

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Margitházi Beja

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

Kortárs kísérleti film

- 6 Bevezető a „Kortárs kísérleti film” összeállítás elé
- 8 *Michael O’Pray: Az avantgárd fennmaradása*
Czifra Réka fordítása
- 24 *Lichter Péter: Körvonalak egy ismeretlen térképen*
A kortárs kísérleti film intézményrendszere
- 36 *Szalay Dorottya: Közös zászló alatt*
A társadalomtudatos kísérleti film a XXI. században
- 50 *Máté Bori: Dokumentumfilm és avantgárd között*
Szubjektívitás és dokumentarizmus a *Caniba* (2017) című filmben
- 62 *Margitházi Beja: Anyagmozgás*
Ökoesztétika, nonhumán apparátus és a filmi materialitás
színrevitele a *The Rubban* (2018)

Kritika

- 74 *Kránicz Bence: Az ökokritika pillanata*
Hódosy Annamária: Biomozi. Ökokritika és populáris film
- 76 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Macsári Viktória

Borítóterv és nyomdai előkészítés:

Atelier Kft.

Nyomja:

X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:

Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6-8.) az Írók Boltjában vagy megrendelhetőek a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap.

**KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁI:**

A MAGYAR FILMKRITIKA TÖRTÉNETE

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 2.

A címlapon a *The Philosophy of Horror*, a hátsó borítón a *The Rub* című film egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK. KIVÉVE:

MICHAEL O'PRAY: © SAGE, 2008.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

THE RUB: CÍMLAP, HÁTSÓ BORÍTÓ, 67., 68., 69., 70., 71. o. © LICHTER PÉTER ÉS MÁTÉ BORI

CANIBA: 57., 58., 59. o. © VERENA PARAVEL ÉS LUCIEN CASTAING-TAYLOR

CRACKED SCREEN: 41., 42. o. © TRIM LAMBA

SUITS OF LIGHTS: 44., 45. o. © FRANCISCA DURAN

WATCHING THE DETECTIVES: 46. o. © CHRIS KENNEDY

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2007 no. 1.	Bollywood
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2007 no. 3.	A thriller
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2008 no. 1.	Film és tér
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2008 no. 2.	Film és építészet
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2008 no. 3.	A filmmusical
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1999 tél	Jean-Luc Godard	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2009 no. 2.	Robert Altman
2000 no. 2.	Orson Welles	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2001 no. 2.	Új képfajták	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 1.	Fotó és film	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2003 no. 2.	Science fiction	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2003 no. 3.	Szabó István	2012 no. 3.	Melodráma
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2013 no. 3.	Film/test/film
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 1.	Varratelmélet	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2005 no. 3.	Gaál István	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2006 no. 1.	A horrorfilm	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2006 no. 2.	Lars von Trier	2015 no. 2.	Hang a filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem
		2017 no. 4.	Transznacionális film
		2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
		2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete I.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
		2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

┌Kortárs kísérleti film┐

Bevezető a „Kortárs kísérleti film” összeállítás elé

A kilencvenes évektől fokozatosan felerősödő digitalizáció és globalizáció összetett, egymást gerjesztő folyamatai a kísérleti filmet sem hagyták érintetlenül. A nyugat-európai, észak-amerikai és brit szcéna korábbi évtizedekben kialakult meghatározó szerepe ugyan nem változott, de a társadalmi élet gyors átalakulása, az új formátumokkal való kísérletezés (új média-gyakorlatok, hibrid mediatitás), az analóg nyersanyag (8 mm és 16 mm) továbbhasználata a kísérleti filmek témáira és formájára is erős hatást gyakorolt, miközben a megszapordó fesztiválok és online platformok a kapcsolódás, közlekedés és nyilvánosság új színtereit nyitották meg. Az ezredfordulóra nemcsak a kísérleti filmes praxis elevenedett meg, de a róla szóló teoretikus diskurzus is; a korábbi strukturalista-formalista gondolkodáson túllépő, revizionista elméletek megnyitották az utat a kognitív megközelítés, az intermedialitás és heterogenitás, a nézőség és nemiség, a testi fordulat, a kiterjesztett mozi, a materializmus vagy a személyes regiszter kérdéseinek irányába.

Két korábbi, elsősorban a történeti avantgárd irányzatait áttekintő összeállítás után (*Futurizmus és film*, 1997. tél/1998. tavasz; *Dada és film*, 2000/3) a *Metropolis* jelen lapszáma egyszerre tudósít a kortárs kísérleti film átalakulóban lévő intézményi hálózatáról, és néhány tematikus, illetve formanyelvi tendenciájáról. Michael O'Pray a témát bevezető írása nemcsak az avantgárd–kísérleti film történetéről (kezdetek, korszakai, alkotói, jelene), de a róla szóló elméleti-szakmai eszmecseréről is (az egyes korszakokat, alkotókat vagy befogadási módokat feldolgozó szerzők) átfogó képet ad. O'Pray hossz- és keresztmetszeti áttekintése a történeti avantgárdot és a kortárs, sokszor változatosan besorolt (Artworld, művészfilm, képzőművészet, underground stb.) mozgóképes kísérletezést közös hagyományba kapcsolhatónak gondolja, és a közöttük fennálló kontinuitást hangsúlyozza.

Lichter Péter írása a kísérleti film kortárs intézményrendszerét a láthatóság és a finanszírozás szempontjából is fontos filmműhelyek és alulról szerveződő hálózatiság irányából ragadja meg, az akadémiai közeg, a fesztiválok és a forgalmazók szerepét hangsúlyozva. A szerző több európai és észak-amerikai példával mutat rá arra, ahogyan az 'Artworld' és a 'filmworld' között helyet foglaló kísérleti film intézményrendszere csomópontos nemzetközi hálózatba rendeződik, melyben a hagyományos, illetve online terjesztők, kiadók, archívumok és folyóiratok mind az önszerveződés fontos építőelemei. Szalay Dorottya tanulmánya a kortárs kísérleti film politikai és szociális érzékenységét emeli ki. A politikai elköteleződés lehetőségeinek, valamint a globalizációs és a kritikai önreflexió összekapcsolódásának háttérére elhelyezi el a társadalomtudatos kísérleti film példáját, mely többek között a nők elleni erőszak, a migráció, a xenofóbia, a nacionalizmus, a diktatúra és a terrorizmus kortárs fejleményeire a maga formai eszközeivel és reprezentációs technikáival reagál.

Máté Bori szövege az avantgárd film és a dokumentumfilm hagyományainak és gyakorlatainak érintkezéseit, átfedéseit vizsgálja. A kérdés filmelmélet-szakirodalmi áttekintése után a szerző a *Sensory Ethnography Lab Caniba* (2017) című alkotásának példájával világítja meg a kétféle filmkészítés jegyeit keverő gyakorlatot, melyben a kivételes téma, a vágyott objektivitás és a radikális formai megoldások találkozása hoz létre sokkoló, érzéki élményt. Az összeállítást záró tanulmány Lichter Péter és Máté Bori *The Rub* (2018) című művét olyan antropocén kori, posztdigitális kísérleti filmként olvassa, mely egyszerre tematizálja az „emberi alak” válságának esztétikai kérdését, a film kulturális-természeti beágyazottságát, valamint a vetítés technikai, nonhuman körülményeit. Margitházi Beja az újmaterializmus művészeti és kísérleti filmes perspektívájából fejti fel a *The Rub* ökoesztétikáját és ezen filmkészítési mód tech-

nikait és természetit, emberit és nem emberit, élőt és élettelen kontinuitásba kapcsoló gyakorlatát.

Lapszámunkban a filmcímek írásmódját illetően két elvet követtünk: a külföldi filmek esetében az eredeti nyelvű cím helyett az angol címváltozatot közöljük; ha az adott filmnek hazai vetítés vagy forgalmazás nyomán létezik hivatalos magyar címe, azt minden esetben jelezzük. Összeállításunkat ezúttal nem zárja a kortárs kísérleti film kérdését áttekintő bibliográfia – a téma iránt érdeklődőket Michael O’Pray nyitó tanulmányának gazdagon adatolt lábjegyzetei igazíthatják el úgy a kortárs, mind a korábbi korszakok kísérleti filmjét tárgyaló szakirodalomban.

A szerkesztők

Michael O'Pray

Az avantgárd fennmaradása*

Az I. világháború után megszülető avantgárd filmnek a sokszor küzdelmes körülmények dacára nemcsak fennmaradnia sikerült mind a mai napig, de az elmúlt évtizedben kifejezetten erőre kapott és ezzel párhuzamosan egyre összetettebb irányzattá vált. Az 1990-es évek második felétől kezdődően a digitális médiatechnológiát megreformáló forradalmi változások megjelenése egybeesett a mozgóképművészet múzeumokban és kiállítóterekben megfigyelhető látványos fellendülésével. Nem dönthető el egyértelműen, hogy ez a közelmúltban kibontakozó mozgóképművészet új területnek számít-e vagy egyszerűen a történeti avantgárd természetes továbbfejlődése. Kevés jele van annak, hogy ezek az új, feltörekvő művészek a korábbi hagyományra építenének. Épp ellenkezőleg, inkább olyan, mintha a fiatal alkotók az őket támogató kritikai és művészeti intézményrendszerrel együtt vagy nem ismernék, vagy szándékosan figyelmen kívül hagynák az avantgárd filmkánont, mintha – jóindulatúbban fogalmazva – tiszta lappal akarnának indulni. Ugyanakkor a kritikusok, elméleti szakemberek és természetesen az idősebb generáció tagjai gyakran támadják az alkotókat a

hagyományok semmibevétele miatt. További feszültséget szül, hogy a tradicionális avantgárd művészek elenyésző bevételeihez képest a kiállításokon megjelenő filmkészítők közül sokan jelentős anyagi sikereket érnek el. Épp ezért úgy gondolom, nem meglepő, hogy a fenti filmkészítői gyakorlatra manapság már nem „avantgárdként” hivatkoznak, hanem inkább nevezik „kísérletinek” – mint például A. L. Rees vagy Jackie Hatfield témába vágó könyvének címében¹ – vagy „összművészeti film- és videóalkotásnak”, mint David Curtis történeti áttekintésében.² Az alábbiakban – bármily csábító is – nem vállalkozom az egymással versengő terminológiák elméleti vonatkozásainak taglalására, hanem következetesen az „avantgárd” kifejezést használom általános érvényű fogalomként, jóllehet annak tudatában, hogy a szó fontos konnotációkat hordozhat a jelöltjével kapcsolatban.

Ez a hatalmas változás, ami teljesen újradefiniálta a film művészvilágban elfoglalt pozícióját, az avantgárd filmelmélet szempontjából is jelentős következményekkel járt.³ Az „avantgárd” fogalma, amivel sokan évtizedeken keresztül szinte meggondolatlanul dobálóztunk, mostan-

*A fordítás alapja: O'Pray, Michael: *The Persistence of the Avant-Garde*. In: Donald, James – Renov, Michael (eds.): *The SAGE Handbook of Film Studies*. London: SAGE Publications Ltd., 2008. pp. 328–42.

1 Lásd Rees, A. L.: *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute. 1999. és Hatfield, Jackie (ed.): *Experimental Film and Video: An Anthology*. London: John Libbey. 2006.

2 Curtis, David: *A History of Artists' Film and Video, 1897–2004*. London: British Film Institute. 2007. Bővebben lásd: O'Pray: *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. London: Wallflower Press, 2003. pp. 1–7.

3 Néhány alapszöveg, amely nagyban hozzájárult az avantgárd filmtudomány meghatározásához, és amely jelen tanulmányban másutt nem hivatkozott: Danino, Nina – Maziere, Michael: *The Undercut Reader: Critical Writings on Artists' Film and Video*. London: Wallflower Press, 2003.; Darke, Chris: *Avant-Garde Cinema in Europe*. In: Caughie, John – Rockett, Kevin (eds.): *The Companion to British and Irish Cinema*. London: British Film Institute/Cassell, 1996. pp. 167–69.; Dusinberre, Deke: *The Avant-Garde Attitude in the Thirties*. In: Macpherson, Donald (ed.): *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*. London: British Film Institute, 1980. pp. 34–50.; Gidal, Peter: *Technology and Ideology in/through/and Avant-Garde Film: An Instance*. In: Lauretis, Teresa de – Heath, Stephen (eds.): *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan, 1980. pp. 151–71.; Gidal, Peter: *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*. In: O'Pray, Michael (ed.): *The British Avant-Garde Film, 1926–1995: An Anthology of Writings*. Luton: University of Luton/Arts Council of England, 1996. pp. 145–70. ; Hamlyn, Nicky: *Seeing Is Believing: Wavelength Reconsidered. Afterimage (1982–83) no. 11. pp. 22–30.*; Hamlyn, Nicky: *Film Art Phenomena*. London: British Film Institute,

ra feszültségektől terheltté vált. Miközben gyakran gyűjtőfogalomként használjuk olyan film- és videókészítők munkásságának leírására, akik szigorúan a mainstream peremén tevékenykednek, a művészvilág (Artworld) fősodorjának nagyon is részét képező mozgóképes alkotók az „avantgárd” fogalmát azzal kívánják szembeállítani, amit számukra a műkereskedők, a nagy múzeumokban rendezett kiállítások, illetve a tradicionális művészeti folyóiratokban és magazinokban megfogalmazott kritikai elismerések jelentenek. Ez a situáció tele van maró iróniával és látszólagos paradoxonokkal. Elég ironikus például, hogy amikor a múzeumok és galériák végre megnyitották kapuikat a film előtt, a kiállítóterekben elsőként megjelenő mozgóképes alkotások nem a leginkább képzőművészeti ihletettségtől hagyományt követték – mint ami például Stan Brakhage, Malcolm Le Grice vagy Kurt Kren munkásságában megfigyelhető –, sokkal inkább a hollywoodi mainstreamből merítettek – mint például a Sam Taylor-Wood készítette pastiche-ok⁴ –, vagy a populáris televízióból táplálkoztak, mint Gillian Wearing „dokumentumfilmjei”.⁵ Van azonban egyvalaki, aki összekötő kapocs ez utóbbi művészek és az avantgárd hagyomány között. Ez pedig Andy Warhol, akinek a korai filmjei

egyértelműen hatással voltak Taylor-Wood munkásságára, és Wearing alkotásainak is előfutárai voltak. Warhol különleges és évtizedeken átívelő képessége, hogy filmkészítők újabb és újabb generációit indítsa el a pályán, mindképp mélyebb elemzést érdemel.

Az a nagymérvű változás, amit a mozgókép múzeumbeli térhódítása jelent, valószínűleg hosszú évekre meghatározza a tudományterületen folytatott kutatások irányát, különösen úgy, hogy az átalakulás jelenleg is zajlik, és ez a jelen tanulmányra is rányomja bélyegét. A jelenség egyik következménye a mozgóképpel dolgozó mainstream kiállítók és a képzőművészeti tradícióhoz közelebb álló alkotók megkülönböztetése. Jackie Hatfield nemrégiben megjelent kísérleti film- és videóművészekről szóló tanulmánykötetében például nem szerepel sem Taylor-Wood, sem Wearing, inkább az olyan idősebb generációhoz tartozó művészekre koncentrálnak, mint Peter Gidal, Jayne Parker, David Larcher, Le Grice, Chris Welsby, William Raban és mások.⁶ Hatfield az avantgárd film 1970-es évekbeli nagy-britanniai fellendülését és az ehhez kapcsolódó kritikai és filozófiai vitákat a kortárs filmkészítői gyakorlat fényében értékeli újra.

2003.; Hanhardt, John: *The Medium Viewed: The American Avant-Garde Film*. In: Singer, Marilyn (ed.): *A History of the American Avant-Garde Cinema*. New York: American Film Association, 1976. pp. 19–47.; Hoberman, Jim: *The Big Heat: Making and Unmaking Flaming Creatures*. In: Leffingwell, Edward – Kismaric, Carole – Heiferman, Marvin (eds.): *Jack Smith: Flaming Creature: His Amazing Life and Times*. London: Serpent's Tail, 1997. pp. 152–67.; Hoberman, Jim: *On Jack Smith's Flaming Creatures and Other Secret Flix of Cinemaroc*. New York: Granary Books, 2001.; James, David E. (ed.): *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.; Keller, Marjorie: *The Untutored Eye: Childhood in the Films of Cocteau, Cornell and Brakhage*. London: Fairleigh Dickenson Press, 1986.; Köstenbaum, Wayne: *Andy Warhol*. London: Weidenfeld and Nicolson, 2001.; MacDonald, Scott: *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. London: University of California Press, 1988.; MacDonald, Scott: *Avant-Garde Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.; MacDonald, Scott: *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.; Manvell, Roger (ed.): *Experiment in the Film*. London: Grey Walls Press, 1949.; Miller, Debra: *Billy Name: Stills from the Warhol Films*. New York: Prestel, 1994.; Moritz, William: *Restoring the Aesthetics of Early Abstract Films*. In: Pilling, Jayne (ed.): *A Reader in Animation Studies*. Eastleigh: John Libbey, 1997. pp. 221–27.; O'Pray, Michael (ed.): *The British Avant-Garde Film, 1926–1995: An Anthology of Writings*. Luton: University of Luton/Arts Council of England, 1996.; O'Pray, Michael: *The British Avant-Garde and Art Cinema from the 1970s to the 1990s*. In: Higson, Andrew (ed.): *Dissolving Views: Key Issues in British Cinema*. London: Cassell, 1996. pp. 178–90.; Rees, A. L.: *The Themersons and the Polish Avant-Garde: Warsaw – Paris – London*. *PIX* (1993–94) no. 1. pp. 86–101.; Renan, Sheldon: *The Underground Film: An Introduction to Its Development in America*. London: Studio Vista, 1967.; valamint Roberts, Catsou – Steeds, Lucy (eds.): *Michael Snow Almost Cover to Cover*. London/Bristol: Black Dog Publishing/Arnolfini, 2001.

⁴ Sam Taylor-Wood kiállítása 2002-ben a londoni Hayward Galleryben volt megtekinthető.

⁵ Ferguson, Russel – De Salvo, Donna – Slyce, John: *Gillian Wearing*. London: Phaidon, 1999.

⁶ Hatfield (ed.): *Experimental Film and Video: An Anthology*.

Az intézményrendszer szerepe az avantgárd filmtudományban

A brit művészeti iskolákban az avantgárd filmtudomány a tananyagba való bekerülésével tudott felszínre maradni. Ez az 1970-es évektől kezdődött el, nagyjából egy időben azzal, hogy a festészet, a szobrászat és a grafika hagyományos szakágai mellett a film- és videókészítés is a képzőművészeti oktatás része lett. Az avantgárd történeti és elméleti kutatásával foglalkozó szakemberek idősebb generációjából sokan – így például Rees, David Curtis, Simon Field, Nicky Hamlyn és jómagam is – nem az egyetemeken filmtudományi tanszékén, hanem különféle művészeti iskolákban dolgoztak és többnyire dolgoznak mind a mai napig. Nagy-Britanniára mindenképp igaz, hogy az avantgárd film tanulmányozása legalább annyira – ha nem sokkal inkább – a művészeti iskolák, mint a maga filmtudomány égisze alá tartozó szakterület. Ez a történeti körülmény az elméleti munka és a filmkészítői gyakorlat egymás mellett éléséhez vezetett. Az alkotók többsége hosszabb-rövidebb ideig oktatóként is megfordult valamelyik művészeti iskolában: Steve Dwoskin és Gidal például a Royal College of Artban tanított, Le Grice és William Raban a St Martin's School of Artban, Lis Rhodes és Chris Welsby a Slade School of Artban, Jayne Parker pedig a Goldsmiths School of Artban. Elmélet és gyakorlat ilyen szoros kapcsolatának hatását nem lehetett nem érezni, és ez nem feltétlenül volt káros. Voltaképpen mondhatjuk, hogy ez a felállás gyakran egyfajta kritikai érzékenységgel gazdagította az avantgárd filmkészítői gyakorlatot, az elméletirók pedig sosem tudták

igazán függetleníteni magukat az efféle kapcsolódásoktól és átjárásoktól. Ne felejtjük el, hogy a nagy avantgárd művészek közül hányan végeztek elméleti tevékenységet is: például Szergej Eisenstein, Hans Richter, Maya Deren, Hollis Frampton, de a korábban már említett Dwoskin, Le Grice és Gidal is.⁷

Az avantgárd film tudományos igényű vizsgálata az 1970-es években kezdődött, amikor a brit egyetemeken először megjelent a filmtudományi képzés. A diskurzust a strukturalista és formalista filmről való gondolkodás határozta meg, amely a londoni Filmmakers' Co-op elnevezésű alkotói műhely kedvelt témája volt.⁸ Kutatásaiik szervesen kapcsolódtak a *Screen* folyóirat Louis Althusser, Jacques Lacan és Christian Metz írásain alapuló tudományos munkájához, bár meglepő módon sem Gidal, sem Le Grice nem értett egyet a fenti elméletirók következtetéseivel. Az avantgárd film mint önálló téma ebben az időszakban volt a legmeghatározóbb a *Screen* hasábjain, ahol olyan szerzők tanulmányai jelentek meg, mint Le Grice, Gidal, Rees, Peter Wollen, Laura Mulvey, Stephen Heath, Ben Brewster, Deke Dusinberre és Pam Cook, csak hogy néhányat említsünk. Gyakran elfelejtik azt is, hogy Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című, elsőként a *Screen* folyóiratban 1975-ben megjelenő nagy hatású értekezése tulajdonképpen egy, az avantgárd filmkészítői gyakorlatot ünneplő vitairat.⁹ A *Screen* ekkoriban a történeti avantgárdot Bertold Brecht, a FEKSZ (Az Excentrikus Színész Gyára) és a szovjet kísérleti filmesek, elsősorban Dziga Vertov munkásságán keresztül próbálta leírni, és emellett a hollywoodi kánon vizsgálatának is komoly figyelmet szentelt. Miután az 1970-es évek második felében az értelmiségi baloldal ösz-

⁷ A szerző itt, valószínűleg tévesen, a *Royal School of Art* elnevezést használja, de az intézményt már akkor is *Royal College of Art*nak hívták, amikor a később ott tanító Peter Gidal még hallgatóként járt oda. (A fordító megjegyzése)

⁸ Lásd Eisenstein, Szergej: *Film Form: Essays in Film Theory*. London: Faber & Faber, 1949.; Richter, Hans: *The Struggle for the Film*. London: Scholar Press, 1986.; Deren, Maya: *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. In: Nichols, Bill (ed.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. London: University of California Press, 2001. pp. 267–322.; Frampton, Hollis: *Circles of Confusion: Film, Photography, Video Texts, 1968–1980*. Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1983.; Dwoskin, Steve: *Film Is... The International Free Cinema*. London: Peter Owen, 1975.; Le Grice, Malcolm: *Abstract Film and Beyond*. London: Studio Vista, 1977.; Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001.; Gidal, Peter (ed.): *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1976.; és Gidal, Peter: *Materialist Film*. London: Routledge, 1989.

