

VIKING EGGELING „DIAGONÁLIS SZIMFÓNIAJA”

Eggeling elsőként alkalmazta a tiszta formák ritmikus mozgásának kifejezésére a filmet.

Ezzel egy teljesen modern, új stílust alakított ki, és felfedte a filmben rejlő egyik legérdekesebb lehetőséget.

Napjainkban számos művész van, aki a ma már önálló művészetet képviselő ilyen jellegű kutatások továbbfejlesztésének szenteli munkásságát, ugyanakkor még senki sem érte el *Eggeling* műveinek klasszikus tökéletességét. A közönség részéről is már bizonyos fajta érdeklődés nyilvánul meg az ilyen jellegű filmek iránt.

Úgy véljük, hogy *Eggeling* és más hozzá hasonló művészek alkotásaiban találjuk meg a film igazi értelmét. „Abszolút film”-nek, „tiszta film”-nek nevezik őket, ám félreértik e szavak jelentését. A „film” fogalmát csak külsőleg lehet meghatározni. Egy sor vetített kép, amely fényképeszeti eljárással készült és a mozgás illúzióját kelti: ám a fogalmak körében a „film” fogalma még alig körülhatárolt; örök vita-téma, mert állandóan fejlődik. Következésképpen ezek a jelzők képtelenek meghatározni egy ilyen komplex fogalmat, mint amilyen a film.

A legtöbb kategorikus és kizárólagos definíció, mint például: a filmművészet, a filmipar stb., annak a ténynek az eredményei, hogy beleveszünk a megszokott fogalomrendszerbe és egy *pars pro toto* analógia csapdájába esünk.

A legpontosabb formula talán a következő lenne: „absztrakt” film, jóllehet kevesebbet fejez ki, sőt mást jelent. Ha

VIKING EGGELING „DIAGONÁLIS SZIMFÓNIAJA”

képletesen szeretnénk megfogalmazni, azt mondhatnánk, hogy az „absztrakt” filmek és főként a *Diagonális szimfónia* a film kisugárzása maga.

Gyakran fontosabb, és főleg a filmművészet terén, hogy egy elnevezés inkább szuggesztív legyen, mint egészen pontos.

Eggeling *Eydodynamik*-nak nevezte el a művét.

A múlt század és főként az előző két nemzedék élete során az ember léte gyökeresen megváltozott.

A „gépek forradalmával” kezdődött: az ember közeledik az erők eredetéhez. Az egymással összekuszálódó erők kiszabadulnak mozdulatlanágukból. Ez olyan, mint amikor valaki megragadja egy hánykolódó hajó kormányát, harcol a kormánykerékkel, míg végül ez utóbbinak engednie kell: az ember, akinek érzékei kifinomultak és képességei megnöttek, lehetőségeinek végső határa felé igyekszik.

Ebben a nagy zűrzavarban, az élet különböző formái, maguk a művészetek is túllépnek saját világukon és más területeket özönlenek el. Az egyének és a jelenségek, amelyek eddig elszigetelődtek, most igyekeznek másokhoz kapcsolódni. Túl akarnak lépni önmagukon. És a lényegük a forma és az idő falába ütközik.

A zűrzavarból lassanként két nagy áramlat bontakozik ki, amelyekhez mindenfajta törekvés és kezdeményezés csatlakozik majd.

1. Az egyik irányzat egy szintézis felé tart, amelybe beleértődne és amelyben kiegyenlítődné minden jelenség és egyedi forma. Így az élet egy organikus teljesség irányába fejlődik.

2. A másik irányzat, amely az előzővel éppen olyan összefüggést mutat, mint a vízszintes a függőlegessel, egészen az egyén ősi elemeihez akar elhatolni, kiemelni ezek állandó összetevőit az élet különböző jelenségeiből.

