

Köves-Kárai Petra

MAN RAY FILM/KÍSÉRLETEI – ÉS AZOK KELETKEZÉSE VISSZAEMLÉKEZÉSEINEK TÜKRÉBEN

Man Ray (1890–1976), ahogy memoárjában több helyen is utalt rá, nem tetszetős filmeket akart készíteni, hanem művészi alkotásokat. Számára a filmzés a fotográfiában elért eredményeinek kikísérletezése, átültetése volt egy új „műfajba”: ennek érdekében és természetesen dadaista, illetve szürrealista szemléletének megfelelően a film dokumentarista jellegéről teljesen lemondott – arról, ami tulajdonképpen egyik elsődlegesen meghatározó tulajdonsága a filmnek. Ez a magatartás persze nem új keletű, az akkortájt készült avantgárd filmek szinte mindegyikénél megfigyelhető.

Érdekességként említjük meg, hogy több párhuzam is húzható Man Ray filmes gondolkodása és a *Photo-Secession*-ban 1916 körül bekövetkezett változás között:¹ a csoport tagjai már nem a festőiségre törekedtek alkotásaikban, hanem az absztrakció vagy egyfajta *l'art pour l'art* képi kísérletezés során jutottak el művészi eredményeikhez, felhasználva az avantgárd festészet új vívmányait, hogy onnét léphessenek tovább a fotográfia mint műfaj modern meghódítása felé. Ennek fényében vizsgáljuk Man Ray filmjeit, nyomon követve néhány fontosabb művészeti eseményt.

Man Ray 1890-ben Philadelphiában született, és 1976-ban halt meg Párizsban – éppen egy időben élt Paul Stranddal (1890–1976), aki a *Photo-Secession*-ban végbenemő változást elősegítette. Strand az 1920-as–1930-as években a *Straight Photography* (tisztá fotográfia) fő képviselője lett, műveivel megújította az addig piktoralizmusra törekvő műfajt.

1897-ben Man Ray (Emmanuel Radnitzky) családja Brooklynba költözött. Tizenegy évvel később az Alfred Stieglitz (1864–1946) által 1905-ben alapított New York-i *Little Galleries-t* (291 Fifth Avenue-n) látogatta – amely 1911-ben lett hivatalosan is *291 Art Gallery* (röviden csak *291*) –,² ugyanúgy, mint Paul Strand. Ez a

¹ A doktori képzés keretében különböző szemináriumokon vehettem részt Passuth Krisztinánál. Ez az írásom szemináriumi dolgozatnak készült (az ezt megelőző írásom a *Photo-Secession*-ről szólt), itt szeretném megköszönni neki mindig lelkesítő és bátorító szavait, illetve hogy eljött velem az ARTE Galériába.

² Visszaemlékezéseiben Man Ray felidézi Stieglitz-cel való találkozását, amely szerint fényképet készített róla Stieglitz. Man Ray: *Autoportrait*. Traduit de l'américain par Anne Guérin. Paris, 1964. 27. Ezt a fotót sajnos azóta sem ismeri a szakma. Ez a tény is azt támasztja alá, hogy Man Ray kijelentéseit sokszor kellő távolságtartással kell kezelnünk.

kiállítóhely lett az amerikai és európai fotóművészet találkozópontra, illetve az európai avantgárd és modern művek közvetítője a tengeren túli művészek számára. Így vált a fotográfia legitimitásának hírnökévé és a modern fotográfia műhelyévé.

Kettejük kiindulópontja közel azonos volt abban a tekintetben, hogy miként fogadják be az európai modern művészeti áramlatok hatását, köszönhetően a 291-ben bemutatott kiállításoknak, de míg Paul Strand megmaradt az amerikai művészeti környezetnek megfelelően alakuló irányzat képviselőjének, melyből az 1920–1930-as években forrta ki magát a Tiszta Fotográfia, addig Man Ray művészete teljesen „e Európaiasodik”.