⁸ Lásd Gidal: *Structural Film Anthology* és Le Grice: *Abstract Film and Beyond*.

⁹ Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* (1975) no. 3. pp. 6–18. [Magyarul: Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. (trans. Juhász Vera) *Metropolis* (2000) no. 4. pp. 12–23.]

szeomlott Nagy-Britanniában, a *Screen* politizáló hajlama érezhetően visszaszorult, és ezzel párhuzamosan az avantgárd film is marginalizálódott, ami logikusan következett az irányzat általános megítéléséből, hiszen az együttműködésen alapuló szervezeti modell iránti elköteleződése, a nézőség és a filmi jelentés hagyományos, illuzórikus formáival szemben megfogalmazott kritikája miatt, természetéből fakadóan, mindig is politikai meghatározottságú mozgalomként tekintettek rá.¹⁰

Az avantgárd film továbbra is a filmtudomány periferiáján helyezkedik el. Elég egy pillantást vetnünk a Leo Braudy és Marshall Cohen által szerkesztett *Film Theory and Criticism* című kötet 1999-es kiadására, hogy bebizonyosodjon, milyen szomorú a helyzet.¹¹ A könyvben az avantgárdot a tudományos feldolgozás igénye nélkül, mindössze egy-egy kiragadott szövegrészlet segítségével mutatják be, amiket Deren és Brakhage írásaiból, illetve Wollen ellenfilmről írt tanulmányából idéznek.¹² Természetesen Eisenstein neve is előkerül, de nem az avantgárd művészet, sokkal inkább a film formai lehetőségeit taglaló elméleti kérdések kapcsán. A kötetben egyetlen jelentősebb kortárs szöveg sem szerepel: hol van például P. Adams Sitney? Az avantgárd film vizsgálata ezzel együtt továbbra is része a tudományos gondolkodásnak, de manapság egyre többször olyan kontextusban jelenik meg, ahol nem számítanánk rá: például Lev Manovich *The Language of New Media* című könyvében, amelyben a szerző az avantgárdot az új digitális média előfutáraként ünnepli,¹³ vagy Garrett Stewart *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis* című művében.¹⁴

Az európai nyelvek és kultúrák egyetemi szakain tananyagként és kutatási témaként egyaránt megtalálható a két világháború közötti európai avantgárd film, miköz-

ben a művészeti iskolák történeti és elméleti tanszékein (ahol ezek még léteznek) a film- és videóművészek installációit kortárs művészetelméleti fogalmak mentén vizsgálják. Ezeket tekinthetjük a témával kapcsolatban régóta fennálló érdeklődés „intézményesítésére” irányuló kezdeményezéseknek, amelyek azonban inkább csak békében megférnek a filmtudomány mellett, de nem részei annak. Az egyik nehézséget az jelenti, hogy a filmtudomány – és ez a médiatudományra fokozottan igaz – hajlamos a művészetéről általában véve mélyen problematikus fogalomként gondolkodni. Ebben a kontextusban a művészfilm és az avantgárd kevésbé vonzó területek, mint a populáris kultúra és annak vizuális megjelenési formái.

Történetek

Az avantgárdot vizsgáló tudományos tradícióban alapvetően kétfajta megközelítés különböztethető meg: egy történeti és egy elméleti. Az elméleti irányba az olyan kritikai és gondolati elképzelések is beletartoznak, amelyek nem feltétlenül kiforrott elméletek, de nagyban támaszkodnak olyan általános fogalmakra, mint a romantika vagy a modernizmus, illetve olyan, inkább formai meghatározottságú kategóriákra, mint a tér, az idő vagy a struktúra. Az avantgárddal kapcsolatos tudományos munkában a kezdetek óta nagyon erősen tetten érhető az öndefiniálás és önkifejezés vágya. Az elméleti gondolkodásnak elidegeníthetetlen eleme az arról folytatott vita, hogy egyáltalán mi tartozik bele az avantgárd fogalmába.¹⁵ A filmtudomány egyetlen másik irányzatánál sem látunk hasonló igényt. Az avantgárd azonban természeténél fogva vitatható fogalom, hiszen egy, a világgal – de legalábbis a világ hagyományá-

10 Lásd Gidal: *Structural Film Anthology*, továbbá Heath, Stephen: *Questions of Cinema*. London: Macmillan, 1981.

11 Braudy, Leo – Marshall, Cohen (eds.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1999. (Ötödik kiadás)

12 Wollen, Peter: Godard and Counter Cinema: Vent d'est. In: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso. pp. 79–91. [Magyarul: Wollen, Peter: Godard és az ellenfilm. Vent d'Est. (trans. Gerencsér Péter és Pólya Tamás) *Apertúra* (2006) nyár. <http://www.apertura.hu/2006/nyar/wollen/> (Utolsó letöltés: 2019. 10. 23)]

13 Manovich, Lev: *The Language of New Media*. London: MIT Press, 2002.

14 Stewart, Garrett: *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

15 Lásd Christie, Ian: The Avant-Gardes and European Cinema Before 1930. In: Hill, John – Church Gibson, Pamela (eds.): *Oxford Guide to Film Studies*. London: Oxford University Press, 1998. pp. 449–54.; és Smith, Murray: Modernism and the Avant-Gardes. 1998. In: Hill – Church Gibson (eds.): *Oxford Guide to Film Studies*. pp. 395–412.

ival – szembeni sajátos viszonyulást jelöl, és ez nem teszi lehetővé az általános meghatározások használatát. Ennek kapcsán érdemes megjegyezni, milyen sok elméleti alapszövegben jelenik meg az avantgárd definiálása körüli polémia, például Richter, Dwoskin, Mulvey, Sitney, Gidal és Wollen műveiben,¹⁶ illetve a Sitney által szerkesztett avantgárd filmről szóló kötet számos írásában.¹⁷

Összefoglaló történeti áttekintést kevesen írtak az avantgárd filmről, és ezek is elszórta, sok-sok év kihagyással jelentek meg. Sitney, Le Grice és Rees figyelemre méltóan átfogó művekkel jelentkeztek, mások inkább egy-egy nagyobb időszak nemzeti avantgárdjára fókuszáltak. David E. James például az 1960-as évek amerikai avantgárdját dolgozza fel, melynek gyökereit kutatva egészen az 1950-es évekig tekint vissza,¹⁸ Paul Arthur tanulmánykötete pedig az 1965 utáni amerikai közeget helyezi vizsgálódásának középpontjába.¹⁹ James könyve az általános megítélés szerint jól ellenpontoszza Sitney *Visionary Film* című művét,²⁰ mert az avantgárd társadalmi-politikai kontextusával is foglalkozik, és az irányzat definícióját kiszélesítve a politizálóbb dokumentumfilmeket is az avantgárd részének tekinti. James munkájáról emellett gyakran azt is mondják, hogy elméleti szempontból megalapozottabb és következetesebb. Ez természetesen Sitney céljainak totális félreértéséről tanúskodik, hiszen ő a Harold Bloom és Paul de Man irodalomelméleti írásaitól ihletett romantikafelfogás amerikai filmben való megjele-

nését kívánta vizsgálni egy átfogó, összetett, nagy lélegzetvételű tanulmány keretében. A kötetben bizonyos szempontból az amerikai avantgárd film önreflexív története is megjelenik, miután nagyban épít a Kenneth Anger, Maya Deren és Stan Brakhage munkásságában – elsősorban elméleti szövegeiben – megfogalmazódó romantikaértelmezésre is.²¹

James legutóbb megjelent, a nyugati part alternatív filmkészítői gyakorlatáról írt könyvével végleg megszilárdította az amerikai avantgárd film történetével foglalkozó szakemberek közötti vezető pozícióját.²² Szemben Sitney-vel, aki a formák és stílusok fejlődéstörténetére koncentrált, James kultúrtörténeti és kultúraelméleti megközelítésből vizsgálja az avantgárd filmet. Úgy véli, hogy „az avantgárd filmek majdnem minden esetben társadalmi mozgalmakból, csoport-hovatartozásokból, szubkultúrákból és hasonlókból születnek”.²³ Sitney művének kritikája Jan-Christopher Horak és Bruce Posner könyvében is megfogalmazódik.²⁴ Mindketten úgy vélik, hogy az amerikai avantgárd film születése korábbra keltezhető, mint ahogy Sitney gondolta, ő ugyanis az irányzat tengerentúli megjelenését Deren és Anger korai filmjeihez köti, és az 1940-es évek elejére teszi. Ezek a szövegek jól érzékeltetik az amerikai avantgárd film történeti vizsgálatával kapcsolatos vitákat.

Le Grice *Abstract Film and Beyond* című történeti áttekintése ezzel szemben inkább az európai hagyományokban gyökerezik.²⁵ A szerző az általa „formai”

16 Lásd Richter: *The Struggle for Film*; Dwoskin: *Film Is... The International Free Cinema*; Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film; Sitney, P. Adams (ed.): *The Essential Cinema*. New York: Anthology Film Archives –New York University Press, 1975.; Gidal: *Structural Film Anthology*; valamint Wollen: Godard és az ellenfilm. Vent d'Est.

17 Sitney, P. Adams (ed.): *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, 1987.

18 James, David E.: *Allegories of Cinema: American Film in the 1960s*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

19 Arthur, Paul: *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*. London: University of Minnesota Press, 2005.

20 Sitney, P. Adams: *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. London: Oxford University Press, 2002. (Harmadik kiadás, az első 1974-ben jelent meg.)

21 Lásd Anger, Kenneth: Modesty and the Art of Film. In: Pilling, Jayne – O'Pray, Michael (eds.): *Into the Pleasure Dome: The Films of Kenneth Anger*. London: British Film Institute, 1989. pp. 18–21.; és Deren: An Anagram of Ideas on Art, Form and Film.

22 James, David E.: *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. London: University of California Press, 2005.

23 *ibid.* p. 15.

24 Lásd Horak, Jan-Christopher (ed.): *Lovers of Cinema: The First American Film avant-Garde, 1919–1945*. London: University of Wisconsin Press, 1995.; és Posner, Bruce: *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Filmmaking, 1893–1941*. New York: Anthology Film Archives, 2001.

25 Le Grice: *Abstract Film and Beyond*.

filmnek nevezett filmtípust esztétikai megközelítésből vizsgálja: alapjait a modernista festészetben – elsősorban a kubizmusban – határozza meg, kiteljesedését pedig abban látja, amikor az időbeliség központi jelentőségre tesz szert, szerinte ugyanis ennek a dimenzióknak a hangsúlyozása bármely avantgárd filmkészítői gyakorlat alapvető ismérve. Sitney-vel ellentétben Le Grice természetesen arról a filmkészítői gyakorlatról beszél, amely Nagy-Britanniában csak az 1960-as évektől, Európában pedig az 1950-es évektől kezdődően van jelen. David Curtis ezzel szemben nemcsak a szigorú értelemben vett avantgárdot vizsgálja, hanem az összművészeti film- és videóalkotásokat is,²⁶ és ebből az általánosabb nézőpontból kiindulva az avantgárd tendenciák brit filmben való megjelenését sokkal korábbra datálja, mint Le Grice vagy Dusinberre.²⁷ Bár a műfaj Sitney-hez hasonlóan Curtisonál is szervezőelvként funkcionál, utóbbi az irodalmi zsánerek helyett sokkal inkább a képzőművészeti műfajokra épít: könyvben külön fejezetet szentel például a tájképfilmnek és a portréfilmnek is.

Az avantgárd filmmel foglalkozó legkorábbi írások az 1920-as években jelentek meg főként a francia impresszionista filmkészítők körében, akikre néha az avantgárd első hullámaként is hivatkoznak. Richard Abel kutatásainak és fordításainak köszönhetően ma már tudjuk, hogy Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier és társaik korai „művészfilmjeit” némely kortársuk avantgárdnak titulálta.²⁸ A Németországban az 1920-as években elterjedő absztrakt film ezzel szemben inkább volt egyfajta, a fősodor mellett létező párhuzamos mozgalom, amely az avantgárddal ellentétben nem akart magának vezető szerepet kivívni a filmkultúrában. Nyugodtan mondhatjuk, hogy a francia impresszionisták a filmhez való általános viszonyulásukat, a szélesebb közönség megszólítására, illetve a narratív formák beépítésére irányuló törekvésüket tekintve sokkal közelebb álltak a szovjetek mozgalmához. A korai filmes folyóiratok (és a franciák elsők között adtak ki ilyeneket) gyakran említik ezt a meglehetősen eklekti-

kus, de legalábbis tág értelemben használt fogalmat. A *Close Up* (1927–33) című befolyásos filmes szaklapban megjelenő tanulmányokból összeállított szöveggyűjtemény a hollywoodi rendezőkkel való szimpatizálásról árulkodik, jóllehet a folyóirat jellemzően ambivalens érzésekkel viseltetett a fősodorbeli amerikai filmgyártás iránt.²⁹ Az Abel, illetve a Donald és társai által szerkesztett kötetek az avantgárd történeti rekonstrukciója iránti igényt jelzik, amely az 1990-es évektől kezdődően egyre markánsabban fogalmazódott meg. Korábban a történeti megközelítés csak olyankor érvényesült, amikor valamilyen jellegzetes esztétikai vonást akartak historikusan is alátámasztani: Le Grice például a formalizmust előtérbe állító európai avantgárdot Paul Cézanne munkáival és a korai modern festéssel hozta párhuzamba.³⁰ A művészi kifejezés, a költői forma és a természettel való kapcsolat fontosságának hangsúlyozása miatt a korai francia avantgárd, érdekes módon, bizonyos mértékig a XIX. századi impresszionista festészeti mozgalomból eredezteti magát.

Az avantgárd filmmel foglalkozó brit teoretikusok a két világháború közötti időszakot – és azon belül is főként az 1930-as éveket – vizsgálják a legszívesebben.³¹ Az ebből a korszakból származó, elveszettnek hitt filmek felfedezése már eddig is számos jelentős eredményhez vezetett: elindította például a Len Lye munkásságával, illetve a dokumentarista mozgalom és a brit mainstream film összefüggéseivel kapcsolatos elemzéseket; de további kutatásokra is lehetőséget teremt, különösen a mozgalom általános kulturális vonatkozásait illetően. Néhány fontos kérdés továbbra is megválaszolatlan: például hogy Nagy-Britanniában – a többi európai országtól eltérően – a modern vizuális művészek miért nem nyitottak a film felé. Igaz, pár kivételről tudunk: Paul Nash, Lye (aki kétségkívül modern), Humphrey Jennings (aki szürrealista) és William Coldstream (aki realista) mind olyan festők voltak, akik más-más mértékben, de a filmmel is kapcsolatba kerültek. Jenningsről számtalan tanulmány látott már napvilágot, de olyan munka egy sem született, amely

26 Curtis, David: *A History of Artists' Film and Video, 1897–2004*.

27 Dusinberre: *The Avant-Garde Attitude in the Thirties*.

28 Abel, Richard (ed.): *French Film Theory and Criticism, 1907–1929*. XI. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

29 Donal, James – Friedberg, Anne – Marcus, Laura (eds.): *Close Up, 1927–1933: Cinema and Modernism*. London: Cassell, 1998.

30 Le Grice: *Abstract Film and Beyond*. p. 10.

31 Macpherson, Donald (ed.): *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*. London: British Film Institute, 1980.

a maga összetettségében elemezné az adott korszakban a film és a többi művészet kapcsolatát Nagy-Britanniában. Pedig a szóban forgó időszak a kísérleti filmkészítés, a hatalom és a kereskedelmi termelés kapcsolatának megértése szempontjából is érdekes. Ekkorra tehető az avantgárd és az animáció első találkozása is, illetve annak felismerése, hogy az utóbbi milyen jelentős szerepet játszhat a hirdetésekben és kormánypropagandában. John Grierson, Jennings, Paul Rotha, Basil Wright és Nash írásai a korszak gazdag és értékes dokumentációját nyújtják.³² Ian Aitken Cavalcantiról szóló tanulmánya jól ábrázolja a közeg összetettségét, és további szempontként felhívja a figyelmet az 1930-as évek kozmopolita légkörére is, ami annak volt köszönhető, hogy az olyan művészek, mint Moholy-Nagy László, Naum Gabo vagy a német animációs alkotó, Lotte Reininger, ha rövid időre is, de Nagy-Britanniában is éreztették a hatásukat.³³

Az avantgárd film körül a két világháború közötti időszakban elburjánzó vitát tulajdonképpen tekinthetjük a realisták, az absztrakcionisták és a szürrealisták közötti háromoldalú tárgyalásnak, amelyben a politikai befolyás és a társadalmi haladás volt tét. E három esztétikai álláspont ontológiai vonatkozásai politikai és társadalmi következményeket vontak maguk után. Az esztétika és a baloldal szövetsége nem véletlen: sokat elárul arról, hogy a realista, szürrealista és absztrakt művészet a kiáltványokon, röpiratokon és egyéb nyilvános kijelentéseken túl hogyan határozta meg önmagát. Az eltérő művészi felfogások közötti szövetségek és átjárások szintén jellemzőek ebben a korszakban, Richter erre kiváló példa. A dadaizmus és a konstruktivizmus összekapcsolódása tulajdonképpen mind a mai napig tetten érhető bizonyos esztétikai formákban.

Elméleti és kritikai írások

A két világháború közötti időszakban a filmmel kapcsolatos elméleti gondolkodást leginkább az új vizuális médium esszenciájának meghatározása iránti vágy ösztönözte. Eisensteinnél és Rudolph Arnheimnél ez néha például a lehetséges formák taxonómiai vizsgálatához vezetett.³⁴ Míg Arnheim inkább tárgyilagosan és általánosságban vizsgálta a filmet, Eisenstein a konkrét célokat elősegítő mozgóképi formák részletesebb, specifikusabb, de szerinte haladóbb szellemű katalógusát kívánta megalkotni. Egyikük sem rajongott az avantgárd absztraktabb irányzataiért, különösen Eisenstein volt elutasító a kísérleti film készítésének hazai (Vertov) és külföldi (Richter és társai által képviselt) megnyilvánulásaival szemben. Azt azonban ne feledjük, hogy az 1940-es évek Amerikájában a fiatal Anger szintén Eisenstein írásaiból inspirálódott.³⁵ Akkor Eisenstein avantgárd vagy sem? Szigorú értelemben a válasz az, hogy igen, hiszen a szó eredeti jelentését testesíti meg: „előörsként” biztosítja a filmművészet haladását. A fősodorra gyakorolt hatása sokkal érezhetőbb, mint Vertové, aki Eisensteinhez képest viszonylag kevésbé ismert alkotó. Vertov úgy gondolta, hogy a tényleges radikális társadalmi változáshoz elengedhetetlenül szükséges az észlelés megújulása is, Eisenstein azonban ennél sokkal pragmatikusabb és alapvetően realista megfontolásból hirdette és támogatta a kommunista célokat. Úgy vélte, hogy a politikai hatalom a kulcs mindenhez: ez a legfontosabb, ami nélkül minden más csak felesleges beszéd és öncélú formalista mutatvány.³⁶ (A két filmkészítő közötti fenti megkülönböztetés gyakran figyelmen kívül hagyja Vertov erős pártelköteleződésről tanúságot tevő dokumentumfilmes munkáját.)

32 Az eddig hivatkozottakon kívül a témáról bővebben lásd még Grierson, John – Hardy, Forsyth (eds.): *Grierson on Documentary*. London: Collins, 1946.; Grierson, John: Preface to Paul Rotha's *Documentary Film*. In: Aitken, Ian (ed.): *The Documentary Film Movement: An Anthology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. pp. 115–22.; és Wright, Basil: *The Long View*. London: Secker and Warburg, 1974.

33 Aitken, Ian: *Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Cinemas*. Trowbridge: Flicks Books, 2000.

34 Lásd Eisenstein: *Film Form: Essays in Film Theory* és Arnheim, Rudolph: *A film mint művészet*. (trans. Boris János) Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1985.

35 Pilling, Jayne – O'Pray, Michael (eds.): *Into the Pleasure Dome: The Films of Kenneth Anger*. London: British Film Institute, 1989.

36 Lásd Petric, Vlada: *Constructivism in Film: The Man with a Movie Camera: A Cinematic Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.; Bordwell, David: *The Cinema of Eisenstein*. London: Harvard University Press, 1993.; Taylor, Richard – Christie, Ian (eds.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London: Routledge, 1991.; és Taylor Richard – Christie, Ian (eds.): *Eisenstein Rediscovered*. London: Routledge, 1993.

A vívódás, hogy a kísérleti dokumentumfilm elsősorban az ideológiai formák felfedezésének vagy pedig a történelmi-forradalmi események feldolgozásának eszköze legyen, valószínűleg sokkal jobban átérzhető dilemma volt a kolonialista vagy nacionalista környezetben alkotó filmkészítők számára.³⁷ Isaac Julien fekete filmjein inkább Eisenstein hatása érződik, hiszen Julient is a történelmi rekonstrukció, illetve a test általi, potenciálisan szubverzív drámai ábrázolás lehetőségei érdeklik. Talán abban is van igazság, hogy a néha gépies esztétikájú modernizmus és a szimbolikus jelentésalkotás követelménye közötti konfliktus leginkább Eisensteinnél érződik. Ugyanez érhető tetten Brechtnél is, az ellentmondás lényege pedig Roland Barthes nagy jelentőségű tanulmányában fogalmazódik meg a legplasztikusabban.³⁸ Az utóbbi években az avantgárd film ismét drámai formaként tért vissza, így Eisenstein hatása újból érezhető.

