar, irodalomelmélet és történelem szakon végzett a Szegedi Tudományegyetemen. A SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerzett doktori fokozatot. A Milton Friedman Egyetem adjunktusa. Kutatási területei: internetes művészet, újmédia, cseh/szlovák film, közép-európai animációs film. Kötetei: *Új, média, művészet* (szerk. és ford., 2008), *Hanylások alakváltozásai* (2011).