Man Ray életében 1913-ban történt az első igazán fontos találkozás az európai művészetekkel/művészekkel: az *Armory Show*-n látta Marcel Duchamp (1887–1968) (*Lépcsőn lemenő akt*), illetve Francis Picabia (1879–1953) (*Tavaszi tánc, Körmenet Sevillában*) műveit. Ebben az időszakban Ridgefieldben telepedett le feleségével, a francia származású Donnával (Adon Lacroix), aki Rimbaud- és Apollinaire-verseket fordított neki. Duchamp 1915 júliusában Ridgefieldbe látogatott Walter Conrad Arensberg (1878–1954) műgyűjtővel, ahol találkozott Man Ray-jel is, akivel Donna tolmácsolási próbálkozásai dacára nem értették meg egymást, ezért inkább teniszeztek: ekkor kezdődött a két művész közötti, Duchamp haláláig tartó barátság.³ Amikor Man Ray New Yorkba költözött, Duchamp tanította franciára, és közös szenvedélyüknek, a sakkozásnak köszönhetően is sok időt töltöttek együtt.

Man Ray első egyéni kiállítása 1915-ben volt a New York-i *Daniel Gallery*-ben: ebből az alkalomból vásárolta meg első fényképezőgépét, mert nem tetszettek neki a festményeiről készült reprodukciók. 1916-ban megalapította a *The Society of Independents Artists* nevű művészegyesületet Duchamp és Arensberg társaságában. Ezzel egyidőben jelent meg a *Camera Work* Paul Strandnak szentelt száma, majd 1917-ben Alvin Langdon Coburn (1882–1966) kiállította *Vortograph*-sorozatát Londonban. Ez utóbbit Coburn Ezra Pound költő bátorítására készítette el, aki szintén amerikai származású volt, de Európában találta meg művészetének forrását. A költővel később Man Ray is megismerkedett Párizsban, ám nem volt túl jó véleménnyel róla, kapcsolatuk csak egy Pound-portréfotó erejéig tartott.⁴

1920-ban Man Ray és Duchamp filmet forgatott *en relief* (azaz 3D-ben), két kamerával. Ugyanebben az évben megalapították Katherine Sophie Dreierrel (1877–1952) a *Société Anonyme Inc.*-t: az 1928-ig működő művészegyesület felolvasóesteket, koncerteket, kiállításokat szervezett, és kiadványai jelentek meg az absztrakt művészetek témakörében.

1921. július 14-én, a nagy francia forradalom emléknapján érkezett Man Ray Párizsba. Itt megismerte a dadaizmus legfőbb képviselőit, Jean Cocteau-t (1889–1963), Kiki de Montparnasse-t (Alice Prin; 1901–1953), akik leginkább hatottak rá az első időkben, és elindult művészetének kiteljesítése felé. Kapcsolatot tartott Tristan Tzarával (1896–1963) és Hans Richterrel (1888–1976) is, akik Zürichből települtek át Párizsba,

³ Ray 1964. i. m. 62.

⁴ Uo., 163–164.

továbbéltetve ott a dadaista mozgalmat. Hans Richtert a barátjának tartotta.⁵ 1947-ben együtt dolgoztak a Richter forgatta *Dreams that Money Can Buy* című színes filmen: Man Ray és még sokan mások (Fernand Léger, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Max Ernst és Hans Arp) mint „designerek” (a rendező munkatársai) vettek részt annak elkészítésében.⁶ A Velencei Filmfesztiválon különdíjjal jutalmazták ezt az alkotást.

„Párizsi tartózkodásom elején, amikor a fotográfia különböző fázisait vizsgáltam, a figyelmemet elkerülhetetlenül felkeltette a filmezés. Nem volt szándékomban ezen a területen elmélyülni, de kíváncsiságomat mégis felébresztette a filmezés, mert mozgásba hozhattam néhány olyan eredményt, amelyet a fotográfiában értem el” – emlékezett vissza Man Ray dadaista és szürrealista filmjeinek keletkezésére.⁷ Vett egy kisebbfajta, automata kamerát, és próbaképpen elkezdett felvételeket készíteni: megörökítette a margarétamezőt, az akktorzót a függöny előtt napsütésben, a papírspirált⁸ felfüggesztve a műteremben, az ide-oda forgó tojásosdobozt cernán fellógatva.