A módszertanukban rejlő különbségek ellenére Eisenstein és Vertov abban egyetértettek, hogy mindketten politikailag forradalmi irányzatként tekintettek az avantgárd filmre, amely elképzelés az 1960-as és '70-es években újra erőre kapott. Az avantgárd és a forradalmi politika összekapcsolódása az egész irányzat alapja: a XIX. század eleji francia festészet kapcsán még a szó eredeti, haladást kifejező politikai értelmében használták az avantgárd kifejezést.³⁹ A baloldal összeomlása és a posztmodern felemelkedése egyesek számára elkerülhetetlenül azt jelentette, hogy az avantgárd mint történelmi gyakorlat és iránymutató elmélet megszűnik létezni.⁴⁰

Richter *The Struggle for Film* című elfeledett írását csak az 1980-as évek második felében fordították le és adták ki, pedig ez a korszakból származó azon kevés szöveg egyike, amely az avantgárd, a modernizmus és a film mint

politikai gyakorlat kérdésével foglalkozik.⁴¹ A tanulmány érdekes módon ugyanarra az időszakra koncentrált, mint Brecht, Ernst Bloch, Lukács György, Walter Benjamin és Theodor Adorno szocialista realizmus és modernizmus körüli nagyszabású irodalmi vitái.⁴² Az említett teoretikusok írásainak, illetve a szövegek angol fordításainak korlátozott elérhetősége arra enged következtetni, hogy a kutatókat a jövőben valószínűleg egyéb tudományterületek képviselői folytatják majd. A közelmúltban Kazimir Malevics filmmel kapcsolatos elképzelései is nagyobb figyelmet kaptak, hiszen köztudott, hogy a festő a Richterhez hasonló absztrakcionistákat saját színház és elbeszélés iránt elkötelezett honfitársaival szemben is támogatta.⁴³ Itt azonban meg kell különböztetnünk a két háború közötti időszak alkotóiról írt tanulmányokat az ugyanezen korszak elméleti irányzatait boncolgató kutatásoktól. A kettő természetesen néha összefonódik, de alapvetően két külön vizsgálódási terület.

A. L. Rees nagyszabású tanulmánya az avantgárd film történetéről egyedülállóan tekinthető abban a törekvésében, hogy megpróbálja kibogozni a két háború közötti európai avantgárd küzdőterén egymásnak feszülő elméletek és gyakorlatok bonyolult szövedékét.⁴⁴ Rees modern megközelítést alkalmaz, ami olyannak fogadja el a kánont, amilyen, miközben tudomásul veszi a médiumok közötti elképesztő sebességgel és játszi könnyedséggel cikázó művészek által bejárt, e termékeny korszakra oly jellemző mellékutak és kitérők létezését is. A szürrealizmus merőben más nézőpontot hoz be. Az irányzat történetének brit kutatói, mint például Robert Short és Paul Hammond többnyire fanatikus hívek, ami azonban nem jelenti azt, hogy alábecsülhetnénk tudományos jelentőségüket, különösen, ha Hammond *The Shadow and its Shadow* című,

37 Willemsen, Paul: An Avant-Garde for the 90s. In: Willemsen, Paul: *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: British Film Institute, 1994. pp. 141–61.

38 Barthes, Roland: *Image, Music, Text*. Glasgow: Fontana/Collins, 1977.

39 Nochlin, Linda: The Invention of the Avant-Garde: France, 1830–80. In: Hess, Thomas B. – Ashbery, John (eds.): *Avant-Garde Art*. New York: Collier Books, 1967. pp. 3–24.

40 Huyssen, Andreas: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan, 1986.

41 Richter, Hans: *The Struggle for Film*.

42 Bloch, Ernst – Lukács, Georg – Brecht, Bertolt – Benjamin, Walter – Adorno, Theodor: *Aesthetics and Politics*. (trans. Ronald Taylor) London: New Left Books, 1977.

43 Tupytin, Margarita: *Malevich and Film*. London: Yale University Press, 2002.

44 Rees: *A History of Experimental Film and Video*.

kulcsfontosságú tanulmánykötetére gondolunk (amelynek harmadik kiadása nemrég jelent meg, az előzőekhez képest új szövegekkel).⁴⁵ Az a pár hírhedten antiavangárd szürrealista film, ami létezik, főként a Dawn Adeshez hasonló művészettörténészek kutatásainak köszönhetően marad a tudományos érdeklődés látóterében. (Hammond a szó igazi értelmében vett szabadúszó.) Rudolf Künzli tanulmánykötete ugyancsak meghatározó tudományos mérföldkőnek számított az 1980-as években, hiszen olyan filmtörténeteseket hozott kapcsolatba a dadaista és szürrealista filmmel, mint Thomas Elsaesser.⁴⁶ A posztmodern előfutárának tekintett szürrealizmust ebben a korszakban hatalmas érdeklődés övezte, főként a *L'Amour fou* című fotókiállításnak és az ehhez kapcsolódó nagy hatású katalógusnak köszönhetően, amelyhez a tekintélyes New York-i kulturális folyóiratot, az *Octobert* alapító Rosalind Krauss is írt szövegeket.⁴⁷

A szürrealizmusra túlságosan könnyen tekintenek úgy, mint a közvetlen környezetétől hermetikusan elzárt irányzatra. A mozgalom meglehetősen szigorú szervezeti felépítése a tagfelvételek, kizárások, hivatalos elismerések és elmarasztalások rendszerével természetesen okot ad az ilyen feltételezésekre, de Luis Buñuel és Man Ray filmjeiből jól látszik, hogy ez milyen félrevezető lehet. Mindkét alkotónak jelent meg önéletrajza is, és ezek az írások csak még jobban összezavarták a teoretikusokat.⁴⁸ Buñuel ragaszkodása a számára örök esztétikai inspirációt jelentő spanyol kultúrához, illetve a katolicizmussal való ellentmondásos kapcsolata komoly dilemmát jelent a szürrealista film vizsgálata tekintetében. Az elmúlt években az avangárd világa egy másik szürrealista alkotót is kirekesztett köreiből: a cseh Jan Švankmajer munkásságának napjainkban leginkább csak az animációs film teoretikusai szentelnek

tudományos figyelmet.⁴⁹ Švankmajer éveken keresztül kapott hivatalos támogatást olyan állami érdekeltségű stúdióktól, mint az orosz Jurij Norstein vezette intézmény, így aztán külön utakra sodródott az avangárdtól. Ez ugyanakkor felveti azt a kérdést, amivel Lye támogatói is szembesültek az 1930-as években: vagyis hogy mik az avangárd művészet meghatározó kritériumai?

Az 1970-es években viszonylag sok tanulmány látott napvilágot a korszak avangárdjáról, amelynek előzményei nyilvánvalóan a húszas és harmincas évek európai mozgalmi voltak, és amely aztán valahogy nem tudott továbbélni, és azóta is egyedülálló, szinte zárványszerű fejezet az irányzat történetében. Az elmúlt években a fiatal kutatók új generációja ismét e korszak felé fordult, immár az időbeli távolságnak köszönhető tárgyilagos megfigyelőkészség birtokában, illetve olyan új módszertani és teoretikus modellekre támaszkodva, mint a posztmodern vagy Gilles Deleuze és a hozzá hasonló gondolkodók elméletei. Ezzel párhuzamosan fejlődött az empirikus történeti kutatás is, amely megpróbálta lerántani a mitikus leplet az avangárd film e legendás aranykoráról. Ez néha a korszak aktív és befolyásos művészeiről írt portrék, elemzések révén valósult meg: Warhol életéről és munkásságáról például rengeteg tanulmány született a művész 1987-es halála óta, amelyek sokkal árnyaltabb képet adnak az évtized gazdag és összetett kulturális miliójáról. Warhol műveinek Callie Angell által összeállított annotált katalógusa valószínűleg a legteljeskörűbb jegyzék, amit valaha is avangárd alkotó életművéről készítettek.⁵⁰ Reva Wolf könyve hatalmas sikert ért el azzal, hogy Warholt az 1960-as évek New York-i irodalmi vérkeringésének kontextusában vizsgálta.⁵¹ A posztmodern teoretikusok ugyanakkor maguknak szeretnék kisajátítani a művészt, és

45 Hammond, Paul (ed.): *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. Edinburgh: Polygon, 1991. (második kiadás)

46 Künzli, Rudolf E. (ed.): *Dada and Surrealist Film*. New York: Willis, Cocker and Owens, 1987.

47 Krauss, Rosalind: *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985.

48 Lásd Buñuel, Luis: *Utolsó leheletem*. (trans. Xantus Judit) Budapest: L'Harmattan, 1989.; és Man Ray: *Self-Portrait*. London: Bloomsbury, 1988.

49 Hames, Peter: The Film Experiment. In: Hames, Peter (ed.): *Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*. Trowbridge: Flicks Books, 1995. pp. 7–47.

50 Angell, Callie: *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*. New York: Abrams/Whitney Museum of American Art, 2006.; illetve lásd még Angell, Callie: *The Films of Andy Warhol Pt II*. New York: Whitney Museum of American Art, 1994.

51 Wolf, Reva: *Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s*. London: University of Chicago Press, 1997.

Warhol popkultúra iránti kötődésével,⁵² illetve az amerikai meleg-kultúrát erősítő szerepvállalásával⁵³ érvelnek. Ez kétélű fegyver az avantgárd filmtudomány szempontjából, hiszen a posztmodern ezzel tulajdonképpen elfogadja és a részének tekinti az avantgárd azon irányzatát, amelybe Kenneth Anger és Jack Smith is beletartozik, miközben magát az avantgárdot elutasítja.

Mindeközben egyre összetettebb elméletek születnek az avantgádról, mint például James Peterson kognitív megközelítést alkalmazó áttekintése az amerikai avantgárd film hagyományairól⁵⁴ vagy Noël Carroll analitikusabb-filozófikusabb jellegű, az avantgárd esztétikát elemző tanulmányai.⁵⁵ Az analitikus filozófiával gyakran kéz a kézben járó kognitívizmus amerikai verziója az 1990-es évektől kezdte el térhódítását, élén olyan szerzők műveivel, mint David Bordwell, Carroll, Greg Currie és mások.⁵⁶ Peterson könyve a kognitív elmélet feltevéseit a nézőség problematikájára koncentrálva alkalmazza az avantgárd filmre. Ugyanis ez az avantgárd fennmaradásának egyik kulcsa. Az avantgárd filmet természetéből adódóan gyakran nehéz megérteni és nehéz befogadni. Peterson érdekes módon ezt a mindennapi helyzetet veszi alapul, és ezen keresztül próbálja demisztifikálni a strukturalista filmteoretikusok által előszeretettel használt „nehézség” fogalmát. Nem biztos, hogy a kognitív elmélet megoldást tud nyújtani erre, de az biztos, hogy a nézőség mint elméleti probléma az avantgárd művészet kapcsán még nagyobb tételt bír, hiszen sokkal ellenállóbb közeget jelent. A kérdést övező vita mostanában leginkább a klasszikus szürrealista filmre fókuszált, azon belül is főként Buñuel *Andalúziai kutya* (*Un Chien Andalou*, 1929) című alkotására. Ha a kognitív szempont érvényesítése reakció arra, hogy a nézőség problematikájával foglalkozó elméleteket ez idáig egyértelműen a pszichoanalitikus megközelítés uralta, akkor az

új irányt mindenképp a megértés új modelljeként kell üdvözlönnünk. Az pedig, hogy a filmelmélet ilyen központi jelentőségű kérdése az avantgárd körül összpontosul, egyáltalán nem meglepő. Végző soron az avantgárd filmet – periférikus helyzetéből fakadóan – évtizedekig alig vizsgálták, a vele foglalkozó kevés tudományos munkát pedig az irányadó elméleti korpusz vadhajtásának tekintették.

A nézőség és az avantgárd film kapcsolatának vizsgálata William Wees és Peterson munkáiban leginkább a kísérleti filmes hagyományra koncentrálódik, hiszen itt a néző kimondva-kimondatlanul problematikus pozíciót foglal el. Egyik szerző sem akar azonban a filmtudomány szemiotikai vagy pszichoanalitikus elméleteire alapozni. Wees gondolatmenete Brakhage filmjeinek alapos tanulmányozására épül: azt vizsgálja, hogy a filmek miként járnak körül a percepció és vízió különböző formáit.⁵⁷ Sitney-vel ellentétben, aki a vízió fogalmát romantikus értelemben használta, Wees egy tudományosabb percepciófelfogást képvisel, ám ezzel együtt sem távolodik el túlságosan a romantikus paradigmától. Wees részletesen ír az avantgárd szerinte igen lényeges alkotóeleméről, amely a „látás” legtágabban vett értelméből eredeztethető. Az agykutatás területén a közelmúltban bekövetkező tudományos fejlődés a kulturális diskurzusban is érezteti hatását, és olyan jelenségekhez vezet, mint a kognitívizmus térhódítása és a freudi ihletésű percepcióelméletek átértékelése, vagy akár teljes elutasítása. Ezen a ponton azonban egy fontos kérdéssel szembesülünk: kinek van igaza? A bölcsészet birodalmán túl melyik elmélet állja meg a helyét: a freudi-szemiotikai vagy tudományos-kognitív? Egyáltalán nem meglepő, hogy az amerikaiak a „tudomány” semlegesége mellett foglaltak állást, és alapvetően elég könnyedén elfordultak a kulturális és politikai meghatározottságú freudi megközelítéstől. Ez egy újabb ellentét, amelynek eredete a korai modernizmusba nyúlik vissza.

52 Suarez, Juan A.: *Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

53 Grundmann, Roy: *Andy Warhol's Blow Job*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

54 Peterson, James: *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

55 Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

56 Lásd Bordwell, David – Carroll, Noël (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. London: University of Wisconsin Press, 1996.; valamint Currie, Gregory: *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

57 Wees, William C.: *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Szerzők

Az úgynevezett „filmi szerzőség” elméletei sosem voltak könnyen összeegyeztethetők az avantgárral. Az ilyen elméletek legmeghatározóbb tényezője mindig is az egyéni művész volt. Az egy-egy alkotót középpontba állító tanulmányok csak a közelmúltban terjedtek el, olyan művészeket bemutatva, mint Brakhage,⁵⁸ Deren,⁵⁹ Oskar Fischinger,⁶⁰ Derek Jarman⁶¹ és Jack Smith.⁶² Az avantgárd művészetet mindig is az egyedi alkotók határozták meg, akik néha maguk köré gyűjtöttek pár barátot vagy művésztársat, akikkel együtt dolgoztak (mint például Smith vagy Warhol). Az egy-egy művész munkásságát feltáró monográfiák mégis csak nemrég kezdtek megjelenni, feltételezhetően a stílus (mármint a formalista-strukturalista iskola) hosszú ideig tartó dominanciája miatt. Az egyedi alkotó sokszor csak akkor tűnik vonzónak, ha az életműben van olyan téma, amit érdemes elemezni. Kiváló példa erre Roy Grundmann könyve, amelyet a szerző teljes egészében Warhol *Szopás (Blow Job, 1963)* című minimalista rövidfilmjének szentel: az eredmény egy ragyogó tanulmány, amely Warhol provokatív, fekete-fehér némafilmjének merész elemzésén keresztül mutatja be a queerség helyzetét és megítélését a háború utáni amerikai társadalomban.⁶³ Ezt akár tendenciának is tekinthetjük, hiszen az avantgárd már rég elfordult az általános politikai vagy társadalmi utópizmustól, és vagy egy-egy téma lényegi vonatkozásai érdeklik – akár a meleg, a női vagy a nemzetiségi nézőponthoz kapcsolódóan –, vagy pedig valamilyen önmagán túlmutató kérdéskör felé fordul. Az utóbbira jó példa lehet Esther Leslie tanulmánya, amely-

ben az 1920-as évek avantgárd filmje és a hollywoodi animációs film közötti kapcsolatot vizsgálja a kritikai elmélet, elsősorban Walter Benjamin módszertanát alkalmazva.⁶⁴ Leslie könyve ugyanakkor egy konkrét kulturális eseményt, az amerikai és európai hagyomány elszakadását is megjeleníti, kitérve az ennek hátterében meghúzódó baloldali politikai elköteleződés újjáéledésére is. A Jean-Michel Bouhours és Roger Horrocks által szerkesztett, Lye munkásságát középpontba állító tanulmánykötet szintén jól illusztrálja, hogy az 1930-as évek Nagy-Britanniájában a politikai tendenciák milyen megkerülhetetlen hatással voltak a filmes irányzatokra.⁶⁵ A két világháború közötti európai avantgárd film történetének feldolgozása még a jövő feladata. Míg az amerikai avantgárd filmről két monumentális, megközelítésben eltérő történeti áttekintés is született (Sitney és James tollából), az európai avantgárról hasonló átfogó igényű munka még nem látott napvilágot. Egy-egy jelentős tanulmány természetesen létezik – Fischingerről például, amelynek szerzője William Moritz, az amerikai animációs film történetének néhai kutatója⁶⁶ –, de Richterről, Walter Ruttmannról, Viking Eggelingről, Rayről vagy Fernand Légerrel sem találunk.

Ezek az alkotók persze nem tudnak olyan gazdag életművet felmutatni az avantgárd film területén. A halál, a mainstream felé közelítő ambíciók vagy más művészeti formák csábítása eltérítette őket, és ez szinte súlytalanul teszi őket olyan alkotókhöz képest, mint Brakhage, Frampton vagy Warhol. Ez Wollen „két avantgárd” létezését hirdető elméletét juttathatja eszünkbe, hiszen az európai avantgárd mindig is a művészfilm közelében, illetve árnyékában élt.⁶⁷ Jellemzően a művészfilmes rendezők

58 Lásd Elder, R. Bruce: *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1998.; továbbá Wees: *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*.

59 Nichols, Bill (ed.): *Maya Deren and the American Avant-Garde*. London: University of California Press, 2001.

60 Moritz, William: *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Eastleigh: John Libbey, 2004.

61 O'Pray, Michael: *Derek Jarman: Dreams of England*. London: British Film Institute, 1996.

62 Leffingwell, Edward – Kismaric, Carole – Heiferman, Marvin (eds.): *Jack Smith: Flaming Creature: His Amazing Life and Times*. London: Serpent's Tail, 1997.

63 Grundmann: *Andy Warhol's Blow Job*.

64 Leslie, Esther: *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. London: Pluto, 2002.

65 Bouhours, Jean-Michel – Horrocks, Roger (eds.): *Len Lye*. Paris: Centre Pompidou, 2000.

66 Moritz: *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*.

67 Lásd Wollen, Peter: *The Two Avant-Gardes*. In: Wollen, Peter: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London:

vonták magukra a kritikai figyelmet – olyanok, mint Jean Renoir, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang, Jean-Luc Godard, François Truffaut stb. –, bár köztük is van olyan, aki az eddigi tanulmányokból kimaradt (például Georg Wilhelm Pabst). A fenti alkotók némelyikét szokás „avantgárdabbnak” tekinteni, mint másokat: Godard, Jean-Marie Straub és Daniele Huillet, valamint Michelangelo Antonioni nyilvánvaló példa erre.⁶⁸ Az ehhez kapcsolódó vita fellángolása történetileg az 1970-es évek tehető, kiváltásában pedig nagy szerepet játszott Wollen és Mulvey, akik az avantgárd esszenciáját a godard-i és vertovi hagyományban ragadták meg, határozottan elutasítva a brit Co-op mozgalom formalizmusát.

Érdekes módon ez a dichotómia egyfajta elméleti gátat épített, és talán ez az oka, hogy a témával foglalkozó szakemberek – legalábbis az idősebb generáció tagjai – nem vállalkoznak az európai avantgárd történetének megírására. Ugyancsak nehézséget jelent a különböző európai nyelveken íródott dokumentumok limitált hozzáférhetősége, bár ez némiképp javult a hidegháború végére. Yuri Tsivian szovjet és orosz filmtudományra gyakorolt hatása azért olyan jelentős, mert kivételes élelátásról tanúskodó filmelemzése pontosan abban a kultúrában gyökereznek, amely kutatásának tárgyát képezi.⁶⁹ Ráadásul az európai avantgárd története vagy elemzése szükségszerűen borzasztó összetett lenne, hiszen olyan, több évszázados társadalmi-politikai, illetve kulturális múltra visszatekintő nemzetállamok különálló történetét kéne magában foglalnia, mint Németország, Franciaország, Nagy-Britannia vagy Oroszország. Ezzel persze nem akarom alábecsülni a korai modernizmus egyesítő erejét, amelynek eredményeképpen bizonyos városok mentén (Berlin–Párizs–Moszkva–London-tengely) nemzetközi közösségek jöttek létre

Európában.⁷⁰ Wollen nagyban hozzájárult az e városok közötti kulturális kereskedelmi utak, az árucseré és a szintézis-teremtő mozgások-átjárások feltérképezéséhez. 1987-es tanulmánya az európai kultúrtörténet feltárására irányuló törekvés mintaszerű példája: ebben arról ír, hogy Szergej Gyagilev, a Cári Orosz Balett alapítója milyen hatással volt a modernizmus testábrázolására, amely Matisse-tól, e gyakran mellőzött festőművésztől eredt és aztán Paul Poiret munkáiban és az 1920-as évek francia divatjában élt tovább.⁷¹ Az európai közösség kialakulását elősegítő másik tényező természetesen az I. világháború volt, amelynek az avantgárdra gyakorolt hatását többnyire csak a dadaizmusban vélik felfedezni.

Az sem véletlen, hogy a filmtudományi kurzusok többségén az avantgárd hagyományt – legyen szó akár a régi, akár az új irányzatról – Hollywood vonatkozásában nem vizsgálják. Az avantgárd és a magaskultúra összekapcsolódása egyre problematikusabb, különösen a filmes tanszékekre egyre nagyobb befolyással bíró poszt-moderne szempontjából. A brit filmről írt tudományos munkák továbbra is kelleetlenül beszélnek az avantgárd hagyományról, kivéve, ha ez átfedésben van a művészfilmmel. Derek Jarman és Peter Greenaway általános megítélése például Godard brit megfelelőiként pozicionálja őket: experimentális alkotók, de a művészfilmes intézményrendszer gyártás-bemutató-terjesztés folyamata által meghatározott keretein belül dolgoznak. E viszonyrendszer mélyebb feltérképezésével sajnos a jelenkori kutatók sem foglalkoznak.

Bár az avantgárd filmet gyakran közelítik meg a műfaj fogalma felől, a kettő összekapcsolása inkább kényszerházasság. Sitney *Visionary Film* című munkájára alapozva az avantgárdtal ténylegesen összefüggésbe hozható műfajok

Verso, 1982. pp. 92–104. [Magyarul: Wollen, Peter: A két avantgárd. (trans. Müllner András) *Apertúra* (2006) tél. <http://uj.apertura.hu/2006/tel/wollen-a-ket-avantgard/> (Utolsó letöltés: 2019. 10. 25)] és Wollen, Peter: "Ontology" and Materialism" in Film. In: Wollen, Peter: *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, 1982. pp. 189–207. [Magyarul: Wollen, Peter: „Ontológia” és „materializmus” a filmben. (trans. Müllner András) *Apertúra* (2010) tavasz. <http://uj.apertura.hu/2010/tavasz/wollen-ontologia-es-materializmus-a-filmben/> (Utolsó letöltés: 2019.10.25)]

68 Straub és Huillet kapcsán bővebben lásd Byg, Barton: *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. London: University of California Press, 1995.