Ennek a két irányzatnak a definíciója vezérel bennünket a

továbbiakban és alkalmazzuk őket a filmművészetre. Konkrétabban: a ma embere nagy erőfeszítéseket tesz egyrészt, hogy meghódítsa a földet és uralma alá hajtja az életet, másrészt, hogy lehetővé tegye az embertől emberig történő belső közeledést. Iyenkor a film válik számára a legszükségesebbé. A kommunikációs és információcserére alkalmas eszközök fejlődése, a közös kultúra és közös válság létrehozták a közös érdeket. A film ténylegesen művészi módon, mindenki számára elérhető eszközökkel képes szolgálni ezt az érdeket.

Az ember előtt végtelen horizont van, amely képességeinek körénél messzebb húzódik. Képzeletének lehetőségei és megérzései élete során nem találnak megfelelő kifejezési formát, sem megvalósítást. A film, azaz a létező erők feletti befolyás által adunk időbeli létet ezeknek a lehetőségeknek és tesszük lehetővé anyagi megnyilvánulásukat. Észlelési körünkbe vontuk képzeletünk és fantáziánk életét. A filmnek köszönhető, hogy lehetőség nyílik arra, hogy az ember képességének körét majdnem egészen az említett horizont határáig kitágítsa.

Egy tűnékeny képen a legáltalánosabb valaki jelenik meg, úgy is mondhatnánk, hogy egy élőlény „abszolútuma”. Megszakítatlan egymásutániségükben a képek egyenként is léteznek, ugyanakkor organikus kapcsolatot alakítanak ki egymás között. A kép nem születik és nem hal meg, mint a vízcsepp a tengerben. Ezenkívül örök és megváltozhatatlan marad, mert levetítéséhez, legalábbis elvileg meg tudjuk teremteni ugyanazokat a feltételeket; egy táncmozdulat esetében, amely a leginkább hozzá hasonlítható, már nem beszélhetünk ezekről a megmaradó tényezőkről.

Ezáltal az egyén statikai korlátozása megszűnik, ami megfelel a szintetikus irányzatnak.

Mihelyt átlépünk egy akadályt, sokkal világosabban látjuk, hogy mi következik utána. Minél tisztábban észleljük a

VIKING EGGELING „DIAGONÁLIS SZIMFÓNIAJA”

jelenségek különbözőségét, annál inkább nyilvánvalónak tűnik számunkra alapvető azonosságuk.

Az élet összes jelensége elemi egységének axiómája a másik irányzat legfőbb gondolata, az alkotó és építő irányzaté.

Ezt az irányzatot a legnyilvánvalóbb tudatossággal *Viking Eggeling* svéd festő képviseli. Nehéz nyomon követni az útját, mert ami nála követelő szükség volt, a többi embernél csak sötét nyugtalanság formájában jelentkezik. Eggelingnél az organikus egység gondolata erősebb volt, mint saját öntudata, ez utóbbit helyettesítette is, és uralta a festő mindennapjait.

Ellenállhatatlan vágy hajtotta ezen jelenségek azonosságának keresésére, amelyek alapjaiban szembetűnően különbözővé válnak az élet differenciálódása folyamán. Főleg a művészetekben közös forrásokat, törvényeket, ritmust kutatta. Eggeling mindenki számára érzékelhetővé akarta tenni az élet legbensőbb rezdüléseit is.

Eggeling a svédországi Luen-ben született 1886-ban. Festőként dolgozott Olaszországban, Párizsban, az Engadine völgyben fekvő Cassyban. A háború alatt Asconában volt, majd Zürichben és Klein Kolzigeben. Festményeinek nagy része Svájcban található magángyűjteményekben. Életének utolsó éveit Berlinben töltötte. Itt alkotta meg hosszas erőfeszítések után a *Diagonális szimfóniát*, amelynek gondolata már 1917 óta foglalkoztatta. Élete utolsó négy-öt évében már nem festett. 1925. május 19-én halt meg Berlinben, tíz nappal azután, hogy bemutatták a filmjét.