„Ekkoriban a filmek némák voltak, ezért arról álmodoztam, hogy néhány olyan felirattal toldom meg a 10-15 perces filmet, amelynek semmi köze sincs a film témájához. Ezzel kielégítettem dadaista barátaimat, hiszen egyedül csak ők tudták megbecsülni ezt a nemtörődömséget.”⁹

Egyedül Tristan Tzara, a szomszédja és barátja figyelte ez irányú próbálkozásait, mivel nagyon érdekelte az a műfaj, amelyet a dadaisták még egyáltalán nem tanulmányoztak, és teljesen elütött a szokványos képi megfogalmazástól.

Egy nap Tzara megjelent Man Ray-nél, és a másnap megrendezésre kerülő dada est reklámját lobogtatta előtte. Az estet a Théâtre Michelben tartották, és Man Ray is szerepelt a programban. Ő azonban úgy gondolta, ez biztos Tzara futó, pillanatnyi ötlete, hiszen egy percnyi filmje nem volt másnapra. Tzara viszont komolyan gondolta, és felvetette, hogy tulajdonképpen a rayogramokat is fényképezőgép nélkül csinálta. Man Ray másnap vett egy harmincméteres filmtekercset, felvágta darabokra, kifeszítette asztalára, beszórta sóval, borssal, gombostűvel, rajzszeggel, utána 1-2 percig fénynek tette ki őket, leszedte róluk, amit rátett, és végül előhívta a filmet. A tárgyakat tökéletesen visszaadták fekete-fehérben, mintha röntgensugarakkal világították volna át mindet. Összeragasztotta a filmdarabokat, még néhány percnyi darabot (körhintas rész) hozzáillesztett, és így jött létre az alig háromperces, dada szellemiségű *Le Retour à la raison* [Visszatérés az értelemhez] 1923-ban.

Egy bizonyos *Soirée*-n, esten fiatal költők – mint Louis Aragon (1897–1982), André Breton (1896–1966), Paul Éluard (1895–1952), Benjamin Péret (1899–1959),

⁵ Uo., 135.

⁶ Uo., 307–308.

⁷ Uo., 221–244. – az idézet: 221.

⁸ Marcel Duchamp-nak is kedvelt témája volt a spirál, ld. az 1926-os *Anémic Cinéma* című filmjét, amely tulajdonképpen a különböző spirálok és a különböző anagrammák közti ritmikus összefüggést jeleníti meg.

⁹ Ray 1964. i. m. 221.

Georges Ribemont-Dessaignes (1884–1974), Philippe Soupault (1897–1990) – olvasták fel dadaista és szürrealista verseiket, majd Tzara bejelentette Man Ray filmjét. Mire a végére értek volna, többször leállt a film, az egész este botrányba fulladt, még a rendőrséget is ki kellett hívni szétválasztani az embereket. Ekkor váltak ketté a dadaisták és a szürrealisták Breton és Tzara ellentéte miatt, és lett tulajdonképpen vége a dadának.¹⁰

Végignézve a filmet, megjelennek azok a motívumok, amelyeket Man Ray is említett (rajzszeg, gombostű, só, bors, körhinta, spirál, tojásosdoboz, női torzó függöny előtt, pozitívban-negatívban), de feltűnik egy 1920-as fotója, a *Dancer/Danger* [Táncos/Veszély] című műve is.