69 Tsivian, Yuri: *Ivan the Terrible*. London: British Film Institute, 2002.

70 Lásd például Williams, Raymond: *The Politics of the Avant-Garde*. In: Williams, Raymond: *The Politics of Modernism*. London: Verso, 1989. pp. 49–63.

71 Wollen, Peter: Fashion/Orientalism/The Body. *New Formations* (1987) no. 1. pp. 5–33.

listáján olyan tételek szerepelnének, mint a drámai elbeszélés, líra, absztrakció stb. Ehelyett leginkább az avantgárd története során meghatározó irányzatok azok, amik műfajként aposztrofálódnak: olyan kategóriákról beszélünk itt, mint az „underground”, a „beat” vagy a „strukturizmus”. Wees könyve például a műfajteremtés vagy -elemzés egy bizonyos formája, míg Jack Sargeant beatmozgalomról írt kötete egy olyan mozgalmat vizsgál, amely végül nem teremtett önálló műfajt.⁷² Jobban járunk, ha ezeknek az úgynevezett műfajoknak a többségét inkább esztétikai minőségként vagy *modalitásként* fogjuk fel, a fogalom irodalmi jelentésében. Steven Dillon Jarmanról írt könyve például a rendező filmjeiben megjelenő lírafelfogást boncolgatja.⁷³ Scott MacDonald *The Garden in the Machine* című műve ambiciózus vállalkozás arra, hogy az amerikai avantgárdon belül egy modalitásmeghatározottságú irányzatot különítsen el: a gondolatmenet egyfajta lazán körvonalazott pasztorál vagy tájképfogalomra épít, és azt vizsgálja, hogy ez milyen jelentéssel bír egy fejlett kapitalista ipari társadalomban, amely az alapvető kulturális értékeket még mindig a „természetben” és a „vidékben” látja.

A *Visionary Film* című, sokszor idézett művéhez írt kiegészítő fejezetben Sitney az amerikai avantgárd film stilisztikai fejlődésének egy másik jelentős mozzanatát a menippea megjelenésében látja. Ez az ábrázolásmód a klasszikus görög irodalmi modalitásból, a szatirából ered, amelyben a szereplők egy-egy eszmét testesítenek meg, a szatirikus beszéd pedig „a formák és gondolatok párbeszéde, amelyből lehetséges, de nem szükségszerűtlen, hogy kidolgozott narratíva alakuljon ki”.⁷⁴ Sitney szerint a menippea felőli megközelítés heurisztikus felismerésekhez vezet az 1970-es években megjelenő és napjainkig regnáló új avantgárd formákkal kapcsolatban, ami az eddigi posztmodern elméleteket azonnal elavulttá teszi. Yvonne Rainer, Frampton, James Benning és kései éveiben Brakhage

is előszeretettel alkalmazták ezt a modalitást vagy műfajt. Mostanában a kortárs filmkészítői gyakorlat egyik legfelkapottabb módszerén alapuló „found footage” (vagyis a talált és újrahasznosított nyersanyagból készített) filmek is élénk kritikai figyelmet kapnak, bár ezeket aligha lehet önálló műfajnak tekinteni.⁷⁵

Kijelenthetjük, hogy a történetírók idősebb generációja – olyanok, mint Sitney, Rees, Le Grice és Arthur⁷⁶ – határozottan elutasítják az avantgárd posztmodern szemléletű megközelítést. Sitney szerint végtelenül leegyszerűsítő az az elképzelés, hogy az avantgárd filmek megmagyarázhatók pusztán az ideológia és az általános kulturális légkör segítségével, ráadásul ez összeegyeztethetetlen a hitével, hogy az amerikai avantgárd alkotók tisztában vannak saját filmes hagyományaikkal, és hűek is ezekhez. Úgy véli, hogy a művészek olyan formában dolgozzák fel a problémákat, ami a hagyományokat tisztelő megoldásokhoz vezet. Sitney emellett arra is felhívja a figyelmet, hogy az avantgárdal kapcsolatos elméletek jelentős része gyakorló művészekről származik, kiváló példa erre Deren, Brakhage, Mekas,⁷⁷ Frampton vagy Kubelka.

Parker Tyler *Underground Film* című könyve egy bizarr, kételkedő, de izig-végig újhullámos szöveg az amerikai avantgárd, vagy ahogy akkoriban és ma is nevezik, „underground” világról.⁷⁸ Tyler fennkölt kritikai stílusa a brit teoretikusok közül leginkább Manny Farberre vagy Ray Durnatra emlékeztet, írásai még Sitney-t is inspirálták. Szinte szépíróként közelít a filmhez, amivel mondhatni antitézise annak az elméletírói generációnak, akik mindent megtesznek azért, hogy az ént és a szubjektum felimeréseit egyszer s mindenkorra kitöröljék az elemző-értelmező gyakorlatból. A gondolatot, amely szerint a kritikus emberi értékek forrása, manapság a XVIII–XIX. századi írói hagyománnyal azonosítjuk, és olyan szerzőkhöz kötjük, mint Samuel Taylor Coleridge, Matthew Arnold és T. S. Eliot, illetve Amerikában talán Clement Green-

72 Sargeant, Jack: *Naked Lens: Beat Cinema*. London: Creation Books, 1997.

73 Dillon, Steven: *Derek Jarman and the Lyric Film: The Mirror and the Sea*. Austin: University of Texas Press, 2004.

74 Sitney: *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. p. 410.

75 Lásd Sjöberg, Patrick: *The World in Pieces: A Study of Compilation Film*. Stockholm: Aura forlag, 2001.; továbbá Wees, William C.: *Recycled Images*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

76 Arthur: *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*.

77 Mekas, Jonas: *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*. New York: Collier Books, 1972.

78 Tyler, Parker: *Underground Film: A Critical Inquiry*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

berg, aki mindig is ebben a szellemben írta recenzióit.⁷⁹ Csakhogy Tylerre és a hozzá hasonlókra most rásütik az „underground” jelzőt, annak minden konnotációjával, és így olyan képzetek társulnak hozzájuk, mint a társadalmi felforgatás, illetve a stílus, magatartás, gender és szexualitás olyan formái, amelyek kellően radikálisak voltak az 1960-as és '70-es évek formalista és strukturalista alkotásainak politikai állásfoglalásához.

Az 1970-es évek második felében és az 1980-as években egyre jelentősebbé váló női és meleg avantgárd filmkészítői gyakorlat természetes módon csatlakozott az akkori underground irányzathoz, amelynek legfontosabb képviselői Warhol, Jack Smith és Ron Rice voltak, nem beszélve Derenről és Angerről, akiknek pszichodramái szintén könnyen meg tudták szólítani a posztbaloldali posztmodern generációt. Nagy-Britanniában Lis Rhodes *Light Reading* (1978) című művét vízvázalstónak tekintik, amely a dinamikus formát megtestesítő stukturalista film egyeduralmának végét jelenti, és minden töredékessége és megfoghatatlansága ellenére a szubjektív alkotói „hang” és a narratíva felé történő nyitás egyik első hírnöke a brit avantgárd film történetében. A forma mindazonáltal továbbra is nagyon hangsúlyos a filmben, mint ahogy más „formális hangot” alkalmazó női alkotóknál is, mint amilyen Lucy Panteli, akinek filmjeiben önéletrajzi áthallásokat is felfedezhetünk. Jayne Parker filmjeiben ugyanakkor – amelyek az 1980-es évek elején készültek – nagyszerűen jelenik meg a személyes élettörténet, a portré és az egyéni hang. Ezek az alkotások az underground koncepcióval is összhangban vannak, hiszen a test (az alkotóé) és a performansz központi jelentőséget kap bennük.⁸⁰ Parker visszafogott klasszikus stílusa és minimalista esztétikája néhány évig párhuzamosan létezett a Super 8-as technikán alapuló újromantikus irányzattal, amely nyíltan elutasította a strukturalista filmet, és ehelyett a Warhol, Smith, Rice és Anger képviselte undergroundot, illetve a Godard, Rosa von Praunheim és társaik által megtestesített művészfil-

met élte. John Maybury és Cerith Wyn Evans filmjeiben az ironia alapkövetelmény, ahogy a popkulturális és egyes szubkultúrákhoz kapcsolódó képi utalások kiterjedt használata is.⁸¹ Amerikában a szintén Super 8-as használó punk filmesek eggyel keményebbek voltak, és egy olyan sajtóságos esztétikát képviseltek, amiben a B-filmek stílusa keveredett a Warhol-féle „dokumentarizmussal” és a Lower East Side lepusztultságának és drogszcénájának Smithre jellemző ünneplésével. Nagy-Britanniában egyfajta stilizáltabb dekadencia uralkodott: a filmekben jellemzően professzionális színészek játszanak, zenei aláfestésként gyakran opera szól, és mindez néha egymásra kopírozott képek és videoeffektek hangsúlyos használatával egészül ki. Jarman Super 8-as filmjei és a bennük megtestesülő egyedi, Carl Jung hatását tükröző, lassan örvénylő költői hang az irányzat szempontjából megkerülhetetlen jelentőségűek. Az *Angyali párbeszéd* (*The Angelic Conversation*, 1985) egy meleg férfi szexuális ébredésének szimbolikus megjelenítése, amelyet a hangbeli aláfestésként szavalt Shakespeare-szonettek elvonttá és egyben még intenzívebbé tesznek. A szubjektivitást ebben a filmben a hang, a szöveg és az önreflexív performatív gesztus alkalmazása tartja féken.

Warhol performanszon alapuló munkásságára teljes egészében csak a halála után derült fény, amikor az 1990-es évek elején hozzáférhetővé váltak olyan régóta elfeledett és soha nem forgalmazott filmek, mint a *Horse* (1965), a *Kitchen* (1965) vagy a *Vinyl* (1965). Ekkor viszont Warhol újra megalapozta hírnevét az olyan queer teoretikusok és a kultúratudományt képviselő elméleti szakemberek körében, mint amilyen Juan Suarez, aki lelkesen üdvözölt minden olyan filmet, amely a jelölőkkel való játékon alapult, ahelyett, hogy eltüntetni akarta volna őket. Warhol munkái látszólag mellőztek minden magasművészetre jellemző szakmai vagy stilisztikai fogást, ami a strukturalista filmek klasszicizmusában ellenben oly nyilvánvalóan megmutatkozott. Smith és Warhol filmjei a test, identitás

79 Greenberg, Clement: *Avant-Garde and Kitsch*. In: Harrison, Charles – Wood, Paul (eds.): *Art in Theory, 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992. pp. 529–41. [Magyarul: Greenberg, Clement: *Avantgárd és giccs*. (trans. Józsa Péter). In: Józsa Péter (ed.): *Művészetszociológia*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978. pp. 93–103.]

80 Rees, A. L.: *The Artist as Filmmaker: Films by Jayne Parker 1979–2000*. In: Rees, A. L. – Key, Joan: *Jayne Parker Filmworks 79–00*. Exeter: Spacex Gallery, 2000. pp. 9–30.

81 O'Pray, Michael: “New Romanticism” and the British Avant-Garde Film in the Early 80s. In: Murphy, Robert (ed.): *The British Cinema Book*. London: British Film Institute, 2001. (második kiadás) pp. 256–62.

és hitelesség kérdését járták körül, ez pedig egybecsengett az ortodox film- és kultúratudomány elméleti törekvéseivel, ami ez utóbbiaknak a radikalizmus igencsak kapóra jövő látszatát kölcsönözte. Jarman – főként az amerikai teoretikusok körében elfoglalt – pozíciója és megítélése kiváló példa a kulturális és tudományos közegben bekövetkező változásokra.⁸² Miközben a hagyományos avantgárd mozgalom karrierje legnagyobb része alatt szinte semmibe vette, a megújult szellemi kontextusban három jelentős könyv, illetve Leo Bersani és Ulysse Dutoit tollából egy kimerítően alapos tanulmány is született róla.⁸³

Tylertől eltérően Gene Youngblood *Expanded Cinema* című könyve most egy olyan új generáció kedvelt olvasmánya, akik az 1960-as évekbeli fogadtatáshoz képest kevésbé excentrikusnak, és sokkal inkább találónak tartják az efféle elméleteket és jóslatokat.⁸⁴ A kiterjesztett mozi koncepciója a kortárs művészetet ellepő film- és videóinstallációknak köszönhetően napjainkban lényegesen nagyobb figyelmet kap.⁸⁵ A mindent behálózó internet és az újmédia az avantgárd radikális újragondolásához vezetett, ami Youngblood művének reneszánszát egy másik szerző, Marshall McLuhan 1960-as évekbeli szövegeinek újrafelfedezésével rokonítja. Le Grice kísérleti film-, videó- és számítertechnikákról szóló tanulmánykötete szintén egybecsenget azoknak az elképzeléseivel és elvárásaival, akiknek a szemében a formalistákkal azonosított purizmus már nem vonzó perspektíva.⁸⁶ A számítógépen létrehozott kép, azaz a CGI elterjedésével az avantgárd új szerepet kapott, és immár az újmédia megközelítéséhez szolgáló modellként funkcionál. Ezzel párhuzamosan ugyanakkor a régi technológiák, az olcsó, amatőr és elavult megoldások iránti érdeklődés is megélné, így a már egy letűnt kor emlékének számító 8 mm-es formátum most újból népszerűvé vált. A 16 mm-es

(Tacita Dean), sőt még a 35 mm-es film (McQueen) is képes volt szinte természetellenes módon visszaszívároggni a múzeumokba egy olyan korban, amikor a legalapvetőbb vetítési technika a DVD-ről történő lejátszás. Ez egyébként felvet egy érdekes és alig vizsgált kérdést a médium specifikusságával kapcsolatban, hiszen a médium nem egyszerűen a felvétel vagy a lejátszás eszköze, hanem a hordozótól független, önmagát meghatározó esszencia, amit ez esetben sután csak „mozgóképeknek” hívunk.

Az amerikai és európai hagyományt egymástól elválasztó szembenállás napjainkban is megfigyelhető. A strukturalizmus legextrémebb és az elméletekben leggyakrabban vizsgált formája Európában egészen az 1980-as évekig meghatározó volt, és mind a mai napig a művészi érzékenység és teljesítmény etalonjának számít. Ez a forma a háború előtti német absztrakt művészetből, illetve később a Kren, Dieter Rot és Kubelka képviselte bécsi formalistáktól eredt,⁸⁷ és Gidal, Le Grice, illetve a Hein-alkotópáros munkáiban érte el tetőpontját.⁸⁸ Az 1979-ben megrendezett, *Film as Film* című kiállítás hatása még évtizedekig érződött, amint azt a 2003-as elsöprő sikerű *Shoot Shoot Shoot* is tanúsítja, amelynek keretében a Tate Modern vetítőtérmet egy olyan új generáció alkotói töltötték meg, akik az 1970-es évek strukturalista és formalista filmjeinek újrafelfedezését tűzték ki célul. Sitney nagyszabású műfajai – mint a mitopoézis, a líra és a menippea – nem illenek az európai hagyományba, amely többé-kevésbé elkötelezett marad a formalizmus és a társadalmi-politikai tapasztalattal átítatott dokumentarizmus felé. Az 1980-as években Patrick Keiller és Andrew Kottling visszatértek a költői dokumentumfilm formához (amely utójára az 1950-es évek free cinema mozgalmára volt jellemző), és ezt arra használták, hogy osztályalapú baloldali kritikát fogalmazzanak meg Nagy-Britannia ipari

82 Lásd Dillon: *Derek Jarman and the Lyric Film: The Mirror and the Sea*; Pencak, William: *The Films of Derek Jarman*. London: McFarland, 2002.; illetve Wymer, Rowland: *Derek Jarman*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

83 Bersani, Leo – Dutoit, Ulysse: *Caravaggio's Secrets*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

84 Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970.

85 Lásd Iles, Chrissie (ed.): *Into the Light: The Projected Image and American Art 1964–1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 2001.; és Michalka, Matthias: *X-Screen Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2003.

86 Le Grice: *Experimental Cinema in the Digital Age*.

87 Barber, Stephen: *The Art of Destruction: The Film of the Vienna Action Group*. London: Creation Books, 2004.

88 Lásd Curtis, David: *Experimental Film*. London: Studio Vista, 1971.; és Curtis, David (ed.): *Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910–1975*. London: Hayward Gallery, 1979.

összeomlásával és a thatcherizmus pénzügyi politikájával kapcsolatban. A korabeli helyzetet egyébként jól szimbolizálta az 1985-ös országos szintű bányászsztrájk, amelyhez hasonló eseményre Amerikában nem volt példa. Az 1980-as évek fekete filmjei szintén kritikusan viszonyultak a brit birodalomhoz, illetve sok esetben a faj és szexualitás kérdeseihez is, amint azt például Isaac Julien *Young Soul Rebels* (1991) című, az 1970-es évekbeli brit munkásosztály életét bemutató fikcionalizált dokumentumfilmjében láthatjuk.

Még ha az elmúlt években az avantgárd film biztosabb pozícióra tett is szert a tudományos életben, a reprezentációja továbbra sem egységes, és a legkülönbébb környezetekben bukkan fel a művészeti iskoláktól kezdve az egyetemi filmszakokon át a művészettörténeti és nyelvi tanszékekig. Ez ideális helyzetnek tekinthető, hiszen a más-más kontextus más-más elméleti alapot, megközelítést, módszertant és nem utolsósorban érzékenységet von maga után, ami pedig gazdag és változatos kutatási területet eredményez. Az avantgárd történetének feltárása a jövőben is kiemelt jelentőségű terület lesz, főként Európában, ahol a politikai és nyelvi tényezők oly sokáig akadályozták az ilyen jellegű kutatásokat. Ami az elméletet illeti, az avantgárd – természetéből fakadóan – többnyire bizarr és eklektikus gondolati megközelítéseket hívott életre, esetenként kifejezetten dogmatikus időszakokkal, amint azt az 1970-es évek példája is jól mutatja. Bizonyos szempontból egyre inkább a múzeumok szabják meg az elméleti vizsgálódás irányát, akárcsak a hagyományos művészetek esetében. A kurátorság és az ezzel kötelezően együttjáró elméleti irányultság hihetetlenül meghatározó szerepet játszik a művészek filmkészítői, illetve általában véve mozgóképes alkotói gyakorlatában.⁸⁹ A látási és észlelési stratégiákat előtérbe állító kísérletifilm-készítés a kognitív filmelmélet szempontjából is termékeny kutatási terület. A nemzetközi művészeti színtéren az elmúlt évtizedben elnyert elismertségből fakadóan az avantgárd film most olyan helyzetben van, ahonnan a tudományos életben betöltött jövőbeli pozícióját nehéz lenne megjósolni. Azt talán magabiztosan megállapíthatjuk, hogy mindenképp számolni kell vele, és a helyzete már korántsem oly ingatag, mint egykor volt.

Czifra Réka fordítása

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

A MAGYAR FILMKRITIKA TÖRTÉNETE

FILMARCHÍVUM

ARCHÍV FELVÉTELEK A FILMBEN

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 3.

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu

⁸⁹ Lásd Iles: *Into the Light: The Projected Image and American Art 1964–1977*; és Michalka: *X-Screen Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*.

Lichter Péter

Körvonalak egy ismeretlen térképen

A kortárs kísérleti film intézményrendszere

A kortárs kísérleti film pontos intézményi térképét megrajzolni éppen olyan kockázatos vállalkozás mint egy folyamatosan változó rendszer – például a divat – hálózati csomópontjait, egymáshoz kapcsolódó ágait feltérképezni.¹ A dolog nehézségét elsősorban az adja, hogy a kísérleti filmek radikális formájukból adódóan legfeljebb csak járulékos részei a narratív filmek piaci alapon működő intézményrendszerének. Vagyis láthatatlanok, de nemcsak a filmrajongó közönség, hanem a szűkebben vett filmszakma számára is. A kísérleti film persze az elmúlt évtizedek alatt kitermelte a maga párhuzamos intézményrendszerét, ami sok szempontból hasonló képet mutat, mint a domináns filmgyártás gazdasági hálózata (pl.: fesztiválok, forgalmazók, mozik, folyóiratok stb.), ám leginkább ezek eltéréseiben kristályosodik ki a kísérleti film készítésének igazi tájképe, ami talán röviden a David E. James által sokszor használt *minor* jelzővel (alárendelt, kisebb) írható le.² A kísérleti filmek intézménytörténete az elmúlt közel száz évben lényegében a gazdasági (és esztétikai) alárendeltséggel való küzdelemlről, pontosabban a láthatóságért és az egyenjogúságért való harcról szól, vagyis arról az összetett és ellentmondásos kapcsolatról, ami a domináns filmiparhoz fűzi. Ezt tükrözi a kísérleti filmekre aggatott többi, gyakran használt fogalom is: az *avantgárd* és az *underground* jelzők nemcsak egy militáns melléköngét hordoznak magukban, hanem rögtön valamihez képest (*előtt* és *alatt*) pozicionálják magukat, de ugyanez

igaz a *kísérleti* szóra is, ami nem mellesleg az egyik legelutasítottabb terminus a kísérleti filmesek között, hiszen ez a jelző is hordoz magában valami lealacsonyítót. (Vagyis: vannak a kész, már a kísérletezésen túljutott, meg a félkész, még „*kísérleti*” filmek).

De vajon a kísérleti filmek intézményrendszerére is érvényes az, hogy magán hordozza az alárendeltség és másodlagosság bélyegét? Ezt a benyomást az árnyalja, hogy az elmúlt néhány évtizedben, miután az ugrásszerű technikai fejlődés révén a kísérleti filmek járulékos bemutatási helyei lettek a galériák, a képzőművészet intézményrendszerével is szorosabb kapcsolatba kerültek: vagyis az *Artworld*³ nemcsak videóművészeti installációként, hanem úgynevezett „black boxokban”⁴ mozifilmként is vetíti a kísérleti filmeket – ez persze nem jelenti azt, hogy a kísérleti filmesek és a galériák kapcsolata ne lenne szintén ellentmondásos. A filmesek sokszor tudatosan választják le magukat az *Artworld* rendszeréről: a kísérleti film intézményesülése és önállósodása részben e leválás különböző aspektusain keresztül vizsgálható, jelen írás ezeket a szempontokat veszi sorra. A kísérleti filmek láthatósága és finanszírozása már egészen korán központi problémává lépett elő, hiszen ezek az alkotások általában a művészeti piac és az *Artworld* intézményei, illetve a „hagyományos” filmipar között rekedtek. Ezért vált fontossá a kísérleti filmek alulról szerveződő hálózatisága: a filmklubok és filmműhelyek rendszere, illetve a kísérleti filmekre spe-

1 Ebben a szövegben elsősorban az észak-amerikai, kanadai és európai kísérleti filmes intézményeket rendszerezem.

2 James, David E.: *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Oakland: University of California Press, 2005. James alapvetően a Los Angeles-i kísérleti filmes kultúra leírásához használja a kifejezést, ami annak a mainstream, hollywoodi filmiparhoz való „kisebbségi” viszonyára utal.

