

Jim Hillier

Úszás és süllyedés: forma és jelentés egy avantgárd filmben

Absztrakt

Jim Hillier ebben az írásában egy amerikai független/avantgárd filmrendező, Su Friedrich, 1990-ben készült filmjét, a *Sink or Swim*et elemzi. Teszi ezt úgy, hogy közben felmutatja a film viszonyát az etnográfiai és a szubjektív dokumentumfilm tradíciójával valamint a feminista filmkészítéssel. A filmet vizsgálva a *még* és a *már nem* legitimálható értelmezések határán billeg, próbálva mégis behatárolni a klasszikus narratíva jegyeitől elszakadó film jelentésségét. A filmhez társítható narratív elvárásokból fakadó frusztrációt pedig - már a *Sink or Swim* elemzéséből az avantgárd filmekre általánosítva - egy kiszélesített értelemben vett „narratív élvezethez” köti.

Szerző

Jim Hillier az Egyesült

Államokbeli University of Reading Film, színház és televízió tanszékének oktatója volt 2005-ös visszavonulásáig. Fő kutatási területe az avantgárd film, a dokumentumfilm, a független filmrendezés és az amerikai film.

Főbb írásai:

Könyvek:

- Hillier, J. American Independent Cinema, London: British Film Institute, 2001.
- Hillier, J. and Wollen, P. (Eds.) Howard Hawks: American Artist,

London: British Film Institute, 1996.

- Hillier, J. *The New Hollywood*, London: Studio Vista, 1993.
- Hillier, J. (Ed.) *Cahiers du Cinéma: Volume 2 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-Evaluating Hollywood*, London: Routledge & Kegan Paul; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.
- Hillier, J. (Ed.) *Cahiers du Cinéma: Volume 1 1951-1959: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, London: Routledge & Kegan Paul; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Cikkek:

- Hillier, J. *New Wave*. In: Grant, B.K. (Ed.) *The Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol. 3, New York: Schirmer/Thomson-Gale, 2007, 235-245.
- Hillier, J. *Auteur Theory and Authorship*. In: Grant, B.K. (Ed.) *The Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol. 1, New York: Schirmer/Thomson-Gale, 2006, 141-151.
- Hillier, J. *US Independent Cinema since the 1980s*. In: Williams, L.R. and Hammond, M. (Eds.) *Contemporary American Cinema*, London, Boston: Open University Press/McGraw-Hill, 2006, 247-264.
- Hillier, J. *Every Day Except Christmas, La Hora de los Hornos (Hour of the Furnaces)*, Heidi Fleiss: *Hollywood Madam*, *We Are the Lambeth Boys*. In: Aitken, I. (Ed.) *The Encyclopedia of Documentary Film*, New York, London: Routledge, 2005.
- Hillier, J. *Swimming and sinking: form and meaning in an avant garde film*. In: Gibbs, J. and Pye, D. (Eds.) *Style and Meaning: Studies in the detailed analysis of film*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2005, 155-166.
- Hillier, J. *Introduction*. In: Hillier, J. (Ed.) *American Independent Cinema*, London: British Film Institute, 2001, ix-xvii.
- Hillier, J. *Writing, cinema and the avant-garde: Michael Snow and So Is This*. In: Bignell, J. (Ed.) *Writing and Cinema*, Harlow, New York: Pearson, 1999, 74-87.

Úszás és süllyedés: forma és jelentés egy avantgárd filmben

Az avantgárd vagy experimentális filmek az olvasás és a jelentés a narratív filmekétől eltérő problémáit vetik fel. Ez nem azt jelenti, hogy az avantgárd filmek ne lehetnének narratívak: néhány valóban nem az, de a legtöbb film számára igen nehéz a narratíva minden jegyétől elszakadni (és a nézők többsége számára ugyanilyen nehéz a narratív filmolvasás megszokott konvencióitól megszabadulni.) Mindemellett az avantgárd filmek narrativitása a „konvencionális” narratív filmekhez képest igen eltérő módon működik (persze itt a „konvencionális” a gyakorlat nagyon széles skáláját jelöli.) Ezek a filmek a narratívaktól eltérő rendszerező struktúrákat tárnak fel, illetve amennyiben narratíva-alapúak, más folyamatok és lehetőségek foglalkoztatják őket. A narratív vonatkozásokon túl az avantgárd filmek olyan kérdésekben is érdekeltek lehetnek, amelyekkel a konvencionális narratív filmek még csak távolról sem foglalkoznak, mint például a fénykép természetének kérdése vagy a filmbeli reprezentáció és absztrakció közötti feszültséghez kapcsolódó kérdések – olyan problémák, amelyek például Stan Brakhage vagy Michael Snow munkáinak középpontjában állnak.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

A *Sink or Swim* egy negyvennyolc perces, fekete-fehér (többnyire szemcsés, 16mm-es) amerikai független/avantgárd film, melyet Su Friedrich készített 1990-ben. A film egy fiatal lány, aki a