„Nem állt szándékomban soha a közönségből profitálni, hiszen tudtam, az én látásmódom a filmezésben teljes ellentéte annak, amit a filmipar és a közönség megkíván”¹¹ – erre reflektál az, ahogyan ő saját magát elnevezte: „directeur de mauvais movies» en mauvais français” [„a rossz filmek rendezője” rossz franciasággal].¹² Szerinte esztétikai vagy erkölcsi szempontból mindig találnának valami kivetnivalót filmjeiben.¹³

1924-ben elkészült a *Ballet Mécanique* [Mechanikus balett] című film, amelynek néma változata az experimentális (kísérleti) film egyik mesterműve. Rendezői Dudley Murphy és Fernand Léger voltak, de tulajdonképpen Man Ray elképzelései alapján született meg visszaemlékezései szerint, amelyben így ír az esetről: Murphyvel már megbeszéltek mindent a forgatókönyvvel kapcsolatban, néhány képsort is forgattak, amikor Murphy elvitte a kamerát Léger-hez, aki vett bele filmet, anyagilag megtámogatva a projektet. Man Ray ezért érezte ellopottnak tervét.¹⁴

Az *Emak Bakia. Cinépoème* 1926-ban készült el, Sir Arthur Wheeler finanszírozta. A film címe egy baszk kisváros nevét hordozza, amely annyit jelent, „Hagyj békén!” Alcíme, a *Cinépoème filmverset* jelent, olyan értelemben, hogy maga a film a vers, a képek a verssorok, s igazából csak egyetlen egyszer tűnik fel egy felirat, a film közepén, amely visszautal Man Ray előző filmjére: *La raison de cette extravagance*.

Wheeler arra bátorította Man Rayt, hogy ne csak megélhetési fotós legyen, hanem több energiát fordítson mind a fotózásra, mind a filmezésre, mert felismerte a benne lévő tehetséget, és hitt abban, hogy Man Ray valami újat hozhat a filmezésbe, abba a műfajba, amely Wheeler szerint a jövő művészete. Ennek a filmnek egy éven belül kellett elkészülnie. Wheeler meghívta Man Rayt biarritzi villájába forgatni. Már az odafelé úton is forgattak néhány kockát, amint Rose Wheeler 140

¹⁰ Uo., 224.

¹¹ Uo., 223.

¹² Uo., 223.

¹³ Uo., 223.

¹⁴ Uo., 227–228. A film adatai között őt is számon tartja a szakma: „jelenetek Man Raytól”.

km/h sebességgel vezeti a Mercedest. A filmben dadaista módszereket alkalmaztak. Man Ray például arról számolt be, hogy ledobták a kamerát 10 méteres magasságból, majd elkapták.¹⁵ Feltűnnek a filmben párizsi jelenetek is, mint a Man Ray saját műhelyében forgatott képsorok, illetve láthatóak Picasso-szobrok és Man Ray objektjei is. A filmben szerepel Man Ray is, mellette Kiki de Montparnasse és Jacques Rigaut (1898–1929). Utóbbi a dadaisták dandy költője volt, akinek levehető gallérja Man Ray filmjeinek alapmotívuma lett, de megjelenik például Hans Richter 1927-es *Ghost for Breakfast* [Szellemek reggelire] című filmjében is. Man Ray megkérte asszisztensét/segédjét, Jacques-André Boiffard-t (1902–1961), aki vele együtt a legkiemelkedőbb szürrealista fotósnak számított, és aki eredetileg orvos volt, hogy vásároljon egy tucat levehető gallért és rakja bele egy aktatáskába. Ez a jelenet megismétlődik a filmben is. A képsor végén megjelenik Kiki de Montparnasse is, sok sminkkel, szemhéja befestve, szeme a film legvégén nyílik csak ki. Ebből a szempontból is érdekes Mimi White professzor interpretációja a filmről:

„Közvetlenül a film egyetlen felirata előtt absztrakt fényalakzatok örvénylenek és mozognak keresztül-kasul a filmkockán. Egy csukott szemű nő két különböző közelije van bevágva közéjük. A nő mindkét esetben kinyitja a szemét, belenéz a kamerába, lehunyja a szemét, és visszatér kezdeti pihenő pozíciójába. A felvételek talán a látás és a nézői pozíció, a látni és látva lenni jelenségére utalnak? Újra felidézik a film fő témáját: a látás feltételeit, a filmes ábrázolás látással kapcsolatos feltételeit, a filmet mint a látást és látva levést magába foglaló médiumot. Ekkor tűnik fel a film egyetlen felirata. Pusztán ennyi: *La raison de cette extravagance* [A különtség oka]. [...] A fenti jelenetet, beleértve a feliratot is, előszeretettel tekintik az elbeszélés nyílt paródiájának, mely rávilágít, milyen abszurd dolog bármiféle logikát számon kérni a képeken, ugyanakkor jelzi, hogy a rendező tudatában van saját badarságainak. Általában ezt tekintik a film legdadaistább részének, egyrészt a jelentés egyazon gesztussal való állításának és tagadásának nyílt paradoxona miatt, másrészt a gallérok kettétépeése, a polgári öltözet szószserinti megrongálása miatt. Ugyanakkor a jelenetben használt asszociációtípusok nem állnak alapvető ellentétben a film többi részével. Vagyis a jelenet nem rugaszkodik el radikálisan a film többi részétől, nem is elszigetelt dadaista gesztus.”¹⁶

Az *Emak Bakia* a látás folyamatának, a megfigyelésnek és megfigyeltségnek végső vizsgálatával zárul. Lefekvő, csukott szemű nőt látunk, akinek szemek vannak a szemhéjára festve, amitől meglehetősen babaszerű hatást kelt. Kinyitja a szemét, a kamerába néz, majd lehunyja, s közben a kép átúszik festett szemhéjára, csukott szemének közelijébe. Egy másik átúztatás az arcát mutatja fejjel lefelé torzító lencsén keresztül. Még egyszer kinyitja a szemét, és a filmet befejezendő lehunyja. Az áttűnéses, fejjel lefelé látható kép torzításaival a látás és észlelés egész problematikája a szószserinti filmvégi szemhunyással egyszerre zárul le és nyílik meg egy teljesen új

¹⁵ Uo., 231.

¹⁶ Mimi White: Két francia dadaista film. Felvonásköz és Emak Bakia. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 2000/3. Letöltve: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=403>, 2017. február 2.

irányba a szemhéjakra festett szemeken keresztül. Mereven, rezzenéstelenül bámulnak, anélkül, hogy látnák vagy visszavernék a fényt.

A kép talán azt sugallja, hogy az igazi látás, melyet nem kötnek a bevett észlelési kódok, amely a formát látja a tárgyakban és tárgyakat a formában, csak saját diskurzusa idejére áll fenn. A film után maradó pusztá tekintet halott és mesterséges. Ennek értelmében a film által felnyitott kameraszem a világ rekonstruálásának határozó eszközévé válik. Ugyanakkor a film jelzi, hogy nézésének (nézeteinek) nyoma akkor is megmarad vagy meg kellene, hogy maradjon, ha diskurzusként már véget ért. A kameraszem vagy a lefilmezett személy szeme lezárulhat, de tekintetük nem tűnik el nyomtalanul. A film egyik értelmezésről sem állítja, hogy ez a végső jelentés. Inkább meghagyja a lehetőséget a nézőnek, hogy belépjen a rendszerbe, és a jelentés végső ágenseként eldöntse, vajon az észlelés kutatásának folyamata véget érjen-e a filmmel vagy épp ellenkezőleg, inkább akkor kezdődjön, amikor a film véget ér.

Még ha az *Emak Bakia* egyes vonatkozásairól el is mondható, hogy a szürrealista tanokból ered, azok formálták, az észlelés és a tárgyak filmbeli dekonstrukciója és rekonstrukciója alapvető összefüggésben áll a dadaisták tevékenységével. A film egyik fő kutatási területe éppen a tárgyak világa: hogyan látjuk őket, kivehetőek-e a megszokott kontextusukból, és hogyan láttathatóak újszerűen, különösen alapvető összetevőik (pl. a forma és a fény) tekintetében, még mielőtt egy társadalmilag jelentésteli kontextus részeivé válnának. Annyiban, amennyiben a fenti kérdések áthatják a filmet, befolyásolják képeit és jelenetességét, a film nem pusztán dadaista és szürrealista mozzanatok összefüggésben álló gyűjteménye. Az egyes felvételek egymáshoz való viszonyát a tárgyak, képek és észlelési folyamatok elmélyült vizsgálata határozza meg, valamint a film azon törekvése, hogy dekonstruálja azokat a kódokat, amelyek a fenti folyamatokat uralják, és átalakítsa azt, ahogyan a világot látjuk.¹⁷