Festőként különösen finom érzéke volt a színekhez. Ő volt az egyik első és legtehetségesebb „konstruktivistá”. Ugyanazt a fejlődésvonalat követte, mint *Cézanne*, *Derain* vagy *Picasso*. Cézanne és Derain még ragaszkodnak a természeti hűséghez. Picasso a tárgyakat a tisztán formai összefüggésükbe helyezi át és nem lép ki az anyagi valóság kereteiből. Ezzel szemben

Eggeling az első pillanattól kezdve a művészi alkotásban az egyensúlyi belső feltételekhez tartozó törvényekkel foglalkozott, mint például az arány, a mennyiség, az elhelyezés, az intenzitás stb. A festészetről, a plasztikai művészetekről és ezek összefüggéseiről készült alapvető és módszeres munkáiban egy „festészeti grammatika” alapját rakta le.

Végül eljutott a tökéletes azonossághoz és egyszerűséghez, a mi fogalomrendszerünktől és perspektívánktól független koncepcióhoz. Ekkor hozta létre a letisztult, végső formai elemek gyűjteményét. Ezeket az elemeket egymással összefüggésbe hozva és egy-egy motívum minden variációs lehetőségét kipróbálva, szükségszerűen eljutott a filmhez, mint a koncepciójához legközelebb álló kifejezési eszközhöz.

Az Eydodynamik csak fényből és mozgásból áll.

A Diagonális szimfónia maga a mozgás.

A vásznon különálló formák tűnnek fel, hullámozva és remegve ide-oda mozognak egészen addig, míg egy forma ki nem bontakozik teljesen. Még néhány hullámozás és a forma felbomlik...

A formák egy időben és egymást követően minden variációs lehetőségükön átesnek; a formák egymás mellé, egymással szembe kerülve lépnek kapcsolatba, egymással játszanak a ritmikus folyamat során.

A főmotívum kibomlik, hullámzik, növekszik, csökken; ugyanakkor egy másik feltűnik az egyik sarokban, majd megjelenik egy harmadik kapcsolódó forma, amely a másik kettő irányába mozog, velük egy időben, mint egy hídfő.

A Diagonális szimfónia nem a külső élet, hanem a film sajátos szférájának kifejeződése. Benne a legradikálisabb módon oldódik meg az oly sok művészt foglalkoztató probléma: a mozgás a plasztikai művészetekben. Eggeling így a valódi modern stílust valósítja meg.

A film mint anyag, dinamikus életünk mozgalmas állapotának megtestesítője. Tehát a tiszta formákat egyesíti ezzel a dinamikus elemmel. A *Diagonális szimfóniában* a forma elválaszthatatlan a mozgástól. Egyre inkább látjuk, hogy az anyag nemcsak médium az erők számára; ugyanakkor az erők sincsenek megfosztva az anyagtól: erő és anyag elválaszthatatlanok.

Itt az összes jelenség alkotta egység a lehető legnyilvánvalóbbá válik.

A tiszta formák nem válnak lapossá, sem plasztikus formákká: egy állandó játék során keletkeznek. Egyik átalakul a másikká. A különálló forma életének legintenzívebb pillanatában már ott találja magát a hanyatlás kezdetén. Elérkezett lehetőségének határához. Az új forma nagy szívóssággal, ősi életkedvvel lép be a *Diagonális szimfónia* minden mozzanatába egészen addig, amíg meg nem szabadul az előző formától, és képes nem lesz fenntartani magát a folytonosságban. Az egyén az öt megelőző formákból származik, amelyek átadták neki erejüket. Íme az egyén születése, a tragikum csírája. Egy már létező dolgot el kell pusztítani, hogy egy új élet születhesse. Az új lény rokonságban van, sőt azonos a világ többi részével, a hozzá legközelebb álló környezetének részekre kell bomlania, hogy ő élhessen.