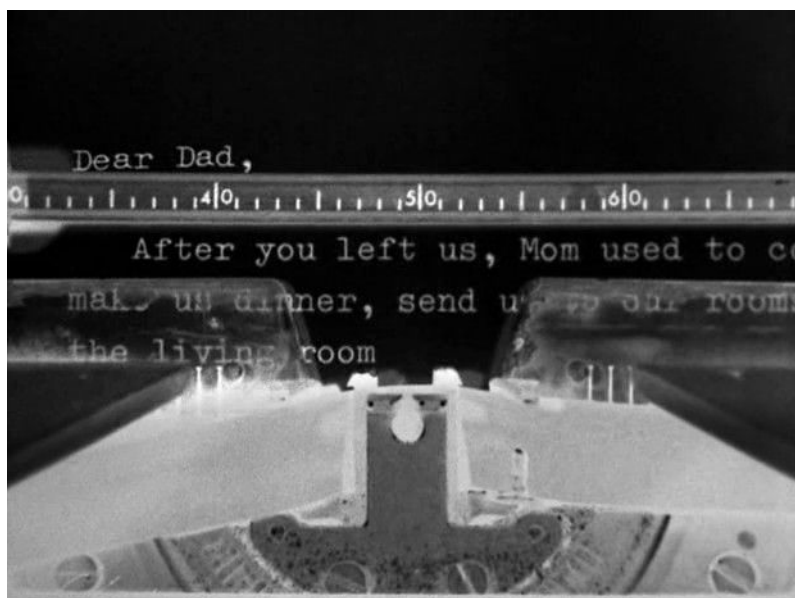
filmrendező, és az apja kapcsolatával foglalkozik. Feltehetően Friedrich legismertebb filmje a *The Ties That Bind* (1984), amely elsősorban a filmes édesanyjának az életével foglalkozik, viszont ezzel is, szintúgy, a filmkészítő életének vonatkozásában. Ezen meghatározó életrajzi elemek segítenek elhelyezni a filmet a késő 20. századi experimentális amerikai filmezés szélesebb terepén. Catherine Russell Friedrich munkáját egy csoportba sorolja Peggy Ahwesh-ével és Leslie Thorntonéval a mindegyikben meglévő „etnográfiai indíttatás” miatt, munkáik így a korábbi etnográfiai dokumentumfilm-készítéshez és az inkább személyes, szubjektív dokumentumfilmekhez csatolhatók. (Russell 1998) Az a tény pedig, hogy mindhárom film rendezője nő, a korábbi kimondottan feminista filmezéshez kapcsolódik, mint például Michelle Citton *Daughter Rite* (1979) című filmjéhez, ahol is a rendező házi videókat és megszerkesztett *cinéma vérité* dokumentumfilmet használ, hogy felfedje saját anyjához fűződő viszonyát, valamint mások anya-kapcsolatát is. Ezen túl nyilvánvalóan kapcsolatban áll az experimentális önéletrajzi film élő – dominánsan férfi – tradíciójával is, ahogy Jonas Mekas és Stan Brakhage rendezőkkel, egészen az 1940-es, 1950-es évekig visszanyúlva. Ami biztos, Friedrich nyíltan építkezik saját életéből: „Valahányszor nekiállok egy filmnek, az elsődleges célom, hogy találjak egy érzelmi töltetű vagy érzésekben rezonáló tapasztalatot – a célom, hogy olyan, a saját életemből vett történetekkel dolgozzak, amelyekről azt érzem, muszáj közről megvizsgálnom őket, s amelyekről azt gondolom, sok embert érintenek... Szerintem otthon kell elkezdni.” Ezzel együtt tart attól, hogy munkáit bármilyen módon is, de leegyszerűsítve „személyesnek” bélyegezzék: „A *Sink or Swim* személyes, de egyben erősen analitikus, illetve szigorúan formális is.” (McDonald 1992: 308-10)

A *Sink or Swim* szembesíti a nézőket az általános szerkezet, a képsorok egymás közti viszonya és a szerkezet mint egész problémáival, amelyek különböznek az egyszerűbb narratív filmek által felvetettektől. Azért mondom, hogy „egyszerűbb narratív filmek”, mert ahogy majd látni fogjuk, a narratív elemek igen fontosak a filmben, noha kevésbé ismert módokon (úgy ahogy a *The Ties That Bind*-ban.) Talán azt kellene mondanunk, hogy egy narratív szerkezet egy sokkal formálisabb struktúra fölé – vagy azon kívül – van helyezve. A *Sink or Swim* egyszerre nyújt élvezetet és hoz zavarba, s úgy tűnik, a zavarba hozás itt nélkülözhetetlen feltétele az általa nyújtott élvezet(ek)nek. Nem azt akarom mondani, hogy nem „értem” a filmet. Azt hiszem, értem. Mindazonáltal vannak részek, amelyek zavarba ejtenek, s bizonyos fókig tisztázatlanok maradnak a pontos okai annak, hogy miért is okoz élvezetet ez a film egy-egy pillanatra, avagy egészében. Ezen problémákat szeretném ebben a fejezetben kifejteni.

Először is el kell mondani néhány dolgot a film szigorú struktúrájáról. Viszonylag egyszerű felvázolni ezt a szerkezetet – noha tapasztalataim szerint a legtöbb néző számára nehéz ezt közvetlenül első látásra észrevenni. Ez természetesen a legtöbb experimentális filmre igaz. Friedrich elismeri érdeklődését a minimális és konceptuális művészetek iránt, valamint rokonságát véli felfedezni egy-két úgynevezett „strukturális” észak-amerikai filmkészítővel (mint Hollis Frampton, Ernie Gehr), „mivel szeretek játszani a kerettel, a felszínnel, a ritmussal, a rétegekkel, az ismétlődéssel, a szövegekkel és más filmes elemekkel.” (McDonald 1992: 308)

Ugyanakkor, ahogy megjegyzi: „a nőmozgalomban nőttem fel.” (McDonald 1992: 310) Ahogyan az avantgárd filmek esetében, a *Sink or Swim* is azért viszonylag könnyen megközelíthető a közönség meglehetősen széles rétegei számára, mivel – miközben néhány strukturális filmet a „tartalmi” ürességeért és a merő formalitásaért kritizálnak – Friedrich filmjeinek tartalma ismerős a legtöbb ember számára. És ahogy Laura Mulvey általában a női avantgárd filmmel kapcsolatban megjegyyezte: „a nők nem elégedhetnek meg egy olyan esztétikával, amely az ellenfilmet a formával való játékra korlátozza. A feminizmus hozzá van kötve a politikájához.” (Mulvey 1989: 124)

A film fő képsorait – az utolsó kivételével – egyszavas címek vezetnek fel, fehérrel feketén, nagy kezdőbetűvel: *Zigóta*, *Y kromoszóma*, *X kromoszóma*, *Tanú*, *Szűz*, *Utópia* és így tovább, a következőkkel zárva: *Versengés*, *Bigámia*, *Athéné/Atalanta/Aphrodité* (ez a „záró” képsor az egyedüli, amely egy szónál többet használ a címében, a három név korábbi tárgyalását explicit módon gyűjtve egybe.) Így leírva viszonylag könnyű észrevenni, hogy a szerkezet az ábécérenden alapul visszafelé, ám ezt sokkal nehezebb „meglátni” a film nézése közben, mikor a néző minden más típusú – vizuális és verbális – információ megértésén dolgozik. Egy kivételével valamennyi képsor nem diegetikus hanggal, hanem hangalámondás [*voice-over*] kíséretében jelenik meg.