Ezt a filmjét a *Vieux-Colombier*-ban vetítették először, amelyet régebben avantgárd színházként tartottak számon, ebben az időszakban a kísérleti és avantgárd filmek bemutatóhelye volt. Man Raynek be kellett volna mutatnia filmjét a nagyközönségnek is, de mivel sem sztorija, sem forgatókönyve nem volt a filmnek, csak annyit mondott, hogy a mű lényege egy bizonyos gondolkodásmód és látásmód átadása, csak a szemet hivatott elkápráztatni. Mivel ekkor még csak némafilmek léteztek, élő zenei kíséretet kapott: fonográffal adtak le Django Reinhardt-szerű (1910–1953) jazzszámokat, majd három zenész tangót, francia sanzonokat és a *Vég* özvegyet játszotta.¹⁸ A vetítés után a klub tulajdonosa elkérte Man Raytől a filmet, hogy levetíthesse másoknak is.

Szürrealista barátainak reakciója egy kissé meglepő volt Man Ray számára,¹⁹ hiszen minden szürrealista elvnek megfelelt a filmje: volt benne irracionalizmus, automatizmus, pszichológia és álomszerűség, logikátlanság, az értelmes sztori negli-

¹⁷ White 2000. i. m.

¹⁸ Ray 1964. i. m. 232.

¹⁹ Úgy tűnik, és ezt az előbb említett Mimi White-féle tanulmány is megerősíti, Man Ray dadaista filmet alkotott, amely ebben az időszakban már túlhaladott volt.

gálása, melyet a konvencionális művészet képvisel. Arra jutott, hogy valószínűleg azért nem tetszett nekik, mert erről a tervéről nem szólt senkinek, és mert kissé távol tartotta magát a „közös megmozdulásoktól”.²⁰

Az 1928-as *L'étoile de mer*-t [Tengeri csillag] Robert Desnos (1900–1945) verssorai ihlették. Desnos-t úgy jellemezte Man Ray, mint aki sokszor tartott szeánszokat, amelyeken transzba esett, és szinte folyamatosan verseket és anagrammákat szavalt. Egy alkalommal pedig bejelentette, hogy elmegy az Antillákra riportot készíteni, ezért tartottak neki egy búcsúestet, ahol például Victor Hugót szavalt, majd elővette saját versét. Man Ray úgy érezte, mintha egy szürrealista film forgatókönyvét kapta volna kézbe, ezért másnap rögtön felvették az utolsó jelenetet Desnos közreműködésével.²¹ A filmben – Desnos-on kívül – Kiki de Montparnasse és Desnos egyik szomszédja, André de la Rivière szerepelt. A filmet cenzúrázták, mivel volt benne két olyan momentum, amely a közízlést sértette: Kiki meztelenül a fejére húzza alsóneműit, valamint az „Il faut battre les morts quand ils sont froids” felirat jelenik meg [akkor kell megverni a halottakat, amikor már kihűltek].²²