3 A kifejezés Arthur C. Dantótól származik, és alapvetően a kortárs művészeti élet intézményrendszereit (múzeumok, galériák, vásárok) és annak szereplőit (művészek, kurátorok, kritikusok, gyűjtők) fedi le. Danto, Arthur: *The Artworld*. *The Journal of Philosophy* 61 (1964) no. 19. pp. 571–584.

4 A galériákban kialakított, a mozikörnyezetet imitáló installációs és vetítési terek bevett elnevezése.

cializálódott filmfesztiválok és forgalmazók mára széles elterjedt szubkultúrája, ami a kétezres évektől kezdve nagyban támaszkodott az interneten felépülő hálózatokra (mint pl. közösségi oldalak, videómegosztók). Ezt az intézményi rendszert pedig a hatvanas-hetvenes évek óta az akadémiai közeg ernyője fogja egybe, ami természetes módon fonódott össze a kísérleti filmek teoretikusabb szemléletével, és nem mellesleg fontos megmutatkozási lehetőséget és egzisztenciát biztosított a filmeseknek. Ebben a tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy erről a kissé kaotikus, folyamatosan változó és ebből adódóan nehezen megragadható tájról olyan jelen idejű térképet rajzoljak, ami szem előtt tartja a kísérleti film hagyományának történetét is.

Egy ellentmondásos kapcsolat: az Artworld és a kísérleti filmek

A kísérleti film intézményeinek alárendelt, láthatatlan pozíciója valójában e filmkészítési hagyomány kettős határhelyzetéből adódik. A kísérleti filmek radikális, nemnarratív formanyelve, a hagyományos befogadás szabályait teljes mértékben felrúgó vonásai miatt érthető okokból eltávolodnak a hagyományos, történetközpontú tömeg- és szerzői filmek domináns gyakorlatától: egy 1962-ben készült Stan Brakhage-film (*Dog Star Man*) élménye még egy ugyanabban az évben készült, radikálisabb szerzői-modernista film (pl. Jean-Luc Godard: *Éli az életét* [*Vivre sa vie*, 1962]) befogadásától is fényévekre van. De ugyanígy érdekes egymás mellé tenni két, szemléletükben közelebb álló alkotót, akiket mégis elválaszt a filmnyelvi radikalizmus különböző mértéke: Peter Greenaway művészfilmjei sokat merítettek az amerikai kísérleti filmes, Hollis Frampton strukturalista alkotásaiból (pl.: *Zorns Lemma*, 1970), de a két életmű igen eltérő nézői alappozíciót követel. Ez az eltávolodás első ránézésre azt eredményezi, hogy a kísérleti filmek inkább a képzőművészeti irányzatok (concept

art, minimalizmus, absztrakt expresszionizmus, fluxus, videóművészet stb.) halmazába sorolhatók, hiszen nem mesélnék történetet, gyakran nincs hőstük (vagy egyáltalán hagyományos értelemben vett szereplőjük), és legtöbbször olyan képzőművészeti technikákat használnak, mint pl. a nyersanyagra festés esetén az absztrakt festészet formavilága. Ha a kísérleti film ennyire közel áll a képzőművészethez, sőt részben a képzőművészetből nőtt ki – hiszen a klasszikus, húszas évekbeli avantgárd filmet a mozgókép lehetőségei iránt lelkesedő festők és szobrászok indították el –, akkor miért nem a galériák és múzeumok tereiben találkozunk ezekkel az alkotásokkal?

Az erre adott válasz egy fontos befogadásbeli ellentétre világít rá: a múzeumi térben ugyanis a kísérleti filmek elvesztik a mozi koncentrált befogadást elősegítő környezetét, ami komoly mértékű veszteséggel jár. Tóth Andrea Éva a galériák terében kiállított mozgóképek elméleti kérdéseit összegző cikkében⁵ azt járja körbe, hogy a mozi statikus nézői pozíciójából kiszabaduló mozgókép a múzeumok terében gyakran a sétálás élményével kötődik össze, vagyis a befogadó a mű vagy művek közötti mozgással szabadon rakja össze a maga verzióját. Az Artworld tereiben gondolkodó képzőművészek és kurátorok számára épp ez a felszabadulás az izgalmas: az utóbbi évek ugrászerű technikai fejlődése (olcsó HD és 4K projektorok) révén ma már egy galéria terében szinte bárhogy és bárhová vetíthető mozgókép. A hetvenes években felfutó, részben a kísérleti filmből kinövő videóművészet is ennek a technológiai „felszabadulásnak” köszönhetette a létét. De érdekes módon, ahogy az Artworld magába kebelezte a „művészi mozgókép”⁶ hagyományát, a kísérleti filmek nem veszítették el létjogosultságukat, sőt ebben a pezsgő, hetvenes évekbeli időszakban erősödött meg a kísérleti film intézményrendszere, ami kimondottan a klasszikus, mozi befogadást szorgalmazta. A kísérleti film és a hagyományos képzőművészeti intézményrendszer közötti szakadék két okra vezethető vissza.

A kísérleti filmesek részben azért idegenkednek a galériákba installált filmeiktől, mert az Artworld kiállító terei nem annyira szabályozottak és standardizáltak, mint

⁵ Tóth Andrea Éva: *És-effektus, avagy mozi a kiállítóterekben*. *Apertúra* (2009) tavasz. <http://uj.apertura.hu/2009/tavasz/toth-2/> (Utolsó elérés dátuma: 2019. 06. 09.)

⁶ Az „artist's film” fogalma gyakran visszatérő terminus az angolszász szakirodalomban, ami egyszerre gyűjti magában a kísérleti film, a videóművészet és gyakran a radikálisabb szerzői film alkotásait.

a mozitermek. Egy galériában vagy múzeumban a filmek elenyészhetnek a hatalmas térben, a fényes falakon vagy a film számára kedvezőtlenül strukturált termekben. Ezt legplasztikusabban Michael Betancourt fogalmazta meg egy kísérletifilm-fesztivál (Experiments in Cinema) alkalmára kiadott évkönyvben: „*a mozgókép egyszerűen másképpen működik, amikor nagy kompozícióként mozivásznonra vetítik, ahhoz képest, hogy monitoron nézzük vagy egy művészeti galéria strukturálatlan szemlélődésével fogadjuk be: a ritmus megváltozik, a vágásoknak, a képeknek más lesz a vegyértéke.*”⁷ Az Artworld befogadása sokkal inkább a kalandozásra, a sétálásra és a merengésre épít, nem pedig az immerzióra és a belefeledkezésre. A kortárs kísérleti film veterán alkotói, mint Ken Jacobs (l. *Nervous System*-ciklus) vagy James Benning (pl. a végtelenül letisztult *Ten Skies*, 2004) olyan egész estés, radikálisan minimalista filmeket készítenek, melyek első ránézésre galériás installációk után kiáltanak, hiszen szinte az állókép plasztikusságáig lassítják a filmet, hasonlóan a múzeumi terekben gondolkodó Douglas Gordon installációjához, a *24 Hours Psycho*-hoz (1993). Ám mindkét filmes elutasítja az Artworld adta galériás lehetőségeket, és mozitermekben vetítik a munkáikat: az utóbbi években például visszatérő vendégek a Berlini Film-fesztiválon.

A másik szakadékot képző ok pedig kimondottan technikai eredetű: a kísérleti film hagyományában a celluloid nyersanyagra (8 mm, 16 mm, 35 mm) forgatott, illetve ezen a nyersanyagon bemutatott filmek kiemelten fontosak: ez a technika pedig jellegéből adódóan igényli a hagyományos, mozis vetítés infrastruktúráját (mozigépész, vetítógép stb.). Ez az ezredforduló után is markánsan megmaradt, a nagy felbontású digitális technika nem vált az analóg képrögzítés felszámolójává, inkább egyfajta mankója lett, izgalmas lehetőségeket teremtve hibrid technikájú filmek készítésére. A nagy felbontású digitális projektorok és a filmre forgatott munkák digitalizálásával csak az elmúlt két évtizedben vált lehetővé a galériák számára a filmalapú kísérleti filmek szabadabb (és minőségvesztés nélküli) installálása: de mire ide eljutottunk,

addigra a két intézményrendszer (vagyis a „hagyományos Artworld” és a „kísérleti filmes Artworld”) már eltávolodott egymástól.

Persze a két művészeti világ szoros történeti kapcsolata miatt mindig is intenzív volt közöttük az átjárás. Nem csak a kísérleti film klasszikus, első hullámában (1920-as évek) találhatunk olyan alkotókat, akik a festészet és a szobrászat felől érkeztek a filmhez (pl. Hans Richter, Man Ray, Francis Picabia, kicsivel később Len Lye), hanem a hagyományosan „filmesebb” észak-amerikai avantgárd film aranykorában (1950-es, 60-as, 70-es évek) is akadtak a képzőművészet felől érkezők (pl. Michael Snow, Bruce Conner, Jordan Belson stb.). A kortárs kísérleti filmben is találhatunk bőven példákat az intézményi „kétlakiságra”, de egy sokatmondó tendencia jellemző ezekre a művészekre: a mozis vetítésre szánt kísérleti filmeket általában nem installálják galériákba, és a galériákba szánt mozgóképeket nem vetítik moziban. Erre a legjobb példa a francia Jacques Perconte,⁸ aki alapvetően videotechnikát használ, és az adatroncsolás (glitching) révén alkot absztrakt, rendkívül grafikus munkákat, amik hosszan kintartott tájképekre épülnek. Perconte életműve az ezredforduló óta rendkívül egységes képet mutat, vagyis a galériákban vetített, nagy méretű installációi és a „mozis” filmjei hasonló formavilágot használnak. Ennek ellenére Perconte más munkákat szán filmfesztiválokra⁹ és más munkákat a múzeumok tereibe.

Küzdelem a láthatóságért: bemutatás, finanszírozás és forgalmazás

A kísérleti film gyakorlata alapvetően a nonnarratív, rövidfilm formára épül: ez a két meghatározó tulajdonság lényegében ellehetetleníti a klasszikus (vagy James megfogalmazásában: domináns) piaci filmgyártás körforgásába való belépését. Tom Gunning, a ma már klasszikus film-

7 Betancourt, Michael: Why – Notes on the White Cube, Black Box, Telescreen Triad. In: Bryan Konefsky (ed.): *Un-Dependently Yours: Imagining a World Beyond Red Carpet*. Albuquerque: Basement Films, 2014. p. 21.

8 Perconte a kortárs európai kísérleti film egyik legfontosabb alakja, a kilencvenes évek óta készít filmeket és installációkat. Műveivel elsősorban a digitális technikákban rejlő absztrakciók lehetőségeit kutatja. <http://www.jacquesperconte.com/>

9 Perconte például a Jihlavai Dokumentumfilm Fesztivál egyik visszatérő alkotója.

elméleti szövegében¹⁰ az avantgárdot az ősfilmes attrakciós stratégia örökösének tekinti, amit a rövid, az esetek túlnyomó többségében negyedórát nem meghaladó kísérleti filmes formátum is erősít. Ha egy kísérleti filmes fesztiválon egy (általában) másfél órás blokkra beülünk, akkor egy színes, különféle formanyelvi logikát mozgató válogatás intellektuális és érzéki attrakciójára váltunk jegyet, hasonlóan a századfordulós filmvetítésekhez, ahol trükkfilmekről a tájképfilmekig mindenféle nonnarratív látványosságot kaptak a nézők. Ahogy az egész estés filmek elkezdtek kiszorítani az egytekerces válogatásokat, úgy vált a történet nélküli, attrakciós logika inkább a kísérleti film felségterületévé: persze később a videoklipek és a YouTube-videók újra visszahozták a populáris mozgóképfogyasztásba a gunningi attrakciót.¹¹

A kísérleti filmek piaci marginalizálódásával az alkotók legégetőbb problémája a filmek finanszírozása és bemutatása lett. A finanszírozást az esetek nagy részében a művészek saját zsebből intézték, illetve intézik ma is: Maya Deren, az amerikai avantgárd film legendás figurájától származik az a *bon mot*, hogy ő maga annyi pénzből forgatja a filmjeit, amennyit Hollywood a rúzsra költ.¹² Bár az egyes nemzeti filmgyártásokban, ezen belül is elsősorban az európai országokban több pályázat is támogatja (persze csak közvetve) a kísérleti filmeket: a kisjátékfilmek és egyetemi vizsgafilmek gyártási támogatásán keresztül kísérleti filmek is készülnek vagy készülhetnek, de ez persze össze sem hasonlítható a piaci alapon működő játékfilmek önfenntartó gazdaságával. Az Egyesült Államokban komolyabb tradíciója van a magántőke kulturális szerepvállalásának (például a múzeumok támogatásában), de a kísérleti filmek a hagyományosabb kultúratámogatás (és művészettérfogás) látóköréből is

kiesnek, ami nagy részben a „műfaj” határhelyzetének, a klasszikus kategóriákon való kívül helyezkedésének köszönhető: az amerikai szintéren működő kísérleti filmek sokkal komolyabb pénzhiánnyal néztek szembe az elmúlt évtizedekben, mint a minimális állami támogatást élvező európai kollégáik. A hatvanas évek avantgárd animációjának egyik prominens figurája, Larry Jordan 1979-ben írt egy kétségbeesett cikket az amerikai kísérleti filmek anyagi helyzetéről az alternatív filmforgalmazóként elhíresült Canyon Cinema lapjába. Jordan egyrészt az Artworddel való kapcsolatáról azt írja, hogy a kísérleti filmek értelemszerűen és szükségszerűen sokszorosíthatók, illetve nehezen lehet őket a „falra akasztani”, ezért a hagyományos műtárgypiacon nincs keresnivalójuk, vagyis a legprominensebb képzőművészekkel ellentétben a legfelkapottabb kísérleti filmek nem tudnak megélni pusztán a művészetükből.¹³ A másik oldalról, folytatja a szerző, ha a kísérleti filmek a „Filmworddel” azonosítják magukat, vagyis filmkészítőként építik fel az identitásukat, akkor a klasszikus narratív filmen nevelkedett közönség éles elutasításával és a szakma lesajnálásával találkoznak. A hetvenes évek óta persze javult a helyzet: Kristen Daly a kortárs amerikai kísérleti film (és videóművészet) finanszírozását elemző tanulmányában¹⁴ sorra veszi a kilencvenes évektől kezdve elérhető forrásokat, kezdve az országos (Nation Level Funding) és állami szintű (State Level Funding) támogatásoktól a magánbefektetésekig (Private Funding). Daly az egyik legfontosabb fejleménynek azt tartja, hogy a kortárs kísérleti film finanszírozása a technológiai átalakulás és a webes platformok (pl.: YouTube) révén már nemcsak a hagyományos forrásokra, hanem az Interneten szerveződő crowdfundingokra (pl. Indiegogo) is számíthat.

10 Gunning, Tom: Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avant-garde. (trans. Kaposi Ildikó). In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (ed.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2004. pp. 292–303.

11 Gunning elméletét az elmúlt években sokszor pontosították, vitatták, illetve erősítették meg különböző megközelítésekben, erről alapos áttekintést ad: Strauven, Wanda (ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

12 <https://film-makerscoop.com/filmmakers/maya-deren>

13 Jordan, Larry: Survival in the Independent-Non-Commercial-Avant-garde-Experimental-Personal-Expressionistic Film Market of 1979. In: Macdonald, Scott (ed.): *Canyon Cinema – Life and Times of an Independent Film Distributor*. Oakland: University of California Press. pp. 329–338.

14 Daily, Kristin: “Avant-Garde Film” Goes Digital Video: How Does the United States Fund Digital Video Art and Experimental Filmmaking? In: Murschetz, Paul Clemens – Teichmann, Roland – Karmasin, Matthias (eds.): *Handbook of State Aid for Film. Finance, Industries and Regulation*. Berlin: Springer, 2018. pp. 531–550.

Összefoglalva: a nonnarratív forma, illetve az állami vagy a magántőke támogatásának teljes (vagy relatív) hiánya tovább nehezíti a filmek forgalmazhatóságát, és egy meglehetősen zárt pályára kényszerítette az alkotókat: ez vezetett Amerikában a kísérleti filmesek önszerveződő és önszervező szervezeteinek, elsősorban a bemutatást és forgalmazást megszervező co-operative-ok (vagyis szövetkezetek) kialakulásához, és a kísérletifilm-kultúra hálózatiságának alapjaihoz.

A második világháború után a kísérleti film nemzetközi erővonalai Észak-Amerikába összpontosultak. Az Egyesült Államok gazdasági és kulturális konjunktúrájára élvezett a negyvenes-ötvenes években, ami a művészeti életre is kihatott: a képzőművészet fővárosa rövid időn belül New York lett Berlin és Párizs után. Az emigráns avantgárd művészek (pl. Hans Richter, Oskar Fischinger) aktív szerepet játszottak az ország alternatív kultúrájának felélénkítésében, de a relatíve több állami ösztöndíj és az egyetemi intézményekbe áramló tőke is segített közönséget és diskurzust építeni. Az ötvenes évektől kezdve a kísérleti film kulturális hálózatában az amerikai intézményépítési modell lett a meghatározó. A negyvenes évek végén, ötvenes évek elején jelentek meg az első olyan filmklubok, amik speciálisan a kísérleti film bemutatására fókuszáltak. Ilyen volt Frank Stauffacher klubja, az Art in Cinema, ami San Francisco egyik prominens múzeumában, a San Francisco Museum of Modern Artban kapott helyett: ekkor kezdett megerősödni a város szerepe a nyugati parti kulturális életben. New Yorkban Amos és Marcia Vogel indította útjára a Cinema 16 elnevezésű filmklubot, ami a tizenhat milliméteres formátum után kapta a nevét. Vogel filmklubja az ötvenes évek végére többezres tagságúra növekedett, amivel meghatározó szerepet játszott a kísérleti filmek terjedésében. A filmklub a hatvanas években megszűnt, majd a kétezres évek elején egy Los Angeles-i fotóművész, Molly Surno néhány évre újraindította, mialatt több élőzenés vetítést szervezett meghatározó képzőművészeti intézményekben¹⁵ (pl. The Kitchen, MOMA, The Metropolitan Museum of Art). Vogel lényegében az egyik első kísérleti filmes kurátor

volt, aki a viszonylag bőséggé váló kínálatból válogatva állította össze a Cinema 16 programjait: nála fontos válogatási szempont volt, hogy nemcsak „keményvonalas” kísérleti filmeket, hanem narratív rövidfilmeket vagy különleges dokumentumfilmeket is vetített – vagyis az egzotikum volt az elsődleges szervezőelve. Ez elkerülhetetlenül feszültséghez vezetett: miután Vogel elutasította az amerikai kísérleti film egyik legismertebb alakjának, Stan Brakhage-nek egyik korai filmjét (*Anticipation of the Night*, 1959), a kritikusként és filmesként is aktív Jonas Mekas megalapította a Filmmakers' Cooperative-ot, ami később a legtöbb önkormányzatiságra és önszerveződésre épülő kísérleti filmes intézmény alapjává vált. A Filmmakers' Cooperative nem szűrte meg a beérkező filmeket: mindent a katalógusába vett, ahonnan a mozik és filmklubok bizonyos mértékű bérleti díj ellenében válogathattak. A Filmmakers' működésének lényege az volt, hogy Mekas a bérleti díjak összegének tetemes részét (eleinte ötven százalékát) visszaforgatta a filmkészítőknél, a maradékot pedig az intézmény nullszaldós fenntartására költötte. Ezzel persze maga a „forgalmazó” nem tudott piaci értelemben növekedni, de ez nem is volt célja, sokkal inkább a fenntarthatóság és a bevételek visszaosztása.¹⁶ Ez a New York-i intézmény aztán a hatvanas-hetvenes évektől kezdve mások számára is példamutatóvá vált: a nagyobb városokban összeverődő fiatal kísérleti filmesek apró csoportokat, összetartó hálózatokat alkottak, a cooperative-modell pedig intézményesítette a közösségeket. A hatvanas években San Franciscóban Bruce Baillie vezetésével megalakult a ma is működő Canyon Cinema, Londonban pedig 1971-ben a London Filmmakers' Cooperative, ami pedig a néhány évtizeddel később felépülő kísérleti filmes forgalmazó, a LUX alapja lett.¹⁷ Mekas később emelte a tétet és New Yorkban megalapította az Antology Film Archives-t, az első (és lényegében egyetlen) olyan filmarchívumot (vagy cinematheque-et) ami elsősorban a kísérleti filmek megőrzésére és vetítésére fókuszál. Az Antology ma is látogatható könyvtárral, vetítéssorozatokkal, beszélgetésekkel és fesztiválokkal tartja a felszín felett a kísérleti film hagyományát.¹⁸

¹⁵ <http://www.mollysurno.com/index.php?/information/cinema-16/>

¹⁶ Macdonald: *Canyon Cinema*. p. 5.

¹⁷ Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. p. 28.

¹⁸ Itt meg kell említeni még egy fontos felületet, a Robert Gartner etnográfiai filmes által vezetett *Screening Room* (1972–1981) nevű

A kísérleti filmesek alulról szerveződő intézményépítése és önszerveződés aztán más filmkultúrákban is megjelent, és mára összetartó hálózattá nőtt. Franciaországban 1982-ben Yann Beauvais és Miles McKane megalapította a Light Cone nevű szervezetet, ami az ezredforduló után a világ egyik legnagyobb kísérleti filmes (nonprofit) forgalmazójává és archívumává vált. A Light Cone webes katalógusában több ezer kortárs és kanonikus kísérleti film megtalálható, amiket bérleti díj ellenében akár többféle hordozón (filmszalagon vagy elektronikus és digitális kópián) is bérelni lehet. A Light Cone bevételének komoly része értelemszerűen a kanonikus szerzők (Maya Deren, Stan Brakhage, Hans Richter stb.) munkáinak forgalmazásából származik, leginkább múzeumok, galériák és cinémateque-ek bérelnék tőlük kópiákat, de az utóbbi években nagyobb filmszínházakon (Rotterdam, Oberhausen) is jelen vannak külön összeállított kortárs programokkal.¹⁹ A tradicionálisan rendkívül erős filmklubkultúrával bíró Párizs még egy fontos kísérleti filmes szerveződésnek is otthont ad: a Collective Jeune Cinema (CJC) ráadásul tíz évvel megelőzte a Light Cone létrejöttét. A CJC 1971 óta szervez vetítéseket Párizs különböző moziijaiban, illetve a Light Cone-hoz hasonlóan forgalmaz is: a két szervezet a kilencvenes években egyesült, majd az ezredforduló magasságában szétváltak útjaik. A Collective Jeune Cinema nemzetközileg legfontosabb projektje a Festival du Cinema Différent, ami az európai kísérleti filmes színtér egyik legfontosabb fesztiválja.