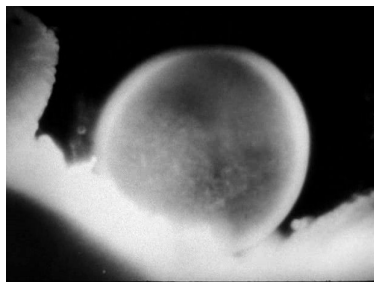
Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

Huszonhat képsor vagy szegmens van a filmben – Friedrich ezeket „történeteknek” nevezi – huszonhét, ha az epilógust vagy kódát is idevesszük (az *Emlékezet* képsor két részre osztott.) Valamennyi szegmenst hangalámondás kíséri, ez alól kivétel a *Y kromoszóma* és az *X kromoszóma*, amelyek némák, a *Rokonság*, amelyet Schubert egy dala, a *Margit a rokkánál* kíséri, Kathleen Ferrier előadásában (német nyelven), és a *Kísértetek*, melyet a *Kedves Papához* címzett levél gépelésének hangja kíséri szinkronként – jóllehet, ezt a levelet nem lehet, csak a film által elküldeni (a kép pedig kivételesen negatív felvétel.) Ily módon, noha nyilvánvalóan működik itt egy „rendszer”, egy olyan

rendszerrel van szó, amely a variációkkal, eltérésekkel kevésbé észlelhető, mint egyébként. Egy másik nyomós ok, amiért nehéz látni a film szerkezetét, hogy a bemutatott vizuális anyag nem egységes, s ezenfelül a hangalámondások képekhez fűződő kapcsolata is igen változó, még akkor is, ha a kép és a hangalámondás „normál” sémája fenn van tartva.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

Noha a szegmensek nem illeszkednek bele egy abszolút konzisztens sémába, általában a nyitóképhez egyáltalán nem tisztán kapcsolódó címmel kezdődnek (az első, a *Zigóta*, ugyan megtévesztő módon azt kínálja, ami megjósolhatónak gondolható – összegyűjtött felvételek – emberi tojások, sperma, megtermékenyítés képei, stb.) A cím és a bevezető képek néhány másodpercre mindig némák, tehát a hang nem kínál felütést, ezért újra és újra szembesülünk azzal a kihívással, hogy valami kapcsolatot teremtsünk. A *Realizmusban* például a címet egy tetőtéri lakásban bicikliző fiatal lány néma totálja követi. Mikor bejön a hangalámondás, kiderül, hogy az úszás tanulásáról van szó. Ekkorra már láttunk képeket egy kínai kinézetű férfiről és egy lányról (aki valószínűleg a lány), ahogy egy másik lakás tetőterében állva esznek, majd elfordulnak – a lány a férfi mozgását követve -, mikor észreveszik, hogy a kamera őket nézi. Végül *kapunk* képeket úszni tanuló gyermekekről is (noha visszatérünk a többi képhez is), de nem azelőtt, hogy a téma más dimenzióiról is gondolkodnunk kelljen. Máshol a jelentésszerű kapcsolatok megteremtésének kihívása hosszabb időre felfüggesztődik, ahogy majd látni fogjuk. Ily módon igen ritka bármiféle olyan jelentés, amely által a képek „illusztrálhatják” a hangalámondásban elmondott történetet.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich,
1990)



Sink or Swim (Su Friedrich,
1990)

Friedrich *The Ties That Bind*-je (1984) nagyrészt az édesanyja, Lore Friedrich életéből merít, főként abból az életszakaszból, amikor a náci Németországban felnőtt túlélve a második világháborút, majd később az USA-beli 50-es évekből, miután Lora Friedrich már összeházasodott az amerikai megszálló hadsereg egy katonájával, s aztán visszatért vele az Államokba, és családot alapított. Sok dolgot hallunk a filmben Lora Friedrich kommentálásával, ahogy a történetét meséli, s eközben végig azt látjuk, ahogy a film készítésének idején Amerikában él. Ennyiben pedig helytálló lenne úgy meghatározni a filmet, mint ami „a rendező anyjáról szól.” Mindazonáltal ez a meghatározás sokat elvesz a filmet jellemző összetettségéből és kihívásból; a film a vizuális anyagok és stratégiák (beleértve a talált felvételeket, a 8 mm-es felvételeket, az úti filmeket) széles skáláján mozog, és legalább annyira szól a rendező élethelyzetéről, mint ahogy az anyjáéről. Ez az erős életrajzi dimenzió tisztán jelen van a *Sink or Swim*-ben is, amiről az egyik fontos síkon elmondható, a rendező apjáról szól – valóban elég sokat is hallunk róla -, de legalább így a rendező és az édesapja közötti viszonyról és ennek a kapcsolatnak a rendezőre gyakorolt hatásáról is. Látszólag Friedrich ezt egyszerre elismeri, és igyekszik is elkendőzni vagy általánosítani (avagy az általánosítással elkendőzni):

A történeteket egy 13-éves lány, Jessica Lynn hangálamondásában halljuk... Azon képek esetében, amelyek fiatal lányok interakcióit mutatják barátaikkal, apjukkal, próbáltunk különböző származású lányokat szerepeltetni annak érdekében, hogy megmutassuk, a filmbeli helyzetek sok lányt, gyermeket érintenek, bőrszínre, osztályra való tekintet nélkül. Minden sztori a rendező tapasztalatán alapul, de egyes szám harmadik személyben elmesélve, így a kevésbé szubjektív hang által biztosított távolság lehetővé teszi a néző számára az anyaghoz való könnyebb hozzáférést. A cél nem az volt, hogy egyetlen személyről készítsünk filmet, hanem hogy olyan események sorát mutassuk be, amelyek jó néhány gyermek számára közősek.

De Friedrich egy másik oldalát is felvillantja ennek: Fred Camper szerint Friedrich elismeri, „csak azzal vált lehetővé, hogy saját történeteit egyáltalán elmondja, hogy elkezdett magáról harmadik személyben írni.” (Camper 1991)

Ezen magyarázatok szerint a fordított ábécérend szigorúan formális struktúráján túl vagy mellett, létezik egy többé-kevésbé életrajzi *narratív* struktúra is: a film felépíti – vagy lehetővé teszi, hogy a néző megkonstruálja – a „lány” (jóllehet inkább epizodikus) élettörténetét a fogantatástól (*Zigóta*, *Y kromoszóma*, *X kromoszóma*) a rendező felnőtt jelenéig. Egy későbbi képsor (*Bigámia*) – miként későbbi a filmben, nyilvánvalóan a rendező életében is – mutatja a lányt, most már nőt, ahogy meglátogatja az apja és annak harmadik házasságából született 11 éves lánya. Érdekes hatású, ahogy a felnőtt nő történetét egy 13 éves lány szájából halljuk, s alátámasztja azt, amit Camper „a múlt és a jelen interpretációjának” nevez (Camper 1991), valamint a női pubertás (tíz és tizenhárom éves kor közti időszak) központi szerepét a filmben. Ahogy halljuk (még ha nincs is tudomásunk Friedrich-nek a filmjétől megjegyzéseiről), a kommentárt egy 13 éves lány mondja; a filmben szereplő legtöbb gyermek nagyjából ilyen életkorú; az apa nővére, akit egy házimozi betétben láthatunk (feltehetően az 1930-as vagy korai 1940-es évekből, valószínűleg közvetlenül a halála előtt), szintén ilyen életkorú; valamint a film struktúráin kívül eső kóda vagy epilógus a filmet egy házimozi-felvétellel zárja (feltehetően a 60-as évekből), amely a rendezőt mutatja, szintúgy 13 évesen, azonban a felnőtt rendezőnek a hangalámondásával, az ABC-dalt énekelve.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