Antonin Artaud-val (1896–1948) kapcsolatban Naomi Greene a forgatókönyveiben fellelhető szürrealizmus nyomait hangsúlyozza, kiemelve Man Ray és Robert Desnos filmjét. „A bemutatott világ átalakult az emberi vágy erejétől, a témák (elnyomott ösztönök, a normák áthágása, alkímia, heves szexualitás) és az ikonográfia pedig (megcsonkítás, az egyház és az állam autoritásai, leplezetlen szexuális képanyag kerek labdák, himbálódzó kulcsok és kardok formájában”. mindez jól ismert a szürrealista versekből, festményekről és filmekből. Valószínűleg Alain Virmaux²³ mutatott rá elsőként *A kagyló és a lelkész* (1927) és más szürrealista filmek között fennálló feltűnő hasonlóságokra, például Robert Desnos és Man Ray 1928-as *L'étoile de mer* című alkotása esetében (ahol a tengeri csillagot tartalmazó üvegkancsó Artaud filmjeinek levágott fejet magába foglaló kristálygömbjére emlékeztet), de különösen Buñuel és Dalí 1929-es *Az andalúziai kutyája* kapcsán (az Artaud filmjében bemutatott kagylóvá változó mellek helyett itt egy hol felöltözve, hol meztelenül megjelenő nőt láthatunk).²⁴

„Valójában a filmezés nem érdekelt annyira: semmiképpen sem akartam sikeres filmrendező lenni. Soha nem mertem volna belekezdeni egy új filmbe, csak ha lett volna elég elherdálendő pénzem.”²⁵

²⁰ Uo., 233.

²¹ Uo., 233–234.

²² Az eredeti cenzúrázatlan változat is elérhető.

²³ Alain Virmaux: *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris, 1976.

²⁴ Naomi Greene: Artaud és a film: felülvizsgálat. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 2000/3. Letöltve: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=395>, 2017. február 3.; Eredeti angol: Naomi Greene: Artaud and Film: A Reconsideration. *Cinema Journal*, 23, 1984, 4. 28–40.

²⁵ Ray 1964. i. m. 236.

A Noailles vikomtját (Charles de Noailles, 1891–1981), a híres műgyűjtőt Man Ray első párizsi tartózkodása alatt ismerte meg: képzőművészeti gyűjteményének klasszikus darabjai (Tiziano, Goya) mellett kortárs művek ékesítették házát – így Man Ray már említett papírspirálját is megvette.²⁶ Man Ray fotókat készített a gyönyörű műgyűjtő feleségről, Marie-Laure Bischoffsheimről (1902–1970), a családról, illetve a gyűjteményről is.²⁷

1928–1929-ben a vikomt meghívta Man Rayt, hogy forgasson nála egy filmet a vendégeiről: ez a tulajdonképpeni dokumentaristajellegű feladat nem igazán állt közel hozzá, de mivel a vikomt sokat fizetett és szeretett nála lenni, elfogadta a meghívást. A vikomt, mielőtt még Man Ray elindult volna, küldött egy fotót a házáról: „egy cementből épült kockatömeg, kubista ház egy régi monostor romjaira építve Hyères dombján, ami az egész várost és a tengert uralja”.²⁸ A Robert Mallet-Stevens (1886–1945) építette „kubus” (1923–1928) rögtön megtetszett Man Raynek, aki megtalálta a filmhez készülő, a szürrealistákhoz méltó „forgatókönyvet”, a Stéphane Mallarmé (1842–1898) által írt *Un coup de dés jamais n’abolira pas le hasard* című verset.²⁹ Így született meg a *Les Mystères du Château de Dé* [A dobókockakastély titkai] című film 1928-ban.

A történet szerint két ember Párizsban ül a bárban januárban és dobókockázik, ezzel döntve arról, hogy nekiinduljanak-e a nagyvilágnak, vagy sem. Végül a kocka úgy fordul, hogy az eredmény alapján útnak indulnak, és dél felé mennek. Megérkeznek egy „kubista kastélyba”, ahol senki nincs. Az udvar falain a kivágott négyzetek olyanok, mint egy festményekkel teli galéria.

Boiffard-ral, az asszisztensével érkezett ide Man Ray. A vendégek közt volt Georges Auric (1899–1983) zeneszerző, Marcel Raval kritikus és kiadó, Beaumont grófja, és családjaik, akiket a házigazdák mellett meg kellett győznie arról, hogy szerepeljenek filmjében. Ehhez a legkézenfekvőbb megoldást választotta, mindenkinek selyemharisnyát kellett húznia a fejére, így nem volt gond a szereplés, hiszen felismerhetetlenek voltak.