A franciákhoz hasonlóan a kísérleti filmes világhatalomnak számító Ausztria is megalapította a kilencvenes években a maga önmenedzselő szervezetét, a Sixpack Filmet.²⁰ A két világhírű filmes, Peter Tscherkassky és Martin Arnold kezdeményezésére létrehozott nonprofit szervezet elsősorban DVD- és könyvkiadással foglalkozik, illetve az osztrák kísérleti filmek nemzetközi jelenlétét segítik: nem kis mértékben ennek a szervezetnek köszönhető, hogy mára Ausztria (és elsősorban Bécs) lett a székhelye Európa legismertebb kísérleti filmeseinek

(pl. Johann Lurf, Gustav Deutsch, Siegfried A. Fruhauf, Norbert Pfaffenbichler vagy Peter Tscherkassky). Az általuk indított INDEX elnevezésű DVD-sorozat az egyik legjelentősebb experimentális filmekre fókuszáló európai kiadvány, ami nemcsak az osztrák avantgárd, hanem az angolszász kísérleti filmes köztudatba kevésbé beépült kelet-európai alkotók (pl. Maurer Dóra, József Robakowski) munkáit is népszerűsíti, elsősorban a hagyományos múzeumok (mint a párizsi Pompidou Központ vagy a bécsi Mumok) könyvesboltjaiban árulva a kiadványokat. A nagyobb intézmények „museum shopjaiban” az ezredfordulón váltak viszonylag elterjedté a művészettörténeti témájú lemezek, illetve a klasszikus és kortárs kísérleti filmeket bemutató DVD-k.

Az európai kísérleti filmes forgalmazás másik fontos bástyája a párizsi székhelyű Re:Voir²¹ DVD-kiadó, amit a nyolcvanas évek vége óta Franciaországban élő amerikai filmes, Pip Chodorov indított útjára. A Re:Voir hetven-tételes repertoárjában a klasszikus avantgárd mesterműveitől egészen a kortárs darabokig sokféle munka megtalálható: Chodorov kiadója érthető piaci okokból nagy hangsúlyt fektet a film- és művészettörténetben már mélyen kanonizált nevek (Jonas Mekas, Maya Deren, Hans Richter) kiadására, hiszen ezek a kiadványok nagyobb eséllyel jutnak el az egyetemekre. Ezt a stratégiát követi Jon Gartenberg DVD-kiadója (Gartenberg Media) is, ami a kanonikus kísérleti filmesek (pl. James Benning) mellett némafilmek gyűjteményes publikálásával is foglalkozik. A kísérleti filmek kiadására szakosodott, egy-két fős csapatot mozgó DVD-kiadók azonban rendkívüli módon ki vannak szolgáltatva az olyan nagyobb intézmények, mint az egyetemek (könyvtárak) és a múzeumok (boltok) hálózatainak, hiszen más úton nem tudnak a vásárlókhöz (és a nézőkhöz) eljutni, csak a webáruházokon keresztül. A kisebb kiadók mellett persze fontos szereplők még a nagyobb cégek, mint a Kino International és a The Criterion Collection, melyek ilyen-olyan gyakorisággal beemelnek egy-egy kanonizált kísérleti filmes életművet (pl. Stan

bostoni televíziós műsort, ahova a legtöbb prominens kísérleti filmest meghívták beszélgetni, illetve a munkáikat bemutatni. A műsor egy része fellelhető a YouTube-on.

19 <https://lightcone.org/en/about-light-cone#1> A Light Cone ezenfelül saját vetítéseket is szervez az újonnan a katalógusukba válogatott munkákból, illetve néhány éve utómunka-támogatást is nyújtanak fiatal kísérleti filmeseknek.

20 <http://www.sixpackfilm.com/>

21 <https://re-voir.com/shop/fr/>

Brakhage vagy Hollis Frampton) az alapvetően kortárs és klasszikus szerzői filmekre fókuszáló repertoárjukba.

Ezek a forgalmazók a kísérleti filmes hálózat csomópontjaivá váltak: a láthatóság és elérhetőség szempontjából éppen olyan fontos szerepük van, mint a filmfesztiválok. A kísérleti filmes forgalmazók értelemszerűen nem a „hagyományos” forgalmazás piaci szereplők működési modelljét, vagyis a bevételmaximalizálást követik, hanem sokkal inkább egy közgyűjtemény vagy egy könyvtár funkcióját látják el: ezért is működnek ezek a szervezetek nagyrészt állami pályázatokból, nonprofit alapon. A forgalmazók ugyanúgy alakítják a kísérleti filmes kánont, mint egy fesztivál vagy egy galéria, hiszen hasonlóan az előbbiekhöz, itt is kurátorok válogatják ki a katalógusba (vagyis a repertoárba) szánt alkotásokat.

Technikai fejlődés: a demokratizálódás és a hálózatiság alapjai

Az aktuális technológiai környezet a kísérleti film számára hűsbavágó kérdés: nemcsak esztétikai, hanem gazdasági szempontból is rendkívül fontos. A film felvételi, vetítési és terjesztési technikája, pontosabban a technika elérhetővé válása mindig is a marginális filmkultúra legrelevánsabb kérdése volt. Az első fontos lépés a Kodakhoz kötődik, ami a húszas években vezette be a piacra a keskeny formátumokat (a 16 mm-es és a 8 mm-es filmet), viszont ezek a civil vagy polgári használatra szánt egyszerűbb technikák eleinte rendkívül drágák voltak. A keskenyfilm formátum csak a második világháború megnövekedett nyersanyagtermelésével és az ötvenes években felfutó televíziós gyártással vált olcsóbbá, illetve az egyetemeken is megjelentek a 16 mm-es vetítógépek és az erre kalibrált filmklubok. A gazdaságilag sokkal kiszolgáltatottabb alternatív filmkészítési kultúra megerősödése kéz a kézben járt a technológiai demokratizálódással: ez mai napig meghatározó kérdés a kísérleti filmben.

A technikai fejlődés és a vele együtt bekövetkező (potenciális) demokratizálódás egyrészt értelemszerűen a kísérleti filmek finanszírozásában hozott könnyebbiséget. Az olcsó 8 mm-es kamerák a hetvenes évektől kezdve váltak a kísérleti filmek kedvelt eszközévé – egyes alkotók,

mint Saul Levine, Jonas Mekas, Derek Jarman vagy Stan Brakhage éveken keresztül dolgoztak ezzel az amatőr filmes formátummal –, bár nem tudta leváltani a sokkal részletgazdagabb 16 mm-es technikát. A videotechnika megjelenése jelentette a következő fontos lépcsőfokot: de az elektronikus képrögzítés hosszú ideig nem volt annyira népszerű az analóg technikákhoz jobban ragaszkodó filmesek körében. Jonas Mekas a kilencvenes években mozgóképes naplóját már mini DV-re rögzítette, illetve Sadie Benning kimondottan egy mára teljesen eltűnt Fisher-Price videófejlesztésre, a PixelVision-re specializálódott. Az igazán nagy volumenű változást a digitális képrögzítés ugrásszerű fejlődése és az internetes videómegosztás hozta el az ezredforduló utáni években.

Ez egyrészt a filmek előállítására volt komoly hatással: a digitális képrögzítés (és utómunka) exponenciális fejlődése és a nagy felbontású felvevőeszközök elérhetővé válása új technikákat kevert régi formákkal. Az analóg technikákat és a digitális utómunkát magától értetődő módon váltogató fiatalabb generáció számára az évente megújuló eszközök új esztétikai lehetőségeket jelentettek. A hagyományosnak nevezhető kísérleti filmes irányzatok (mint az absztrakt film, lírai dokumentumfilm, strukturalista film) az új technikák révén látványosan meg tudtak újulni: az olyan fiatal alkotók, mint Dan Browne, Scott Fitzpatrick vagy Takashi Makino izgalmasan szintetizálják az analóg és a digitális formákat. Browne absztrakt filmjei (pl. *Memento Mori*, 2012) például a brakhage-i lírai film hagyományát követik, de teljes egészében digitális fotókból (gyakran instagramos képekből) építkeznek. Fitzpatrick nemzetközileg legismertebb munkáiban (*Places with Meaning*, 2012; *Dingbat's Revenge*, 2015) a Word szövegszerkesztő szoftver ikonjait nyomtatja rá egy lézernyomató segítségével a 16 mm-es filmszalagra, a nyersanyagra festés több évtizedes technikáját keverve a kortárs technológiákkal. Ezek a példák persze csak a jéghegy csúcsát jelentik a kortárs kísérletifilm-készítés digitális forradalmában: ma már az analóg és a digitális nem egymást kizáró, illetve egymással versengő, hanem egymással folyamatos „párbeszédben” álló technológiák, melyek új esztétikai lehetőségekre nyitnak korábban nem ismert kapukat.

A digitalizáció valójában azonban a kísérletifilmkultúra láthatósági harcában hozott gyökeres fordulatot. A YouTube 2003-as színrelépése volt az első fontos álló-

más a marginális mozgóképek elérhetőségében, de ekkor még a platformnak komoly korlátai voltak, amiken azonban néhány évvel később, a Google-lel való társulás után túl tudott lépni. A világ legnagyobb videómegosztó oldalaként a YouTube ma már megszámlálhatatlan klasszikus avantgárd filmet és rég elfeledett mozgóképet tárol, lényegében egy bárhol elérhető archívumként funkcionál. A kísérleti filmek történetében az internet a legfontosabb fordulópontként, egy mindent meghatározó, a teljes kultúrát átrajzoló cezúraként jelent meg. Korábban a nemzetközi filmpiacok elérhetetlensége miatt a kísérleti filmes alkotók elszigetelt csoportokat alkottak, amik között csak egészen ritkán, egy-egy találkozó alkalmával jöhetett létre bármiféle diskurzus. Érdekes ma abba belegondolni, hogy Bódy Gábor 1982-ben indított *Infermentálja*, vagyis a világ egyik első, videókazettán sokszorosított és terjesztett „folyóirata” miképpen volt a videómegosztás szellemi elődje: Bódy pontosan ráérezett arra, hogy a tömegkommunikációs technológiák ugrásszerű fejlődése az olyan elszigetelt szubkultúrákat is segíteni fogja, mint a kísérleti filmeseké. A YouTube mellett a másik, talán még fontosabb netes platform, a 2004-es alapítású Vimeo: ez a videómegosztó oldal elsősorban eredeti mozgóképes tartalmaknak készült, ami a 2010-es évekre az animációs és kísérleti filmesek legfontosabb felületévé vált, több tízmillió nézőt vonz naponta. A Vimeo-n akár előre meghatározott kategóriák („comedy”, „food”, „narrative”, „personal”, „documentary”, „art and design” stb.) szerint is tudunk videókat nézni: ezen csoportok között kapott külön kategóriát a kísérleti film.²² A Vimeo az elmúlt években a kortárs kísérleti filmesek legfontosabb „találkozóhelyévé” és „mozijává” vált, megvalósítva Bódy nyolcvanas években megálmodott utópiáját: ezen kívül pedig az oldal fontos eszköze lett a fesztiválokkal való érintkezésnek is.

Az interneten a kísérleti filmes kultúra olyan hálózatot alkot, ahol nagyon kevés a hierarchikus csomópont, inkább rizomatikus, egymással összekötöttségben lévő, egyenrangú metszéspontokból, állomásból áll: a hálózat ezért földrajzi és kulturális szempontból rendkívül nyitott, lényegében csak angol nyelvtudás szükségeltetik hozzá. Ezért lehet az, hogy például az egyik fontos hálózati csomópontként működő weboldalt, az *Experimental Cinemat*²³ spanyolok alapították: a weboldal alapvetően vetítésekről, fesztiválokról és könyvmegjelenésekről ad hírt. Hasonló kísérleti filmes híroldalként és információs csomópontként működik az *Underground Film Journal*,²⁴ ami az amerikai diskurzusban használt „underground”-nak nevezi a marginális filmeket – a tengerentúli kísérleti filmes fesztiválok tetemes hányada is „underground” filmfesztiválként működik.²⁵ Az *Underground Film Journal* – a legtöbb ilyen oldalhoz hasonlóan – a kanonikus, történeti avantgárdra ugyanakkora hangsúlyt fektet, mint a kortárs alkotókra és eseményekre: például egy vázlatos idővonalat is szolgáltat a kísérleti film történetével ismerkedőknek. Hasonló oldalak segítik elkalauzolni a kísérleti film első ránézésre kaotikusnak tűnő hálózatába tévedőket: az avantgárd művészeti dokumentumait (szövegek, hangfelvételek) összegyűjtő *Ubuweb*,²⁶ a videóművészet és az avantgárd film „wikipédiájaként indult” *Monoskop*²⁷ és a kelet-európai kísérleti film tradícióját feltérképező *Art in Cinema*²⁸ a legfontosabb ezek közül. A kísérleti filmes hálózatiság vizsgálatakor persze nem szabad elmenni a legnagyobb, mainstream közösségi oldalak mellett sem, mint a Facebook és az Instagram, ahol a kísérleti filmet néző és alkotó közösségek virtuális csoportokba, beszélgetésekbe merülhetnek és fenntarthatják a folyamatos diskurzust. Ebben a hálózatiságban még ma is fontos eszköz a Pip Chodorov által elindított, bárki számára nyitott *Frameworks* levelezőlista: itt napi szinten

22 <https://vimeo.com/categories/experimental>

23 <https://expcinema.com/site/en>

24 <https://www.undergroundfilmjournal.com/>

25 Ez a hatvanas évekhez visszavezethető terminus kevésbé akadémikus és jóval nyitottabb kategória, mint a „kísérleti”, amibe akár elbeszélői filmkészítéshez közelebb álló filmek (pl. John Waters *Rózsaszín flamingók* [*Pink Flamingos*, 1972] vagy David Lynch *Radírfej* [*Eraserhead*, 1977]) is beleférnek.

26 <http://www.ubu.com/>

27 <https://monoskop.org/>

28 <http://artincinema.com/>

lehet a feliratkozókval különböző kérdésekben beszélgetni, technikai, filmtörténeti vagy elméleti kérdésekben tanácsot kérni. Ezek persze nem tudják helyettesíteni a hús-vér beszélgetéseket, ezért is maradtak a filmfesztiválok a kísérleti filmes kultúra legfontosabb intézményei.

Filmfesztiválok és az akadémiai közeg

Szinte lehetetlen megbecsülni a nemzetközi filmfesztiválok számát: a Filmfreeway és a Filmfestivals.com adatbázisai alapján körülbelül 5000 lehet belőlük. A digitális technika fejlődése nemcsak a filmkészítés és terjesztés, de a vetítés demokratizálódását is elhozta: az elérhetővé váló, jó minőségű projektorok révén ma már szinte bárhol sátrat verhet egy filmfesztivál. Ennek a jelenségnek is köszönhető, hogy az elmúlt években a kísérleti filmes fesztiválok száma megduplázódott, vagyis az ezredforduló után virtuálissá váló szubkultúra „analóg” módon is egyre intenzívebben találkozik.

A filmfesztiválok globális hálózatáról írja Thomas Elsaesser, hogy a „filmfesztiválok rendszere kulcsfontosságú interfész magához Hollywoodhoz is, mert együttesen a fesztiválok (Hollywoodhoz hasonlóan) globális platformot alkotnak, csak épp olyat, amely (Hollywooddal ellentétben) egyszerre „piac”, (noha inkább egy bazár, mintsem egy tőzsde módján), kulturális szemle (zenei vagy színházi fesztiválokhoz hasonlóan), versenyhelyszín (mint az olimpiai játékok) és világszervezet (ad-hoc Egyesült Nemzetek, nemzeti filmművészetek vagy épp filmes civil szervezetek parlamentje, tekintve a fesztiválok némelyikének politikai beállítottságát).²⁹ Elsaesser a piaci alapon működő, nemzetközi filmiparhoz organikusán kapcsolódó filmfesztiválok rendszerét illető meglátásai értelemszerűen csak töredékében igazak a kísérleti filmes fesztiválokra. Egyrészt a hagyományos filmpiacról való elszakadása miatt a kísérleti filmes fesztiválok nem részei

semmiféle piaci hálózatnak: az eseményeken nincsenek jelen forgalmazók, televíziók, potenciális filmvásárlók, vagy a média tartalomszolgáltatói. Ebből kifolyólag a kísérleti filmes seregszemléken a verseny és a díjazás teljesen okafogyottá válik (sok fesztivál nem is oszt ki díjakat), illetve a fesztiválok közötti piaci alapon létrejövő hierarchia is megszűnik: azaz nincsenek „A-kategóriás” kísérleti filmfesztiválok és kisebb rangú, „utánjátszó” események. A kísérleti filmes fesztiválok hálózata teljesen nyitott és horizontális, vagyis nincsenek alá-fölé rendeltségi viszonyok, ezért lehetséges az, hogy geopolitikai szempontból teljesen marginális, a nemzetközi kulturális piacokon nem igazán jelen lévő országokban is vannak jelentős kísérleti filmes események, mint a Rigában megrendezett Process Film Festival, a zágrábi 25 FPS Festival, a Kuala Lumpur-i KLEX vagy a bogotai CineAtuopsia, illetve a legtöbb szakmai vendéget mozgó esemény, a spanyol La Coruña-ban megrendezett s8 – Mostra de Cinema Periférico. Ez a mellérendelő, kulturálisan kiegyenlített mezőny tükröződik az amerikai kísérleti filmes fesztiválokra is, ahol általában az a döntő tényező, hogy egy-egy egyetem szervezi az eseményeket. Ez a megállapítás igaz például a legrégebbi kísérleti filmes fesztiválra, az Ann Arbor-i seregszemlére, amit 1963-ban indított útjára a városban lévő University of Michigan egyik tanára. Ann Arbor sem turisztikai, sem vendéglátóipari, sem kulturális szempontból nem jelentős település – ezek a szempontok lennének hagyományosan fontosak egy filmfesztivál számára, ahogy a nagy, A-kategóriás seregszemlék (Cannes, Velence, Berlin, Karlovy Vary stb.) esetében ez látható –, az észak-amerikai kísérleti filmes fesztiválok azonban túlnyomó részt marginálisabb, félreesőbb városokban kerülnek megrendezésre.³⁰

Ahogy az Elsaesser által vázolt piaci szempontok a kísérleti filmes fesztiválok esetében háttérbe húzódnak, úgy kerülnek előtérbe a (szub)kulturális és közösségi szempontok. Ezek az események csak részben tekinthetők seregszemlének: a filmek bemutatása mellett ugyanolyan

²⁹ Elsaesser, Thomas: A filmfesztiválok hálózata. A filmművészet új európai topográfiája. *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 8–27. loc. cit. p. 13.

³⁰ Például Albuquerque (Experiments in Cinema), Harrisburg (Movieate), Binghamton (Transient Vision), Haverhill (Haverhill Experimental Film Festival), Gainesville (FLEX), New Jersey (Black Maria Film Festival), Windsor (Media City Festival) Winnipeg (Winnipeg Underground Film Festival) vagy Victoria (Antimatter Underground Film Festival). Bővebben erről lásd: <https://expcinema.com/site/en/festivals-map>

fontos szempont a kísérleti filmes közösség találkozója, a diskurzus életben tartása, vagyis egyfajta „avantgárd öntudat” erősítése. Ebbe a diskurzusba pedig az akadémiai közeg résztvevői (egyetemi tanárok, teoretikusok, filmtörténészek és kritikusok) is egyenrangú félként vesznek részt, hiszen a művészek általában teoretikusok is. A kísérleti filmes tradíció a hetvenes években kezdett szorosabban összefonódni az akadémiai közeggel, főleg az Egyesült Államokban: egyrészt az experimentális filmek teoretikusabb jellegűből fakadóan izgalmas terepei a filmelméletnek, másrészt a művészek is gyakran egyszisztematikusan is összefonódtak a felsőoktatással, vagyis egyetemi tanárként dolgoztak. Hasonló következtésre jutott Todd Bayma is,³¹ aki etnográfiai módszerekkel tárta fel 1995-ben az amerikai (szűkebben a chicagói) kísérleti filmes szubkultúra térképét: a piaci vérkeringésből kiszoruló kísérleti filmek túlnyomó többsége PhD-val rendelkezik, filmtörténetet és filmelméletet tanít vagy művészeti képzésben oktat, vagyis az akadémiai rendszer része.³² Michael Zryd az akadémiai közeg és az avantgárd film kapcsolatát elemző tanulmányában kitér arra az ellentmondásra, amire sok filmes is rávilágított a hetvenes-nyolcvanas években: az akadémiai gondolkodás és az alapvetően lázadó, felforgató szellemiségű avantgárd első ránézésre ellentétes értékeket képviselnek.³³ De Zryd hangsúlyozza, hogy az ellentét dacára az akadémiai rendszer magába szívta a kísérleti filmeseket, és mára sok szempontból meghatározóvá vált, egyrészt a nagyobb régiók (New York vagy San Francisco) után a kisebb egyetemi városok is bekerültek a filmes vérkeringésbe, másrészt az egyetemek fejlődés-

hez és fennmaradáshoz ideális intézményi háttérként is funkcionálnak (vetítéseket szerveznek, a kísérleti filmes forgalmazókkal szoros kapcsolatot ápolnak stb.) A Zryd által felsorolt hatások közül a legfontosabb az utánpótlásnevelés: az egyetemeken elhelyezkedő kísérleti filmek az újabb generációk elindítói lehetnek.

A kísérleti filmes fesztiválokra megtartott előadások, elméleti és gyakorlati workshopok azért is kapnak nagy hangsúlyt, mert ezek az események sokkal inkább egy tudományos-művészeti konferenciához hasonlítanak, mintsem egy filmpiacca bővített, „vörös szőnyeges” seregszemléhez. A többnapos workshopok a fesztiválokra kívül is fontos eseménnyé, egyfajta „do it yourself” jellegű katalizátorra válhatnak: a nyersanyagot közvetlenül megmunkáló, olcsóbb formátumokkal dolgozó filmek (mint Steve Woloshen, Richard Tuohy vagy Eva Kolcze) gyakran világ körüli turnékon tartanak kis csoportos workshopokat, amik persze nem ritkán fesztiválokhoz csatlakoznak.