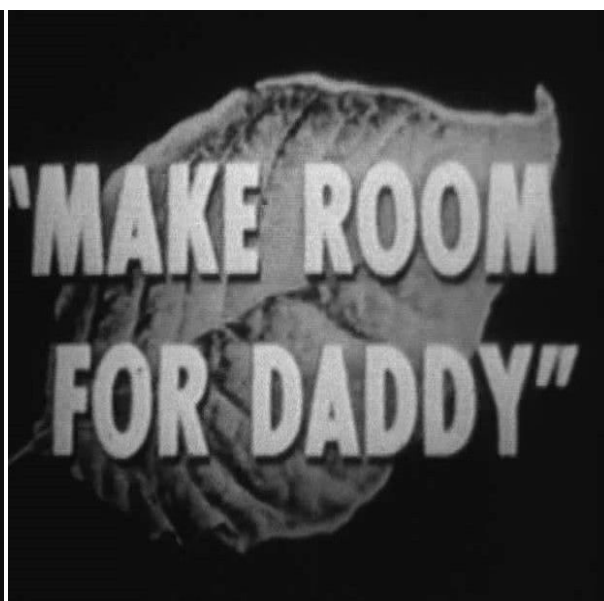
Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

A képekben vagy a hangalámondásban, avagy mindkettőben visszatérő tematikus elemek összhangban vannak a film egészével, s szintűgy meghatározzák a film struktúráját. Ahogy a film címe alapján várható, a legfontosabb visszatérő elemek a süllyedéshez, a vízhez és az úszáshoz kapcsolódnak, s ezek alapmetaforái a felnövés, a szülőktől való elszakadás folyamatának. Egyes esetekben ez igen explicit, mint például a *Realizmusban*, ahol a kommentár szerint egy lány úgy tanul meg úszni, hogy az apja beledobja az úszómedence mélyebbik végébe, s eközben medencében úszó, s a körül piszmozgó lányokról látunk képeket. Vagy az *Emlékezet* első részében, ahol az apa nővérének a történetét halljuk: kislánként vízi balesetben fulladt meg – mindezt

pedig vidám házvideó kíséri, amiről azt gondolhatjuk, hogy ez a lány és a testvére (a rendező édesapja) szerepelnek benne. Vagy a *Természet*, amely az apja történetét meséli el, amikor majdnem megfulladt, ahogy egy elárasztott kőbányában mokasszinben úszott. Az ábécérend utolsó szegmense, az *Athéné*, *Atalanta*, *Aphrodité*, igen megindítóan ehhez a témához nyúl vissza a kislány történetével, ahogy már nőként visszatér a *Realizmus*beli narancsszínű tóhoz, és megszabadul az apja követésének vágyától, szükségszerűségétől, megteremtve saját identitását. Más esetek pedig kevésbé nyilvánvalóan, de ugyancsak a vízre és az úszásra utalnak – nem lényegtelen a kezdés sem az úszó spermával. A film elején (*Szűz*) „az árokban folyó víz a Nílus volt” (amelyben egy Becks sörösüveg úszik, ami a későbbiekben még visszatér); a *Veszteségben* történetet hallunk a magából kikelt apáról, ahogy brutálisan a fürdővízbe nyomkodja nevetlen lányai fejét; a *Bigámiában* egy nőt látunk, akiről később kiderül, ő a filmrendező különböző hétköznapi szituációkban, mint például a fürdőszobában a víz alá bukva. Hasonlóan tematikus elemek az istennőkre tett utalások hálói, amelyek bevezetik a filmet – a *Zigóta* a petesejt biológiai megtermékenyítését mutatja, azonban a kísérő kommentár a Zeusz fejéből kipattant Athénéről szól -, s majd a film végén összefutnak, nem is csak az ábécérend végén, ahogy azt már láttuk, hanem a *Versengésben* is, ahol a lány elmondja, hogy a tudós nyelvész-antropológus apjának publikációit fürkészi, lapról-lapra olvassa könyvét, amely a „szerelem két formája közti ősi szakadásról” szól, amint azt Aphrodité, az érzéki szerelem istennője, valamint Déméter, az anyai szeretet istennője megtestesítik.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



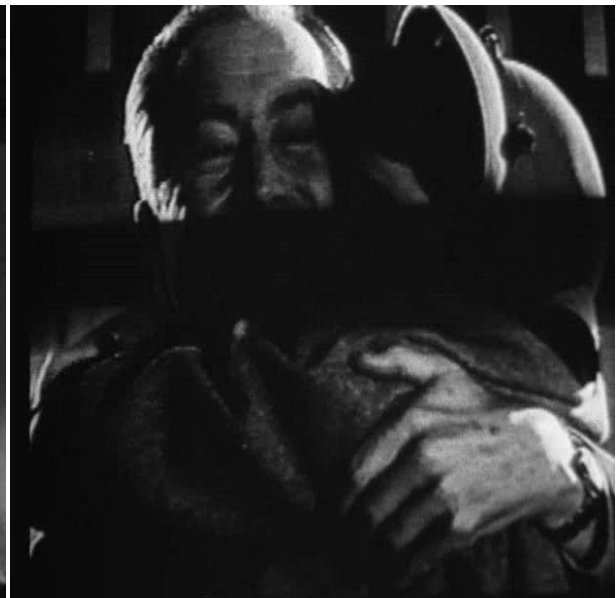
Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