A szemünk láttára változó formák együttese egy túlterhelt környezetben él, ahol minden moduláció megtalálja a megfelelőjét egy másikban. A *Diagonális szimfónia* lényegét tekintve poláris kapcsolatokból épül fel. A polaritás jelenti az egyensúlyra irányuló állandó törekvést és egy differenciálódási törekvést, amely az ellentétes lehetőségként létező egyenlőségeket a legtisztább szubsztanciák kilakítása felé billenti. A *Diagonális szimfónia* minden részletében megnyilvánul ez az elv.

Korunk hangulata mechanikus ritmusú kapcsolódást igé-

nyel; az uralt jelenségek és a dinamikus ritmus törvényességét; a fejlődésben lévő jelenségek törvényességét: ez a film ezeknek az áramlatoknak a szintézise, amelyek még erősítik is egymást.

A *Diagonális szimfóniában* a hullámzások arányában kialakul egy feszültségi zóna, amelyet a „mozgás kiterjedésének” lehetne nevezni. A formákkal teli tér olyan, mint egy hangszer, benne fények és mozgások egész skálája elrejtve, amelyek időnként megszólalnak. Ez a kiterjedés elszabadul a felülettől, függetlenné válik és a külső kiterjedéseit megszünteti. A *Diagonális szimfónia* egy teljesen új szférát teremt, ahol a mi hétköznapi kategóriáinknak és asszociációinknak semmi keresnivalójuk.

A játék középpontjában természetesen egy forma uralkodik; ez a forma hívja elő szükségszerűen az összhangzat, az együtthangzás, a hang távolodásának és erősödésének mozgásait; léteznek például az ellenponttal megegyező formák. A mozgás játékában a formák kiterjedőnek tekinthetők, ám egymásközötti kapcsolatukban az árny és fény játékának változó erőssége miatt megőrzi egyedi tulajdonságait. A mozgás folyamatát a ritmus és a periodicitás jellemzi.

A *Diagonális szimfónia* zenei jellegét nem kell azért félreérteni. Az *Eydodynamik* független művészetnek tekinthető; a film és a zene az életet uraló egyetemes ritmusra épülő analógiák. Ugyanez igaz a többi művészetre is.

A *Diagonális szimfóniát* a mozgás grafikus metaforájának lehetne nevezni. Bár a grafikai eszköz nem Eggelingre jellemző stílus, a fejlődésnek ebben a szakaszában mégis szükségszerűség volt számára. Egyébként technikai jellegű nehézségek is befolyásolták. Végül nem szabad megfélemleni látásmódunk egyszerűségéről sem: meg kell tanulnunk dinamikusan látni.

Feltehetőleg a későbbiekben az ilyen jellegű alkotások ár-

nyaltabbak lesznek és messzebbre jutnak az élet alapvető törvényeinek feltárásában. Amikor a szemünk könnyebben befogadja majd a formák ilyen típusú nyelvezetét, a ránk gyakorolt hatásuk a zenéhez lesz hasonló. A *Diagonális szimfónia* atmoszférája már tükrözi az emberi lehetőségek korlátait. A *Vízszintes-Függőleges* című befejezetlenül maradt alkotásában jól kirajzolódik a fejlődés további iránya. Ebben a filmben az egyszerű megjelenítés ellenére a formák összetettebbek, a rend és a továbbfejlődés elvén kívül a sokféleség képét is felidézik.

Itt már kirajzolódik az átmenet a vonaltól a felületig és a fény háttérbe szorításáig. Innen már közvetlenül a színekhez érkezőnk. Közben, mindennek, ami az organikus fejlődés során bekerül az *Eydodynamik* körébe, az elsődleges elemekkel kell összeolvadnia. Az alkotások új motívumai azonossá válnak a dinamikus erővel. Ekkor a szín és a felület is felfedi majd a lényegét.

Más művek is hasonló irányba tartanak. Vannak köztük rögtönzések, kísérletek, heterogén anyagból készült alkotások, expresszionista művek stb. *Hans Richter* koncepciója áll legközelebb Eggelingéhez. *Ruttmann, Léger, Murphy, Paranow, Sheeler, René Clair, Picabia, Man Ray* és *Chomette* más kiindulópontot választottak.