A filmben mesterséges fényt nem alkalmazott, a tereket egyenként vette fel, misztikus hangulatukat megőrizve. Mindeközben rátalált a vikomt raktárára is: az egyik jelenetben hátulról láthatjuk, amint ki-be lehet húzni a pannókat. Ez muzeológiai szempontból is érdekes dokumentáció.

A gyönyörű képi megjelenítésen túl Man Ray a visszajátszást is használta ebben a filmjében: külön ki kell emelnünk a medencés jelenetet, ahol a fény-árnyék játék is előtérbe kerül. Megfigyelhetjük Picasso és Miró szobrait a jelenetekben, illetve a csillag motívumát a kertben.

²⁶ Uo., 149.

²⁷ Uo., 149.

²⁸ Uo., 237.

²⁹ Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. *Cosmopolis*, no. 17., 1^{er} mai 1897; Nouvelle Revue Française, Paris, 1914, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/fl.image>, 2017. február 28.

Láthatunk egy tornateremben játszódó jelenetet is, ahol a szereplők dobókockáznak, hogy kimenjenek-e fürdeni, vagy amikor éppen labdázunk egy négyzetekkel teli kertben, ami megint a dobókockára utal. Olyan jelenetet is forgatott, ahol a szereplők egymással hemperegnek a tornateremben. Az utolsó rész pedig egy szerelmi történet beteljesülése.

A film egyik érdekessége, hogy ebben különleges effektusokat is használt, amelyeket egy párizsi laboratóriumban utómunkálatokkal fejezett be.³⁰

A szereplők és a rendező együtt nézték meg a filmet, amellyel mindenki meg volt elégedve, olyannyira, hogy a vikomt más film forgatásával is meg akarta bízni. Neki azonban nem tetszett, hogy rajta kívül másoknak, például Buñuelnek (1900–1983) és Cocteau-nak is adott ilyen megrendeléseket.

Később többször is felkérték filmforgatásra, Párizsban is, sőt Hollywoodban is, de többé nem vállalt filmezést – csak kedvtelésből, saját maga és barátai szórakoztatására.

Művészetében igen fontos szerepe volt mind az irodalomnak, mind a zenének, mint ahogy láttuk, ez filmjeiben is előtérbe került. Rendszeresen járt Debussy (1862–1918), Paul Dukas (1865–1935) és Emmanuel Chabrier (1841–1894) zenéit bemutató koncertekre,³¹ illetve megjelentek saját novellái is *La Photographie n'est pas l'art* és *Ruth, Roses et Revolvers* címen.³² Filmjeiben többször visszatért Erik Satie (1866–1925) *Gymnopédies*-je (1888) is.

További film/kísérletei:

Rue Campagne-Première, 1923 körül

Baráti társaságát mutatja be, megjelenik az Eluard házaspár, Picassóék és Rayék.

Corrida, 1929

Spanyol bikaviadal.

Autoportrait ou ce qui manque à nous tous, 1930 körül

Lee Miller és Man Ray jelenik meg benne, Man Rayról nagyon jó jelenetekkel, amelyekben önmagát adja.

Poison, 1933–1935

Meret Oppenheim, Man Ray. A mimika fontos szerepet játszik benne.

L'Atelier du Val de Grâce, 1935 körül

A bikaviadal témáját dolgozza fel, csak próbálkozás marad.

Course landaise, 1937 körül

A bikaviadal témáját dolgozza fel, csak próbálkozás marad.

La Garoupe, 1937 körül

Picassóék, Eluardék, Penrose-ék és Emily Davies a tengerparton.

³⁰ Ray 1964. i. m. 240.

³¹ Serge Bramly: *Man Ray*. Paris, 1980. 49.

³² Ray 1964. i. m. 307.

Ady, 1938

Ady Fidelin és Man Ray.

Dance, 1938

Jenny táncol, a kamera vele együtt.

Juliet, 1940 körül

Juliet Browner és Man Ray.