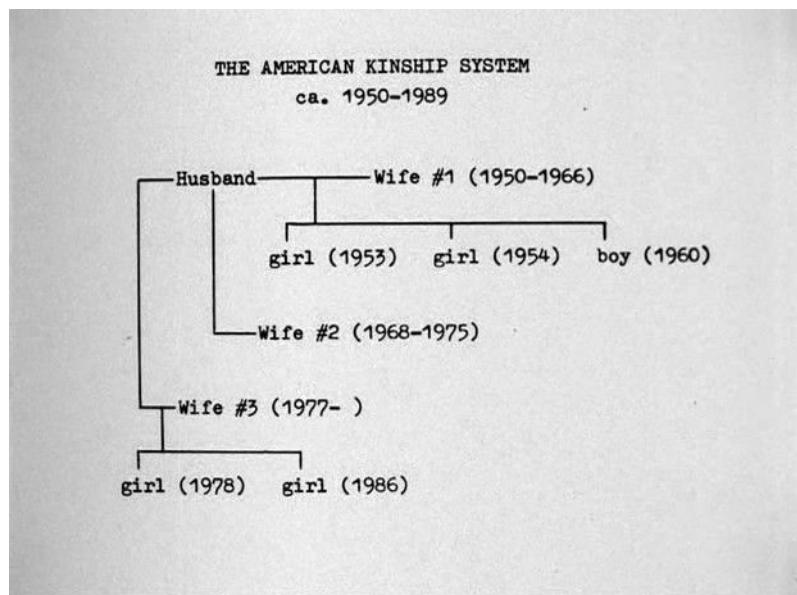
Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

A *Sink or Swim* sokkal kevésbé lenne élvezhető, ha nem lenne benne szellemesség és humor. A *Hús* például felidézi egy tinédzser-korú mexikói lány nyaralását az apjával: miközben idejét egy „tengerparti Adonisszal” tölti, megfélemezik az apjával megbeszélte ebédéről; a figyelmeztetés és az apjától való félelem ellenére pedig a „következő napon az ebédéről és a vacsoráról is elkésett.” A *Házi feladatban* a kommentárból megtudjuk, az apa eltiltotta családját a TV-től, de amint elhagyta őket, azonnal vettek egyet, s a lány órákon át nézte kedvenc show-it. Ezek a(z óriás-dohánygyárak támogatását élvező) műsorok, melyekből néma kísértetszerű klipeket látunk (egyenesen a TV-képernyő hullámvázát felvéve), az 1950-es, 1960-as évek „boldog családi” show-i, mint például a *Father Knows Best*, a *Make Room for Daddy* és a *The Donna Reed Show* – jóságos, megértő apafigurákkal, mint Robert Young és Danny Thomas. Ez ellentétjével együtt, azzal, amit Friedrich családjáról eddig megtudtunk, egyszerre vicces és megsemmisítő. Valóban, a legmaróbb – és legkeserűbb – képsorok egyben a legviccesebbek is, mintha csak a képesség vagy az erő, hogy nevetni tudjunk ezeken, feltétele volna annak, hogy elmondjunk egyébként traumatikus történeteket – átéljük ezeket, és együtt élünk velük (noha a történetek/képsorok meglehetősen egyáltalán nem vidámak, hanem traumatikusak.) A *Felfedezésben* a hangalámondás a lány kiábrándulásáról beszél, amikor az apa, nyelvészetre és a rokoni kapcsolatokra specializálódott tudós antropológus – amelyet Friedrich a film ábécérendi struktúrájának forrásaként ismer el -, késő estig dolgozott, s emiatt nem láthatta őt, nem mesélhetett neki a napjáról: „Évekkel később a lány elment a könyvtárba, és megkereste az apját a katalógusban. Azon tűnődött, vajon mit írhatott akkor, amikor a válásról döntött.” Két cikket talál a rokonsági kapcsolatokról: „Annak reményében, hogy megtud valamit az apja hozzáállásáról a családi élethez, egy közeli asztalhoz vitte a könyvet. Egy órán át próbálkozott, hogy megfejtse az első cikket, de egy szót sem értett abból, amit az apja írt.” Miközben a narráció ezekkel a keserűen vicces tűnődésekkel játszik, Friedrich szenvtelenül „Az amerikai rokonsági rendszerek 1950-59 képsávjában egy animált családfát tár elénk, mely az

apa köré szerveződik, Feleséggel (1950-66) és három gyerekkel (Friedrichet is ideértve); majd egy újabb szál indul a férjtől, a „Feleség”-ből „Feleség 1” válik, aztán megkapjuk a „Feleség 2”-t (1968-75); és egy utolsó szál a „Feleség 3”-ig (1977-) és további két gyerekig húzódik.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

A filmet keresztül-kasul szövő motívumok és asszociációk többsége könnyen hozzáférhető, még ha nem is mindig kínálják fel magukat első pillantásra, ez azonban azt sugallhatja, hogy a *Sink or Swim* sokkal konvencionálisabb és hozzáférhetőbb módokon teszi nyilvánvalóvá a jelentés(ek)e)t. Először is: a szegmensek vagy történetek címei közötti kapcsolatok – mint ahogy arra már utaltam – legjobb esetben is inkább csak homályosak. Továbbá, a képsáv és a szegmensek

hangalámondásai közötti kapcsolat szintén ugyanannyira homályos. Például: az *Újságírás* című (szójáték) képsor egy lány naplójával foglalkozik, melyet a tizedik születésnapjára kapott, és a lány szégyenére fókuszál, melyet akkor érzett, amikor a szülei közölték a gyerekeikkel a válást, s ezt a naplón kívül képtelen volt bárkinek is elmondani; attól való félelmében, hogy az írás aktusa valóssá teszi ezt, ceruzával írta le, s mikor legközelebb megnézi, ki van radirozva. („Az anyja volt az egyetlen gyanúsított.”) Ennek a képsornak a képsávja egy iskolai játszóteret mutat különféle származású, 10-12 év körüli, iskolai uniformist viselő gyerekekkel (közülük sokan japán és koreai kinézetűek), akikre apácák vigyáznak; úgy tűnik, ez egy óráközi szünet egy magániskolában. A lányok ugrálnak, gyerekek egy csoportja körbeállja őket, mígnem egy lány kergetni kezd egy fiút a többiek körül. Ez összhangban van azzal, hogy Friedrich különféle származásokat akar a filmben megjeleníteni, de az „általánosítás” minden esete magával hozza az egyediséget, ahogy itt is. Természetesen a film általános mellett való állásfoglalása a személytelen sajátosságokon keresztül az, ami a személyes felszínre bukkanását oly erőteljessé teszi. Nem arról van szó, hogy ezek a képek *nem illeszkednek* a hangalámondás narrációjához, amely egy ponton közli, hogy a napló tele volt „történetekkel büntetésekről, harcról a fiúkkal és a barátokkal való játékkal”, de nem *illeszkednek* semmilyen közvetlenül nyilvánvaló módon.