Egy olyan filmnek a felvételét, mint amilyen a *Diagonális szimfónia*, napjainkban nagyban megkönnyítené az a leleményes szerkezet, amelyet Hans Richter talált ki *Charles Métaï*n közreműködésével. Egészen pontosan tudja szabályozni a fény terjedelmét és kívánság szerint képes a geometriai formák megjelenítésére, áthelyezésére, változtatására. Míg Eggeling filmjének technikai kivitelezése két évig tartott, addig Richter szerkezetével két hét elegendő lett volna.

Az „absztrakt film”-eket általában egy elit közönségnek szóló alkotásoknak tartják. Ha közelebről vizsgáljuk a kér-

dést, nehéz meghatározni, hogy kit nevezünk elitnek. Úgy tűnik, hogy akik valójában értik ezeket a filmeket és az igazi művészek rendkívül kevesen vannak. Az tény, hogy létezik egy dilettánsokból, nagyképűekből és megalkuvókból álló tömeg, akik elitnek tartják magukat. Ezenkívül paradoxnak tűnne kizárólagos művészetté tenni a filmet, a kultúrának ezt a nagy hatalommal bíró közvetítőjét, ezt a széles rétegeknek szóló művelődési eszközt. Végül bizonyos gúnyt jelentene Eggelinggel szemben, akinek az egész életműve szigorúan személytelen, mivel ő sohasem a saját, hanem mindig a művészet és az ember problémáira gondolt. Individuum feletti művészete a tömegek érzékeihez és értelméhez szól.

Jóllehet napjainkban olyan művek, mint a *Diagonális szimfónia* csak kevesekhez jutnak el, hamarosan nagy visszhangra találnak majd. Addig is hozzájárulhatnak látásmódunk fejlesztéséhez és felfedhetik, legalábbis az alkotók számára, a film lényegét tekintve optikai jellegét. Egy rendező egészen más minőségű munkát végez, ha tudatában van annak a ténynek, hogy nemcsak konstruálni, de teremteni is képes a filmet, és a film az élet új szerkezeti formájának kiindulópontja lehet.

Az eredeti megjelenés helye: Schémas, 1925
Újraközlés: Jean Mitry: Le cinéma experimental.
Seghers 1974 Paris, pp. 76–84

F. I. L. M.

**A MAGYAR AVANT-GARDE FILM TÖRTÉNETE ÉS
DOKUMENTUMAI**

Szerkesztette: Peternák Miklós

KÉPZŐMŰVÉSZETI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK

Peternák Miklós: A magyar avant-garde film (bevezető)	.5
Boross Mihály: A film lelke (1911)	.55
Acél Pál: Kollektív mozgás (1921)	.59
Viking Eggeling: Elvi fejtegetések a mozgóművészetéről (1921)	.62
Nicolas Bandi: Viking Eggeling „Diagonális szimfóniája” (1925) (francia eredetiből fordította: Nagy Ágnes)	.66
Gara László: Az „abszolút” film (1926)	75
Mellék Kornél: Balázs Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1925)	78
Nikolaus Braun: A konkrét fény (1925)	.81
Alexander László: A színfényzene (1925)	.83
Max Butting: Színfényzene (1926)	.89
Gerő György: Film (1927)	.91
Kassák Lajos: Az abszolút film (1927)	.98
„Rendkívüli filmdráma: The Last Moment” (Az utolsó pillanat, 1928) (angol eredetiből fordította: Millei Éva)	108
A Filmcenzúra-Hivatal betiltja (1929) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	112
Metzner Ernő: Válasz a Filmcenzúra-Hivatal által kimondott betiltásra (1929) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	114
Alfred Kern (Kemény Alfréd): Az SPD filmjei (1930) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	116
Mihály Dénes: A telehor története (1929)	119
Moholy-Nagy László: A film új lehetőségei (1932)	122
Kállai Ernő: Az absztrakt film (1934) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	126
Kállai Ernő: Festészet és film (1933) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	. . . 128