A teljes képhez hozzátartozik még, hogy a kísérleti filmek több hagyományos, „nagy” filmfesztiválon – főleg Amerikában – bemutatási lehetőséget, gyakran külön szekciót kapnak: így van ez a Sundance, a Tribeca, a New York Film Fesztiválon, illetve a Berlinale (Fórum szekció), Velence (Orizonti) és Rotterdam esetében. De ezeken a hatalmas eseményeken a kísérleti filmek inkább a palettát színesítő egzotikumot jelentik.³⁴ Végző soron a kortárs kísérleti filmes seregszemlék sokkal inkább a húszas évek „ősfesztiváljainak” örökségét folytatják: ahogy Malte Hagener³⁵ is írja, ezek a korai események (mint a Sarrazban, 1929-ben megrendezett avantgárd filmes

31 Bayma, Todd: Art world culture and institutional choices: the case of experimental film. *The Sociological Quarterly* 36 (1995) no. 1. pp. 79–95.

32 A hatvanas években felfutó filmes képzéseken gyakran kísérleti filmek tanítottak, így került kapcsolatba az új-hollywoodi generáció (pl. George Lucas) is az avantgárd filmekkel, illetve így lett Stan Brakhage például a *South Park* alkotójának a tanára a coloradói egyetemen.

33 Zryd, Michael: The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance. *Cinema Journal* 45 (2006) no. 2. pp. 17–42.

34 A világ vezető filmfesztiváljaként számon tartott cannes-i seregszemlén ellenben nincs külön szekciója a kísérleti filmeknek, illetve a rövidfilmes formátumokra nyitott szekciók (Kritikusok Hete, Rendezők kéthete, rövidfilmes versenyprogram) is csak rendkívül ritkán vetít kortárs kísérleti filmeket. Az utolsó számottevő kivétel Peter Tscherkassky 2005-ös filmjének (*Instructions for a Light and Sound Machine*) bemutatója volt.

35 Hagener, Malte: Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. In: Hagener, Malte (ed.): *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*. New York–Oxford: Berghahn, 2014. pp. 283–306.

találkozó) elsősorban egy nemzetközi közösség összekovácsolói voltak, nem pedig az olimpiák mintájára létrehozott, nemzetek és művészek közötti versenyek.

Végül fontos kitérnünk a kísérleti filmes diskurzus kiépítésében jelentős szerepet játszó néhány folyóiratra is. Ahogy általában az intézményépítésben, itt is Jonas Mekas volt az egyik első úttörő, aki testvérel, Adolfas Mekasszal az ötvenes években megalapította a *Film Culture* nevű New York-i folyóiratot. A *Film Culture* persze nem elsősorban az avantgárd filmmel foglalkozott, hanem általánosan a szerzői filmmel, illetve a szerzőként ünnepeelt hollywoodi rendezőkkel is: lapjain olyan később meghatározóvá váló filmkritikusok és esztéták is publikáltak, mint Manny Farber, Andrew Sarris vagy Anette Michelson, illetve a hetvenes években filmrendezőként híressé váló Peter Bogdanovich. A *Film Culture* a *Cahiers du Cinema* mintájára működött, de a francia lapnál sokkal nagyobb hangsúlyt fektetett az avantgárdra, ami a szerkesztők és a visszatérő szerzők (pl. Stan Brakhage, P. Adams Sitney) névsorából logikusan következik. Az 1977-ben alapított, szintén New York-i folyóirat, a *Millenium Film Journal* már szigorúan a kísérleti filmre fókuszál, interjúkat, kritikákat és tanulmányokat közöl a témában. A neten is részben hozzáférhető, illetve tematikus lapszámokat évente egyszer megjelentető *INCITE!*³⁶ magazin pedig interjúkat, tanulmányokat közöl és elsősorban a fiatalabb szerzőgárdával dolgozik. A spanyol alapítású, de nemzetközi szerkesztőséget és szerzőket mozgató *Found Footage Magazine*³⁷ pedig egy manapság nagyon felkapott kísérleti filmes „műfajra”, a talált nyersanyagokból dolgozó found footage filmekre fókuszál, illetve évente kétszer print formában jelenik meg, rendkívül impozáns kivitelezésben. A kísérleti filmes diskurzus áttekintésekor persze nemcsak a specializált folyóiratokat, hanem az „általános” filmelméleti és filmtörténeti lapokat, illetve könyvkiadókat is számitásba illene venni, de erre a terület mérete miatt most nem vállalkoznánk. Összességében kijelenthető, hogy amíg a „hagyományos”, narratív (vagy domináns) filmipar diskurzusa közvetve a filmforgalmazáshoz kapcsolódik, addig a kísérleti filmes diskurzus ilyen értelemben is inkább a tudományos, akadémiai világhoz, vagyis az egyetemek hálózatához kötődik.

A kortárs kísérleti film intézményrendszere tehát egy hierarchia nélküli, egymással nem versenyző, hanem élő párbeszédben álló, csomópontokba szerveződő nemzetközi hálózatot alkot, aminek legfontosabb alapjai a filmek által önszerveződő, szövetkezeti rendszerben működő forgalmazók és az alulról építkező és a hagyományos filmipartól független filmfesztiválok. Ezeket a független intézményeket a tudományos diskurzus fogja össze, folyóiratok, konferenciák, workshopok és seregszemlék formájában. Az internet magától értetődő hálózatisága révén ma már ebbe a játéktérbe bárki könnyedén beléphet, akár olyan gazdasági szempontból kisméretű kultúrákból is, mint Magyarország.

Péter Lichter

Outlines on an unknown map Institutions of the contemporary experimental film

The article attempts to draw the map of the institutional network of contemporary international experimental cinema. This network has deep roots in the institutions of the Art World, which is dominantly based on galleries and museums, although experimental cinema cannot be identified with these traditional spaces. As the author shows, universities played a specific and crucially important role for filmmakers: since the late 1960's the academic culture became the basic space of the discourse and exhibition of experimental films. Beside these platforms, the article gives an overview of some smaller European, US American and Canadian film festivals and non-profit distributors (e.g. Light Cone) that in the last four decades became the main junctions of the network of experimental films.

36 <http://www.incite-online.net/welcome.html>

37 <http://foundfootagemagazine.com/en/>

Már digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Szalay Dorottya

Közös zászló alatt

A társadalomtudatos kísérleti film a XXI. században

A globalizált társadalmak átstrukturálódott kulturális terében a mozgóképművészet új generációja szabad levegőhöz juttatta a hagyományok feltárásával foglalkozó és az önmeghatározással küzdő kísérleti filmet. Az új rendszer művészetét a kanonizált stílusok, gyakorlatok, módszerek és egész intézményrendszerek radikális átalakulása hatja át.¹ A folytonos határátlépésekre épülő kultúrában szocializálódó alkotói nemzedék számára a művészetek közti dialógus igénye, a transzdiszciplinaritás, és ezzel párhuzamosan a politikai és szociális érzékenység szinte evidenciának számít. Ennek a generációnak a „nagykorúvá válása” a kísérleti filmes gyakorlaton is látható nyomot hagy. Az új művészi gondolkodás friss lendületet ad a kísérleti film társadalmi szerepvállalásának, mellyel párhuzamosan a formanyelvi experimentalizmust is stimulálja. A kísérleti filmes praxis gyors ütemű fejlődése ellenére az avantgárd filmes (akadémiai) diskurzus továbbra is a megszokott analitikus csapásirányt követi, és egy maroknyi kivételtől eltekintve egyelőre nem lép túl a mozgóképes és a kézenfekvőbb művészeti relációk vizsgálatán. Jelen tanulmányomban a társadalomtudatos kísérleti film egyre látványosabban prosperáló korszakának bemutatása mellett többek között ezt az hiányosságot törekszem ellensúlyozni.

A klasszifikáció okai és korlátai

A XXI. század heterogén, képlékeny és átjárható mozgókép-kultúrájában az avantgárd film² mesterségesen generált különállásának korszaka lassan lezárulni látszik. A kategorizálás, a tipologizálás és a trendek forszírozása helyett a kísérleti filmes gyakorlat a XX. század eleji avantgárd sokrétűségét idézve a tudományos és művészeti kapcsolódási pontok hangsúlyozására és az interdiszciplináris párbeszédre kezdemenyezésére látszik törekedni. Ahogy azt az avantgárd film közel százéves fogalmi tisztázhatatlansága is bizonyítja, a kísérleti mozgókép nem egy körülhatárolható definíciós csapásirány mentén határozta meg magát, hanem épp valami ellenében: a modernista állásfoglalás olyan filmkészítési gyakorlatot terjesztett elő, ami a domináns kulturális formák és ideológiák implicit és explicit kritikájaként, azok riválisaként vállal szerepet.³ Ellenkultúráként egyszerre mutat alternatívát az uralkodó esztétikával és politikai szemlélettel szemben, miközben folyamatosan hangsúlyozza a művészet társadalmi tudatformálásban betöltött szerepét. Ahogy a domináns esztétika és politika is szüntelenül változik, úgy az azokkal szembehelyezkedő mozgóképes praxis is örökös transzformációt feltételez. Az avantgárd film esetében éppen ezért a főbb motivációk azonosításán túl nem célszerű a statikus definíció hajszolása. A lezárt keretrendszerekbe való

1 Harris, Jonathan: Introduction. *Globalization and Contemporary Art: A Convergence of Peoples and Ideas*. In: Harris, Jonathan (ed.): *Globalization and Contemporary Art*. Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. p. 22.

2 Tanulmányomban számos szakíró (Jeffrey Skoller, Michael O'Pray, Caterina Pasqualino és Arnd Schneider) nyomán az „avantgárd” és a „kísérleti” film megnevezéseket felcserélhető fogalmakként használom. A XX. század eleji művészeti mozgalmakra a „történelmi avantgárd” szókapcsolattal utalok.

3 Skoller, Jeffrey: *Spectres, Shadows and Shards: Making History in Avant-garde Film*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2005. p. xxiii.

tagozódás ugyanis épp a fősodorbeli kultúra (egyben a populáris film és kritika) jellemzője,⁴ amivel élesen szembehelyezkedik az avantgárd diverzitásra épülő gyakorlata.

Ennek ellenére a kísérleti film körüli szakmai párbeszéd a hatvanas évek óta küzd a kényszeres kanonizáció terhével, melynek elsődleges célja a művészeti forma legitimitációja. Az öngazolás belső készítetésének paradoxona, hogy az elmúlt fél évszázadban egyszerre csökkentette és erősítette a kísérleti film marginalitását. A klasszifikáció, a saját történelem feldolgozása és az infrastruktúra kialakítása ugyan láthatóságot biztosított a művészeti formának, a legitimitációval mégis háttérbe szorult a kísérleti film inherens interdiszciplinaritása, és fokozódott annak elitista különállása. Mára szinte klisé, hogy a történelmi avantgárd és a neoavantgárd relációjában a váltást a történelmi avantgárd lázadásának intézményesülése jelenti, mellyel párhuzamosan az avantgárd a társadalmi aktivizmustól is elhatárolódott.⁵ Nem véletlen tehát, hogy a történelmi avantgárd szülte kísérleti filmet is utolérte az autonóm és politikai művészet, illetve az esztétikai fókusz és a politikai szerepvállalás (vélt) különválása. Ahogy azt számos szakirodalom konstatálja, a kísérleti filmes közeg a hatvanas évek után térfelekre szakad, a hovatartozások tekintetében azonban koránt sincs konszenzus. Amit Peter Wollen a szakadást a vertovi és eisensteini eredetekre visszavezető tanulmányában⁶ az avantgárd kategóriába sorol, az A. L. Rees osztályozásában már a szerzői film territórium. Továbbá elég egy kicsit mélyebbre ásni a hatvanas-hetvenes évek kísérletifilm-termésében, hogy nyilvánvalóvá váljon a szakírók által felállított szabályrendszerek következetlensége. Még ha szemet is hunyunk az osztályozások sematizmusa és részlehlajlása⁷ fölött, elvitathatatlan tény, hogy még az adott kategorizációt elfogadva is legalább annyi kivételt lehet listázni, mint amennyi szabálykövetőt. A materiális film ugyanúgy képes a politi-

kai tartalom közvetítésére, mint ahogy a realizmus problémáival foglalkozó film is meg tudja tartani a formalista innováció igényét. Ugyan a dichotómia mantrája a hetvenes évektől rendre megjelenik,⁸ az ellentétet valójában a tipologizáló elméleti diskurzus tartotta és tartja a mai napig mesterségesen életben. Ezzel szemben a filmi sokszínűség és az alkotói nyilatkozatok tekintélyes hányada is inkább a diverzitást bizonyítja. Vagyis végeredményben a kísérleti film kétpólusúságának illúziója a kánonteremtés, vagyis a klasszifikáció, a kényszeres öngazolás és az intézményesülés hordaléka.

Az elmúlt évek kísérleti filmjeinek szembeszökő formai és tartalmi sokszínűsége, a kategóriák közti határátlépés tehát korántsem új keletű gyakorlat, mindössze a lépték és a láthatóság mértéke változott. Ami viszont valóban kirívó, az a formai megoldásokon túl a reprezentációs szinten is társadalmi szerepet vállaló (illetve társadalmi szerepvállalást közvetítő)⁹ kísérleti filmek példátlan aránya. Az átalakulás indoklásához mindenképp érdemes egy (újabb) rövid kitérőt tenni az avantgárd film és a politikai elköteleződés lehetőségeinek feltérképezése felé.

A politikai elköteleződés szintjei

Az avantgárd film, mely változatlanul a kritikai oppozíció mentén határozza meg magát, inherensen hordozza a politikai állásfoglalást. Ugyan akad olyan kísérleti film, melyben az alkotó határozottan apolitikus műnek nyilvánítja munkáját, egyrészt az ilyen filmek száma relatíve csekély, másrészt az alkotói szándék egyáltalán nem garantálja vagy garantálhatja az adott filmhez kapcsolódó politikai olvasatok megszületését. A kísérleti film viszonyában tehát a releváns kérdés nem a lehetséges politikai refe-

4 Lásd: Sprung, Steve – Davies, Anthony: *Political Contexts of 1970s Independent Filmmaking*. In: Clayton, Sue – Mulvey, Laura (eds.): *Other Cinemas: Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*. London, New York: I. B. Tauris, 2017. pp. 56–72. loc. cit. p. 65.

5 Bürger, Peter: *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

6 Wollen, Peter: *The Two Avant-gardes*. In: Wollen, Peter: *Readings and Writings. Semiotics and Counter Strategies*. London: Verso, 1984. pp. 92–104.

7 *ibid.* Ennek az attitűdnek éppen Wollen idézett tanulmánya az egyik iskolapéldája.

8 Lásd: Sprung – Davies: *Political Contexts of 1970s Independent Filmmaking*. p. 63.

9 Ez utóbbi a szándékoltóság ismerete hiányában, vagy akár a szándékkal szembe fordulva a politikai olvasatokat takarja.

renciára, hanem annak jellegére és mértékére vonatkozik. Ezt a gondolatmentet tovább görgetve, az avantgárd film politikai töltetének mértékében alapvetően két fő szint határozható meg: az egyik, amikor a film „mindössze” formáját tekintve politikus; a másik, amikor a politikai állásfoglalás a közvetített tartalmi szintre is kiterjed. A két szint megkülönböztetése nyilvánvalóan leegyszerűsítő, a két pólus között korlátlan a változatok lehetősége. Noha általában véve a politikai művészetéről szóló vitában máig visszatérő téma a politikai tartalom és az esztétika összeférhetetlensége,¹⁰ a kísérleti film esetében ez a felvetés a politikai tartalom, avagy a politikusság fogalmának értelmezési különbségeiből fakad. A kísérleti filmen belül a politikát és az esztétikát egymást kizáró minőségeknek nyilvánítva azonnal egy belső ellentmondás üti fel a fejét, ami csak úgy oldható fel, ha a domináns kultúrával szembeni művészeti szerepvállalás nem politikus gesztusként értelmeződik. A kísérleti film ideális politikai szerepvállalásáról (explicit reprezentáció vagy burkolt utalások) persze ismét megoszlanak az alkotói vélemények. A hetvenes évek végén írt tanulmányában Claire Johnston, a feminista filmelmélet egyik teoretikusa például azt tanácsolja, hogy a filmről való beszéd szakadjon el az alkotás által felvetett politikai témáktól, és magát a filmet tekintse politikai problémának.¹¹ Ahogy a korábban felvetett opozíciók esetében, úgy ebben a vitában is a kizárólagosság elvetése a megoldás. A kísérleti film ellenkulturális szerepvállalása épphogy a homogén kizárólagosság felett tör pácát, és az alternatívák sokszínűségét támogatja. Többek között ez az a kvalitás, ami miatt az elmúlt évtizedekben a kísérleti film egyre elterjedtebb formája lett a társadalmi problémák művészi artikulációjának.

A tartalmi szinten is nyíltan társadalomtudatos kísérleti filmek erősödő népszerűségét a XXI. században a formai kötetlenség és az inherens politikai töltet mellett számos egyéb körülmény magyarázza. A kiindulópont egyértelműen az ezredforduló információs forradalma, mely példátlan módon megsokszorozta az avantgárd film potenciális közönségét, a digitális technológia pedig könnyen hozzáférhető (részben online) eszköztárat biztosított a fiatal nemzedéknek a korlátlan filmnyelvi kísérletezéshez. A kísérleti film iránt érdeklődő új generációnak immár szabad lett a bejárás az avantgárd film közel százéves történelmébe, jöllehet, korántsem minden fiatal kísérleti filmes alkotót érdekel a múlt feldolgozása, avagy a *papa avantgárd mozija*. Michael O’Pray pontosan erre a csoportra reflektál, amikor annak az újgenerációs mozgóképművészetnek a felemelkedéséről ír, melynek képviselői minden jel szerint járatanok az avantgárd film történetében, illetőleg közönnel viselnek iránta.¹² A politikailag elkötelezett kísérleti film jelenkori prosperálásában ennek a „tudatlan” generációnak kulcsfontosságú szerepe van, mivel filmnyelvi kísérleteiket az avantgárd legfeljebb másodkézből: kiemelt játékfilmes szekvenciák, videoklipek, reklámok vagy épp divatfilmek¹³ formájában befolyásolta. Munkáikban sokkal látványosabb az internet szülte képi tartalmak hatása: a szociális média vertikális idővonalától, a Snapchaten át a Facebook- és Instagram-történetekig. Pablo Núñez Palma, médiakutató és filmkészítő a *Jan Bot* kísérleti filmes videoprojekt¹⁴ inspirációs forrásait magyarázó bejegyzésében a szociális médiaplatformok vertikális idővonalának a mindennapi képolvasási szokásokra gyakorolt hatását emeli ki.¹⁵ Az írott szöveg és a videók horizontális narratívájával ellentétben itt nincs karakterfejlődés vagy akció, ezek mégis képesek teljesen le-

10 Asavei, Maria Alina: *Aesthetics, Disinterestedness, and Effectiveness in Political Art*. London: Lexington Books, 2018.

11 Johnston Claire: Independent Filmmaking on 16 mm – Some Problems. (publikálatlan konferencia előadás) 1979. p. 6. Idézi Sprung – Davies: *Political Contexts of 1970s Independent Filmmaking*. p. 64.

12 O’Pray, Michael: The Persistence of the Avant-garde. In: Donald, James – Renov, Michael (eds.): *The SAGE Handbook of Film Studies*. London: Sage Publications, 2008. pp. 328–342. loc. cit. p. 328. [Magyarul lásd: (trans. Czifra Réka) *Metropolis* (2019) no. 1. pp. 8–23.]

13 Lásd: Bartlett, Djurdja – Cole, Shaun – Rocamora, Agnes (eds.): *Fashion Media. Past and Present*. London–New York: Bloomsbury Academic, 2013.

14 A Palma és alkotótársa, Bram Loogman által programozott Jan Bot filmkészítő robot az amszterdami EYE Filmmúzeum alkalmazásában áll. A robot a múzeum found footage filmkollekciját és a napi médiában keringő népszerű témákat felhasználva alkot kísérleti filmeket. A projektről bővebben: www.jan.bot (Utolsó letöltés: 2019. 11. 05.)

15 Palma, Pablo Núñez: On vertical storytelling. <https://medium.com/janbot/on-vertical-storytelling-5fc50a6d39b0> (Utolsó letöltés: 2019. 10. 21.)

bilincselni a közönséget. Bár a konkrét avantgárd filmek és az újmédia vizuális szerveződése között áttételesebb a kapcsolat, a művészek és a közönség megváltozott képvonalas gyakorlata a kísérleti filmnyelv iránti fogékonyság katalizátora lehet, befogadói és alkotói oldalon egyaránt.

O'Pray szerint az avantgárd film nagy öregjei, valamint a kritikusok és a kutatók kritizálják az új mozgóképművészgenerációt a tradíciókkal szemben tanúsított ignorancia miatt.¹⁶ A nemzedékek közti ellentétek bár ciklikusak, valóban elvitathatatlanok, a feszültségek hangsúlyozása helyett mégis sokkal lényegibb a közösségek felismerése, különösen az ezredforduló óta egyre áthatóbb konvergenciára való tekintettel. A kísérleti mozgókép sokszínűségét és a társadalomtudatos attitűd felerősödését ugyanaz a ke-retrendszer stimulálja: az exponenciálisan fokozódó globalizáció és az átalakulás hatásának egyre szélesebb körű tudatosulása. A kortárs művészeti szcéna egyik prominens kurátora, Okwui Enwezor egy kerekasztal-beszélgetésben a globális paradigma legfőbb művészeti értékét a módszertani és diszkurzív flexibilitás lehetőségében ragadja meg.¹⁷ A kísérleti filmet illetően Enwezor summázata különösen fontos, hiszen a kétoldalú marginalizáció a kilencvenes évekre egyre inkább radikalizálta a művészeti formát. Vitathatatlan, hogy a globalizációnak ugyanúgy szerepe volt a kísérleti film hanyatlásában,¹⁸ mint a későbbi felemelésében, összességében mégis pozitív irányba mozdul a mérleg nyelve. A globalizációval nemcsak a források és a szükséges eszközök lettek elérhetőek, de a dialógus kiszélesedésével a szakma befelé fordulása és önként vállalt, sőt belülről generált száműzetése is némileg ellenpontozódik. Egyre több társtudomány kezd érdeklődni a kísérleti film iránt, miközben az online felületeken a populáris média is fel-felkapja a témát. A globalizációval lassan ismét előtérbe kerül az avantgárd film interdiszciplinaritása. Ahhoz azonban, hogy a kísérleti film ilyen virágzásnak induljon, és ekkora lendülettel tudjon kilépni az avantgárd filmes párbeszéd vagy akár a filmtudományok felségterületéről, a globalizáció negatív aspektusaira is „szükség” volt.