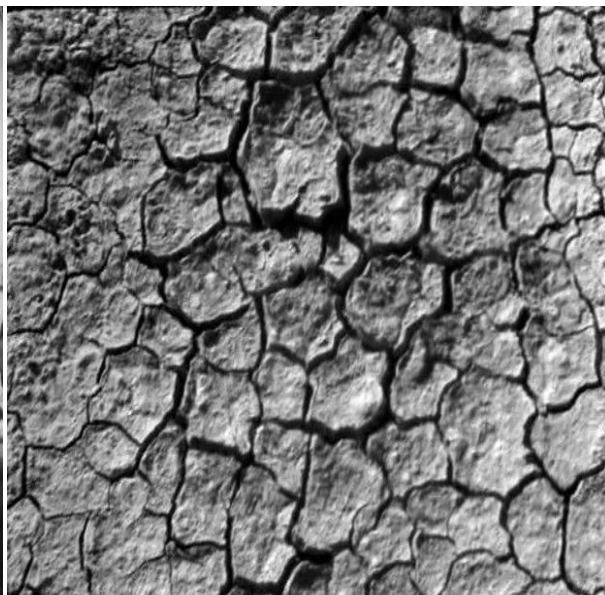
Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



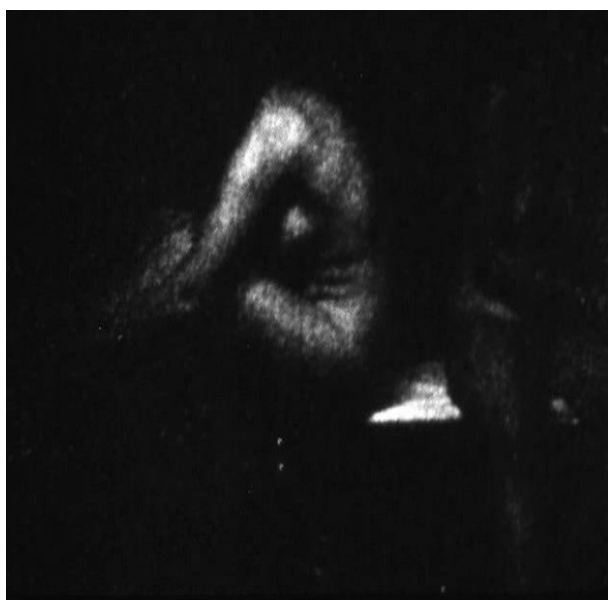
Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

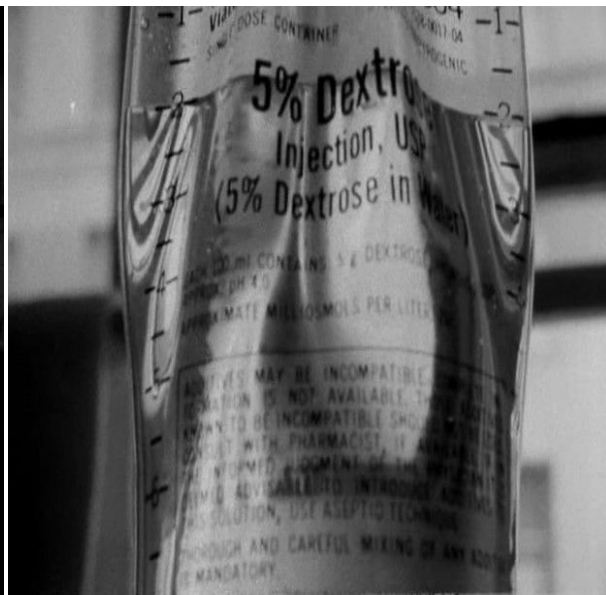


Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

Mint ahogy bármilyen olvasás esetében, sok olyan dolog van a filmben, ami csak akkor válik értelmessé, vagy csak akkor lesz teljesen vagy több síkon jelentéssé, visszatekintve, amennyiben beilleszthető utalások rendszerébe vagy hálózatába. Vannak azonban szegmensek, amelyek csak nagy küzdelem árán válnak értelmessé. A *Sink or Swim* egyik legzavarbaejtőbb szegmense, a *Rokonság*. A képek – valószínűleg házimozsi képek – olyan felvételeket rendelnek egymás mellé, mint mozgó repülőből és autóból, sivatagi kirándulásról, sivatagban sétáló vagy sziklára egyedül kapaszkodó nőről készített nagyon távoli felvételek; szaunában vagy zuhany alatt készült durván szemcsés belső felvételek két mosakodó és ölelkező meztelen nőről. Ezek a felvételek hozzákapszolóhatók a korábbi sivatagi felvételekhez, és a nők egyike megegyezhet a sziklákon mászó nővel, de semmi sem igazolja ezeket a kapcsolatokat. Egyik képnek sincs szinkron vagy diegetikus hangja, viszont ez az a szegmens, amit Schubert *Margitja* kísér végig. Mire következtethetünk ennek a képsornak a kibontakozásából? Nagyon kevés olyan dologra, amivel bármit is kezdhethetünk. Az egyik olvasat: két nő egy sivatagi vakáción, még ha csak az egyik látszódik is ténylegesen. Lehetséges, amennyiben ez egy házivideó, hogy a másik nő veszi fel a jelenetet. Ez azonban nem egy biztonságos értelmezés, és teoretikusan lehetetlennek tűnik bármilyen nyilvánvaló kapcsolatot találni a Schubert-dallal, ami felerősíti az értelmezéssel szembeni kétségeket. Ugyanakkor alig van valami, ha van egyáltalán, ami a film korábbi szegmenseihez kapcsolható. A nézőnek inkább arra kell hajlania, hogy azt mondja, rendben, nem látom ennek a jelentőségét, de majd kiderül. Egy narratív film képsorai esetében igen szokatlan lenne, még egy olyanban is, amelyben a kétértelműség kimagasló, a jelentésség ezen fokának ellenállni.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



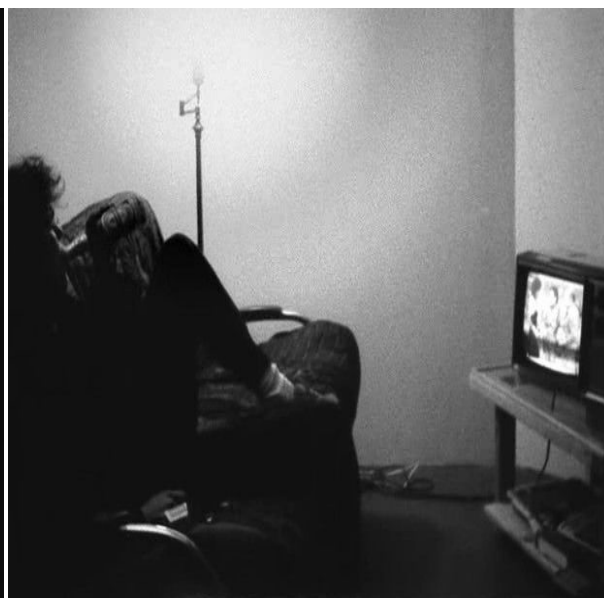
Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

Nekem úgy tűnik, ugyanez a helyzet az *Őrületség* című képsorral is, amelynek elemeihez nincs egyértelmű visszatérés egyetlen későbbi képsorban sem. A hangalámondás narrációja a család mélyen átélt érzelmeiről beszél, miután az apa elhagyta őket, különösen az anya dermesztő történetéről, aki az apa egyik látogatását követően egy magasan lévő lakás ablakpárkányán két gyermekét fogva áll, lenn, az utcán álló apa felé ordítja fenyegetéseit. Miközben ezt a történetet halljuk, a kézben tartott kamera körbejár egy kísértetiesen üres kórházi osztályon – inkubátorok, betegszállító kocsik, egy toloszék, lassú ráközelítés egy ágyra, egy csöpögő infúziózacskóra, egy TV-képernyőre -, majd némi kapcsolatot teremtve a kommentárral a magasan lévő ablak és a párkány felé mozdul. Mint ahogy a *Rokonság* esetében is, itt sem kínálkozik egyszerű lehetőség

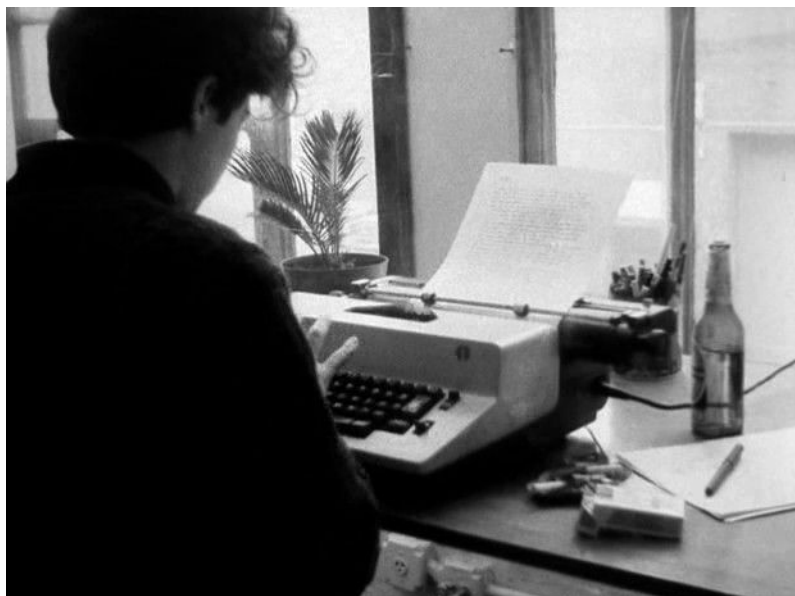
arra, hogy a hangok és a képek többségét összekössük, noha saját jogán mindkettő tökéletesen érthető. Camper felveti, hogy „az anya öngyilkos fenyegetőzéseit egy kórházi szobáról készült felvétel kíséri – a hely, ahol a sikertelen öngyilkosságok végződnek.” (Camper 1991) Ez számomra legalábbis lehetségesnek tűnik a képsor címének függvényében – még ha nem is vagyok teljesen meggyőzve arról, hogy „anya öngyilkossági kísérlete” magának a történetnek a leírása, és mindemellett ott van még az ágy, és sok minden más is -, de ez vajmi keveset változtat azon, hogy nem igazán tudom, miféle kapcsolat van itt felajánlva. Ha itt valóban mentális betegsége történik utalás, akkor pontosan miért és mikor, és kinek az örültsége van sejtetve? Az anyáé, az apáé, a gyermekeké, az egész családé vagy a patriarchális család intézményé? Számomra ez a magyarázatok vagy értelmezések egy jó példájának tűnik, amely minden bizonnyal elfogadható, de amelynek nem sikerül kielégítenie a filmnéző aktuális hang/kép tapasztalati kettősét. És természetesen mindig nyitottnak kell maradnunk arra a lehetőségre, hogy amit az értelmezés fölötti aggodalomként élünk meg, az meglehet, egyszerűen a filmrendező kudarca, ahogy a többsikúság vagy rezonancia által próbálunk csatlakozási pontokat találni más képsorok/történetek jellemezésére. Noha nem *érezem*, hogy itt ez lenne a helyzet, egy ilyen rendszerekkel dolgozó film esetében sokkal nehezebbnek is tűnik egy ilyen felhívással élni.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

A zavarkeltés és a rejtély különböző szintjei a film más képsorait szintén áthatják, noha igen eltérő, és kevésbé zavarbaejtő módokon. A *Bigámia* a felnőtt lány történetét mondja el – akit meglátogat az apja és annak harmadik házasságából származó 11 éves lánya –, ahogy arra már korábban utalás történt. A képek egy felnőtt nőről készült felvételek sorozatából állnak – mostanra már bizonyos, hogy ez maga a filmrendező –, felváltva a fürdőben, a parkban, cigarettázás és sörivás közben. A képsor vége felé látjuk, amint a nő leül egy íróasztalhoz, elnyom egy cigarettát, és elkezd gépelni, majd azt látjuk, ahogy a szavakat üti az írógép, és felsejlik, hogy ezek ugyanazok a szavak, amelyek a hangalámondásban elhangzanak. Szintén lényeges a konkrét pont, ahol a kommentár és a gépelt irat képe egybeesik: a kommentár a harmadik házasságából született lányt írja le, akivel apja közölte, nem érdekli a történet, amit elmesélt – mint az a filmrendezővel is ilyen idős korában megtörtént, ahogy már tudjuk: „Ez volt az ő gyerekkora, amit a fiatal lány újra eljátszott.” Ám a pont, ahol a kommentár és a kép végül összefut, pontosan egy pillanattal később következik: „Ebben a pillanatban nem tudta, hogy sajnálatot vagy irigységet érezzen a fiatal lány iránt, aki egyedül ült a napsütésben egy sokkal érdekesebb történetet próbálva kitalálni.”

Még sokszori megnézés után is ez egy erősen megindító pillanat marad, de hogy miért, azt nehéz kifejezni. Nyilván, egy szinten van egy kapocs abban az értelemben, hogy a „sokkal érdekesebb történetet”, amit a lány próbál írni az apjának, vehetjük úgy, mint amiről úgy tűnik, a rendező „írja” (és legalább részben ugyanannak az apának) pontosan ebben a pillanatban, egyszerre a gépelt iraton és a film által, amit látunk. Egy másik szinten a kapocsnak ezen értelmezése a filmrendező „coming outjának” a pillanata. A „coming outot” itt nem a szexuális preferencia értelmében használok – noha ez egy erős, de soha nem egyszerű, vagy egyértelmű mélyréteg szétszórva a filmben –, hanem hogy kilép a kommentárbeli lány maszkja mögül, hogy felfedje magát, mint a film íróját és alanyát. Friedrich kommentártól való döntéseinek egyik hatása minden bizonnyal az, hogy egy biztos távolságot teremtsen a filmrendező és a lány története között. A film előrehaladtával

ez a távolság megszűnik: a személyes, szubjektív elemek megtagadják, hogy „harmadik személyűek”, leplezettek legyenek, előtérbe kerülnek. Ez természetesen egy előre kiszámított hatás: a film úgy lett felépítve, hogy meg legyen benne ez a feszültség, s hogy a szubjektivitás megtagadja elkendőzöttségét. Ez nagyon is példázza Friedrich egy interjúbán tett észrevételét, miszerint: „gyakran megesik, hogy minél jobban tettet, vagy ragaszkodik ahhoz valaki, hogy nem a saját érzéseivel foglalkozik, annál inkább tárulnak fel ezek az érzések a saját különleges módjukon.” (McDonald 1992: 310) Ez az „epifánia” pillanata annyiban, hogy bármit is lehet mondani a képsorról, és annak a filmben elfoglalt helyéről, nem igazán lehet magyarázatot adni a pillanat mélyen megindító természetére, vagy nem lehet eléggé megmagyarázni azt. Ez egy olyan pillanat marad, amely megszökik minden további precíz értelmezés elől.



Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

Ez a „coming out” és kapocs a film utolsó képsoraira épül. Az *Athéné/Atalanta/Aphrodité* képsor a fiatal lány kommentárjával folytatódik, de úgy, hogy a már nővé érett lányról mesél. Az úszás és a süllyedés metaforáját összehozva – egy nő képeivel, aki vagy a filmrendező, vagy nem, egy másik nővel, és különösképp egy kisgyerek képeivel, aki a strandon lustálkodik és a narancsszínű New Hampshire tóban úszik (a korábbiakra utalva) – a nő végül elengedi a valóságos vagy képzelt apját, hagyja elúszni messze maga előtt, saját maga asszonyává, saját maga személyiségévé válva, többé már nem érezve kötelezőnek, hogy kövesse őt, vagy hogy versengjen vele. A kódában a *Bigámia* képsor kapcsolati hálója a visszájára fordul, házivideókat látunk a rendezőről: egy esetben tinédzser fürdőruhában a strandon, amint a kamerába néz. Egy felvétel, ami ugyanúgy túl van kopírozva, ahogy az ABC-dalt éneklő felnőtt filmrendező hangja kánonba egymásravágva, amíg csak egyetlen megfagyott kép, és egyetlen hang marad. Természetesen, miután az *Athéné/Atalanta/Aphrodité*-ben megteremtődik a lány, mint az apától elszakadt nő, a kódá/epilógus bizonyos értelemben visszájára fordítja ezt az összegzést, és lehetővé teszi a gyerekkor és a múlt számára, hogy megérintse a jelent. A hangjával jelenlévő nő visszatér a képen lévő gyerekhez/lányhoz, mint a

dalban/játékban, és az a sor – „Most már tudod az ABC-met/Mond meg, mit gondolsz rólam” – legalább annyira irányul ránk, a nézőkre, mint amennyire az apára, akinek az ítéletét még mindig keresi, és akinek az árnyéka még mindig alakítja a nő sorsát és identitását. Ahogy Friedrich mondja, „a *Sink or Swim* összegzése... egy lehetőség volt a számomra, hogy elismerjem a saját abszurd kétértelműségemet.” (McDonald 1992: 314)

Az avantgárd filmek élvezettel, akár narratív élvezettel kapcsolatos kérdéseket vetnek fel – sokkal hangsúlyosabb módokon, mint a hagyományosabb narratív filmek. Folyamatosan arról próbálom meggyőzni a diákjaimat, hogy a filmmel társított „normális” elvárásokból és élvezetekből fakadó frusztráció maga is lehet az élvezet forrása [ámbar számos nyilvánvalóan narratív film létezik – gondoljunk csak a *Tavaly Marienbadbanra* (Alain Resais, 1961) vagy a *Personára* (Ingmar Bergman, 1966) -, melyek igen explicit módon vetnek fel hasonló kérdéseket.] Felteszem, hogy a *Sink or Swim*-et „nehéz” filmként kell kezelni. Bizonyos, mint sok más avantgárd film esetében is, hogy zavarbaejtő kvalitásai elengedhetetlenek és szervesen hozzátartoznak az általa nyújtott élvezet(ek)hez.

Fordította: Kőhalmi Péter

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

[Forrás: Hillier, J.: *Swimming and sinking: form and meaning in an avant-garde film*. In Gibbs, J. and Pye, D. (szerk.): *Style and meaning – Studies in the detailed analysis of film*. Manchester University Press, Manchester and New York, 2005. 155-66. o.]

Irodalomjegyzék

- Camper, F.: *Daddy's Girl*, In *Chichago Reader*, 1991. febr. 8., újraközölve: www.fredcamper.com./Film/Friedrich.html
- Friedrich, S.: *Sink or Swim*. *Cinematograph*, 1991/4.
- McDonald, S.: *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Oxford University Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1992.
- Mulvey, L.: *Film, Feminism, and the Avand Garde*. In Mulvey, L.: *Visual and Other Pleasures*. Macmillan, Basingstoke and London, 1989.
- Russell, C.: *The Ethnographich Impulse in the Films of Peggy Ahwesh, Su Friedrich, and Leslie Thornton*. In Lewis, J. (szerk.): *The new American Cinema*. Duke University Press, NC and London, 1998.
- *Sink or swim*, Su Friedrich, 1990.

Filmográfia

- *Daughter Rite* (Michelle Citton, 1979)
- *Father Knows Best* (Ed James, 1954-1960)
- *Make Room for Daddy* (Sheldon Leonard, William Asher, Danny Thomas, 1953-1964, 1970-1971)
- *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990)
- *The Donna Reed Show* (William Roberts, 1958-1966)
- *The Ties That Bind* (Su Friedrich, 1984)

© Apertúra, 2009. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/tavasz/hillier/>