A globalizáció és a kritikai reflexió

A XXI. században a történelmi avantgárd közös utópiá(k)ra épülő politikussága nem reprodukálható. Kollektív jövőkép helyett a kísérleti film megerősödő politikai töltetét a globalizáció korának egyre világosabban körvonalazódó kihívásai adják: a nacionalizmus, a vallási fanatizmus, a migráció, a gazdasági kizsákmányolás, a kisebbségek (köztük a nők) elleni erőszak, a demográfiai növekedés, az egyéni és kollektív identitás válsága vagy éppen a klímaválság. Azzal, hogy aktívan hozzájárult a szabad mozgás megteremtéséhez és a párbeszéd kiszélesedéséhez, a globalizáció saját visszasságainak leleplezhetőségét is szavatolta. A 2010-es évek végére, amikor a „személyes egyben politikus”, illetve a „minden politikus” mottók már rég beették magukat a hétköznapi valóságába, a fiatal művészgeneráció körében szinte magától értetődő a társadalmi szerepvállalás belső szükségszerűsége, az inherensen politikai töltetű kísérleti mozgókép pedig kiváló táptalajt biztosít ehhez a vállalkozáshoz. Mindezek eredményeként az elmúlt tizenöt évben a globalizáció hatáselemzése – jöllehet, nem feltétlenül tudatosan, de – a kísérleti filmes gyakorlat közös nevezőjévé vált. A jelenség komplexitása a filmek formai és tartalmi szintjén is visszaköszön, felfüggesztve ezzel a szcénát jellemző valós és vélt összeférhetetlenségeket. A társadalomtudatos attitűd egyaránt megjelenik az avantgárd filmhez szigorúbban kapcsolódó idősebb generáció alkotásaiban és a fiatal nemzedék, illetőleg a társművészetek turistáinak szárnypróbálgatásaiban, esszéisztikusabb munkákban és keményvonalas, formalista filmekben is. Fontos, hogy itt semmiképpen nem egy újabb mesterségesen generált irányzatról van szó, ez a tematika csupán a globalizáció ernyője alatt szerveződő közös felelősségvállalást tükrözi.

A történelmi avantgárdtól eltekintve a kísérleti film akadémiai diskurzusában a genderelméleti kapcsolódási pontokon túl¹⁹ a társadalomtudatos relációk feltérképezésének

16 O'Pray: *The Persistence of Avant-garde*. p. 328.

17 Griffin, Tim Griffin et al.: *Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition*. A Panel Discussion. *Art Forum International* 42 (2003) no. 2. pp. 152–163. loc. cit. p. 154.

18 Ennek egyik legfőbb példája a lokális, európai, analóg kísérleti filmes alkotóműhelyek megszűnése, illetve átalakulása, az állami támogatások megvonása. Magyarországon ezt az átalakulást a Balázs Béla Stúdió lassú felszámolódása példázza.

19 Példaként lásd: Mulvey, Laura: *Film, Feminism and the Avant-garde*. In: Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*. London:

igénye viszonylag ritkán generált koncentrált analízist.²⁰ A kísérleti film politikai töltetének elemzése leginkább intézmények és csoportok tárgyalásakor egy nagyobb vizsgálati spektrum részeként kapott helyet, és általában a hetvenes évek filmjeire fókuszált.²¹ Az elmúlt tizenöt évben ez a tendencia is változni látszik. A kétezres évek közepe óta több olyan könyv is napvilágot látott, ami egy teljesen új aspektusból, a megszokott elemzési keretrendszerektől elszakadva közelít a kísérleti filmhez. A Randal Halle és Reinhild Steingöwer szerkesztette tanulmánykötet a nyolcvanas évektől vizsgálja az osztrák és a német kísérleti film új irányait, kiemelt figyelmet szentelve az alkotások intervencionista jellegének.²² Látványosan szűkebbre veszi az elemzési spektrumot Jeffrey Skoller 2005-ös könyvében, melyben pár tucat, saját ízlése szerint válogatott, jórészt kortárs kísérleti filmen keresztül térképezi fel a kísérleti film és a történelemről való gondolkodás viszonyának művészi lehetőségeit.²³ Hasonló csapásirányon halad Caterina Pasqualino és Arndt Schneider antropológia és kísérleti film kapcsolódási pontjaira az avantgárd mozgóképes esztétika antropológiai gyakorlatban való hasznosíthatóságára fókuszáló 2014-es szerkesztett kötete.²⁴ Még ez utóbbi példákhoz képest is radikálisan új teoretikus megközelítést képvisel Dirk de Bruyn holland filmkészítő és elméletíró munkája,²⁵ mely arra keresi a válaszokat, hogy miként működhet a kísérleti filmes esztétika (azon belül is a materialista film) a traumatikus élmény kommunikációjának eszközeként. Bruyn analitikus szemléletének eredetisége abban rejlik, hogy alkalmanként bátran figyelmen kívül hagyja az alkotói intenciókat, illetve felülbíráll elméleti dogmákat, így a kísérleti filmről való gondolkodás egy merőben friss tapasztalatát adja.

Ez utóbbi analitikus megközelítést követem írásom következő szakaszában, melyben négy, az elmúlt három évben készült alkotás vizsgálatán keresztül szemléltetem a kortárs kísérleti film társadalomtudatos szerepvállalásának lehetőségeit, miközben tudatosan az elemzési keretrendszerek kiterjesztésére törekszem. Az itt felskiccelt elemzői hozzáállás meghatározója, hogy a domináns trendektől hangsúlyos távolságot tartva, a cél az adott alkotás feltételezte tudományos és társadalmi kapcsolódási pontok feltárása és a kísérleti film változatos diskurzusokba való integrálása. A politikai szerepvállalás és a formanyelvi kísérletezés szimbiotikus kapcsolatának fenntarthatóságát bizonyítandó olyan alkotásokat válogattam össze, melyekben a választott formanyelv a társadalomtudatos tartalom „szolgálatában” áll. Claire Johnston korábban említett kikötésével szembefordulva az elemzésekben a formai meghatározottságok mellett hangsúlyos szerepet kap a releváns kontextus, azaz a felvetett politikai téma is. A filmek szelekcióját a formai és tartalmi sokszínűség és a bátor határátlépések igényén túl az alkotók diverzitása is befolyásolta: az itt kiemelt alkotók között egyaránt szerepel kezdő, illetve amatőr filmes és az avantgárd filmmel már évtizedek óta foglalkozó, elismert művész. Az átláthatóság kedvéért a filmeket a kiemelt társadalmi konfliktus témái szerint csoportosítom.

Palgrave Macmillan, 1989. pp. 111–126.; Mellencamp, Patricia: *Indiscretions. Avant-garde Film, Video & Feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

20 Fontos kivétel Laura Marks könyve, melyben a haptikus filmelméleti megközelítés keveredik az interkulturális kísérleti film politikusságának elemzésével. Marks, Laura: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham–London: Duke University Press, 2000.

21 Lásd Clayton – Mulvey: *Other Cinemas: Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*; Holmes, Patty-Gaal: *A History of 1970s Experimental Film. Britain's Decade of Diversity*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

22 Halle, Randall – Steingöwer, Reinhild: *After the Avant-garde: Contemporary German and Austrian Experimental Film*. Rochester, New York: Camden House, 2008.

23 Skoller: *Spectres, Shadows and Shards: Making History in Avant-garde Film*.

24 Schneider, Arndt – Pasqualino, Caterina (eds.): *Experimental Film and Anthropology*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2014.

25 De Bruyn, Dirk: *The Performance of Trauma in Moving Image Art*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Nők elleni erőszak és online bántalmazás

Trim Lamba 2016-os filmje, a *Cracked Screen* egyfajta Snapchat-esztétikára felfűzve járja körbe a nők elleni erőszak, a rasszizmus és a cyberbullying egymást aggravaló problémaköreit.²⁶ Lamba, akinek újságírói tevékenységét áthatja a kortárs társadalmi kihívások közérthető tolmácsolásának szándéka,²⁷ nem rendelkezett semmilyen filmes előképzettséggel, és saját bevallása szerint a film megalkotását „mindössze” a közösségi média serdülőkorban lévő mozgóképes formái inspirálták.²⁸ A szerző mértéktartó nyilatkozata ellenére a *Cracked Screen* összetett koncepciót takar: a kreatív vizuális sorvezető, a választott társadalmi fókusz, illetve ezek relációja is gondos tervezésről árulkodik. A pár másodperces Snapchat-vidéókból építkező film két elkülöníthető egységre oszlik. Az első etap egy karakán fiatal fekete nő (Chantelle Levene) hétköznapjaiból szemezget, ezáltal a protagonista töredezett mozgóképes naplójaként funkcionál. A vertikális felvételek eklektikus tematikáját véletlenszerűnek ható élethelyzetek egymásutánisága jellemzi, amit egy alig látható támadás eseménye szakít meg. A film második egysége a korábbi élszereplős videókkal ellentétben nagyrészt fényképes, szöveges és statikus animációs tartalmakból építkezik, melyek közé helyenként beékelődik Levene egy-egy rezignált vallomása vagy éppen zaklatott kifakadása. Ez utóbbiakból lassan kiderül, hogy a nőt savas támadás érte, és a traumás élményt fokozandó, az online közösség még meg is kérdőjelezi a brutális esemény realitását.

Lamba filmjét részletesebben megvizsgálva hamar kitűnik, hogy a *Cracked Screen* vizualitását átható amatőr káosz valamennyi eleme egy kigondolt struktúra része. A filmben kiemelt, speciális erőszak típus egyszerre hangsú-



Cracked Screen

lyozza a jelenség nyugtalanító aktualitását, és reflektál az alkotó személyes érintettségére. A Nagy-Britanniában az elmúlt években bandaháborús körökben egyre elterjedtebbé váló erőszakforma²⁹ Indiában ugyanis már több évtizede az egyik legégetőbb társadalmi problémaként van jelen, a savas támadás itt és több dél-ázsiai országban is a nemi alapú erőszak szinte kontrollálhatatlan fegyvere.³⁰

26 A film megtekinthető online: <https://vimeo.com/202796971> (Utolsó letöltés: 2019. 08. 31.)

27 Az indiai származású, brit alkotó a Royal Holloway és az Oxfordi Egyetem intézményeiben szerzett diplomát angol irodalomból, a *Cracked Screen* volt az első filmes próbálkozása. Lásd többek között Lamba írásait a *The Guardian* online felületén.

28 Haysom, Sam: „This gritty short film is told entirely through Snapchat. Interview with Trim Lamba.” <https://mashable.com/2017/02/07/snapchat-short-film-cracked-screen/?europa=true#IrYLABTf.iqS> (Utolsó letöltés: 2019. 07. 26.)

29 Lewis, Marissa: *Acid attacks: a forensic psychiatry perspective*. Kézirat, 2017. Online: <https://www.rcpsych.ac.uk/pdf/Lewis,%20Marissa%20-%20essay.pdf> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 05.)

30 Ertürk, Yakın: Introduction. In: Kalantry, Sital – Jocelyn Getgen Kestenbaum: *Combating Acid Violence in Bangladesh, India and Cambodia*. *Cornell Legal Studies Research Paper* (2011) pp. 1–24. loc. cit. p. 4.



Cracked Screen

Lamba filmjében ugyan Londonban történik az erőszak, a körülmények sokkal inkább annak a szélsőségesen patriarchális berendezkedésű kultúrákban betöltött szerepét idézik. Ezekben az országokban, ahol a társadalom a nő legfőbb erényeként a külső megjelenését határozza meg, a savval való csonkítást a férfiak fegyvermezőszökként használják, melynek elsődleges célja a nők társadalmi ellehetetlenítése.³¹ Azzal, hogy tudatosan „hazabeszél”, Lamba egyszerre nyomatékosítja a probléma globális kiterjedtségét és figyelmeztet a kultúrák közti párbeszéd és empátia jelentőségére. Ez utóbbi csapásirányba illeszkedik a film

első egységében számos különböző szituációban visszatérő, rasszista tematika és a második etapot uraló, digitális bántalmazás és áldozathibáztatás koncepciója is.

A nyomasztó témacsokrot tekintve a Snapchat-esztétika kiaknázása több okból is indokolt. Az applikáció audiotorzulásokkal, előnytelen beállításokkal és gyakran kivehetetlenül sötét képekkel operáló hétköznapi vizualitásának intim megszokottsága segíti a nézői azonosulást, a fragmentumok gyors egymásutánisága és a változatos filmnyelv pedig gondoskodik a figyelem fenntartásáról. Az erőszakforma permanens fizikai és pszichológiai következményeinek fényében a Snapchat-esztétika erős szimbolikus jelentéssel is bír, az elillanó képek és az eltüntethetetlen sebek oppozíciója egyszerre hangsúlyozza az erőszak különös kegyetlenségét és világít rá a társadalom, ebben a kontextusban az online közösség bűnrészességére. A dél-ázsiai országok savas támadásainak túlélőit a hegek okán démonizáló közösségek diszkriminatív attitűdjére³² rímelve az online tér szereplői az áldozathibáztatással, a közönyös és rosszindulatú megjegyzésekkel, a bántalmazást bizonyító képek jogtalan másolásával és terjesztésével az erőszaktevő munkáját fejezik be: egyszerre szilárdítják meg az áldozat izolációját és támogatják az egyenlőtlenségek fenntartását.

Migráció és xenofóbia

Akárcsak Lamba, Jade Jackman is az avantgárd film berkein kívülről érkezett a kísérleti filmhez, aki *Calling Home* (2017) című munkájában az illegális bevándorlás problémájával foglalkozik.³³ Anglia leghírhedtebb menekülttábor³⁴ példáján keresztül a fogvatartottak elleni pszichológiai és fizikai abúzusra, illetve az izoláció és a bizonytalanság okozta mentális leépülésre fókuszálja a nézői figyelmet. A művészeti tanulmányai mellett jogi és antropológiai diplomát szerzett Jackman a filmet megelőzően

31 Rahman, Monira: Campaigns against acid violence spur change. *Bulletin of the World Health Organization* 89 (2011) no. 1. p. 6.

32 A sav azon túl, hogy tartós fizikai és pszichológiai sérüléseket okoz, egy életre meg is bélyegzi az erőszakot elszenvedett nőket, ami sokszor teljes diszkriminációval, a társadalomból való száműzetéssel jár. Bangladesben például a heges arcú, sokszor látáskárosult vagy teljesen megvakult nőket rossz ómenként tartják számon, akik nem szívesen látott vendégek esküvőkön, és akiket a várandós anyák a rontástól való félelem miatt messze elkerülnek. Ertürk: Introduction. p. 22.

33 A film megtekinthető online: <http://www.justsofilms.com/portfolio/calling-home> (Utolsó letöltés: 2019. 08. 31.)

34 Yarl's Wood Immigration Removal Centre, Bedford, Egyesült Királyság.

behatóan foglalkozott az intézményben tapasztalt visszahelyezésekkel, mivel a brit vezetés jogsegélytámogatásra vonatkozó megszorításai miatt képesítését olyan karitatív tevékenységekben akarta kamatoztatni, melyekkel segítheti az így keletkezett szakemberhiány pótlását.³⁵ A társadalomtudatos alkotói attitűd és a kísérleti filmes esztétika összefonódását tekintve a *Calling Home* különösen rendhagyó munka. Bár a tradicionális dokumentarista vizualitástól való távolságtartás egyértelmű alkotói döntés volt, az elkészült mű képi koncepcióját a forgatási lehetőségek korlátozása kényszerítette ki. A tábor vezetősége által elrendelt képrögzítési tiltás miatt Jackman kénytelen volt felülbírálni korábbi elképzeléseit, és új vizuális megoldásokkal áthidalni a szakadékot. Így lett a *Calling Home* az intézményi információstopp és a videókészítés tilalmának művészi mellékterméke, ami a láthatatlanságra ítélt emberi sorsok láthatóvá tételén keresztül az angol menekültpolitika egyik szégyenfoltját piszkálja meg.

A szűk három és fél percre szabott film az elzárta szorongását és a végtelennek tűnő várakozás lélekemésztő frusztrációját illusztrálja, melyet Jackman a XXI. századi divatfilm esztétikájába oltva prezentál. Bár a témát tekintve ez a gesztus elsöre akár izléstelennek tűnhet, Jackman alkotói döntése a célközönség speciális igényei és az elzártakkal készített interjúk fényében is megalapozott. Jackman, aki filmjével a fiatal generáció probléma iránti apátiáját akarta felszámolni, ezzel a vállalással egy olyan esztétikai keretrendszert teremt, ami kiemeli a témát a napi sajtó mozgóképáradatából, miközben ismerős képi világa hivatkozási pontként szolgál egy szélesebb közönség számára is. A divatfilmész kialakításában kulcsfontosságú, hogy Jackman az új divatfilm zsánerkészletéből merít, ami az internet térhódításával hatalmas lendülettel lépett be a köztudatba.³⁶ A kilencvenes évek divatfotóit és videóit jellemző pózoló attitűddel szemben a Jackman által újrahasznosított divatfilmben már a hiteles protagonista megteremtése élvez prioritást. A reklám erőszakos meggyőzni akarását hátrahagyva az új divatfilm a szubjektivitás erősítésén keresztül a fogyasztást emocionális élménnyé transzformálja, kulisszaként pedig a tapasztalat hangulatával

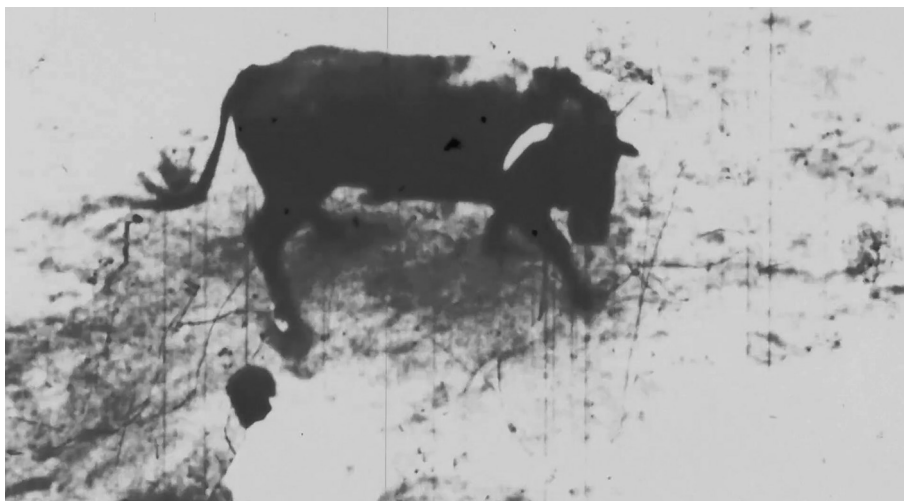
összecsengő mesevilágot teremt. A történetmesélő tematikától az avantgárd film eklektikus vizualitása felé elmozdulva az üzenet befogadóját az üzenet alakítójaként is feltételezi, folyamatos aktív szerepre készítve a nézőt. A divatfilmész koncepciót a figyelemfelkeltés mellett maga a téma is indokolja. Ahogy a filmben felhasznált interjútorredékből kiderül, Jackman és a központban tartott nők közti beszélgetések során többször felmerül a megjelenés és a szépségápolás kérdése. Ezek a tevékenységek azonban itt nem a hiúság vagy a trendkövetés igényének megnyilvánulásai, hanem az identitását veszített egyén utolsó kapaszkodói. A sminkelés és a kiegészítők használata egyesekben az ismerős napi rutin megnyugtató érzését kelti, míg másokban az egyéniség elidegeníthetlenségének tudatát erősíti. A morálisan némileg ingoványos terep kiegyenlítését támogatva a divatfilmész vizualitás stilizáltságát Jackman az autentikus színészválasztással kompenzálja. A protagonistát alakító performanszművész, Diana Chire személyes múltját és szakmai jelenét tekintve is a mű hitelességét erősíti. Az etióp származású, Egyiptomban született, majd családjával Angliába költözött nő gyermekkor óta küzd a másság problémájával. Származását jelző sajátos megjelenése miatt a megkülönböztetés és az izoláció egész fiatal életét meghatározta. Ezt a tapasztalatot művészetté transzformálva a test és az identitás közti kapcsolatok feltárásával foglalkozik, és azt vizsgálja, hogy a társadalmi nyomás milyen mértékben képes az egyént saját teste feletti uralmának feladására kényszeríteni.

Nacionalizmus és diktatúra

A chilei születésű Francisca Duran 1973-ban menekült Kanadába családjával, amikor Augusto Pinochet chilei tábornok katonai puccsal magához ragadta a hatalmat, megdöntve ezzel Salvador Allende demokratikusan megválasztott szocialista elnök kormányát. Ez az esemény, a száműzetés tapasztalata és annak feldolgozása, a mai napig integráns részét képezi Duran művészetének. Visszaköszön a 2018-as *Suit of Lights* című munkájában

35 Buffo, Simonetta: Fashion Films and Net-aesthetics. *Journalism and Mass Communication* (2016) no. 6. pp. 409–419. loc. cit. p. 410.

36 Bartlett – Cole – Rocamora (eds.): *Fashion Media. Past and Present*.



Suit of Lights

is, mely olyan sürgető társadalmi problémákat ölel fel, mint az egyenlőtlenség, az emberi jogok, az ökológiai válság, az állati jogok, a kolonializmus és a fasizmus kialakulásának okai. A *Suit of Lights* kiindulópontja a torontói LIFT³⁷ állami finanszírozással megtámogatott projektje, melynek keretében több alkotót is felkértek Jacques Madvo dokumentumfilmese kétszáz tekerescnyi filmállományának művészi újrahasznosítására. Az elkészült filmek között van Duran munkája is. Az örmény népirtás utóregzéseinak idejében született Madvo korai árvaságra jutását követően Libanonban, Németországban és Párizsban élt, ahol orvostudományi tanulmányait megszakítva művészi pályára lépett.³⁸ Madvo élete során a világ számos pontján készített felvételeket, többek között Spanyolországban is, melyek Duran filmjének alapját képezik. A *Suit of Lights*ban Duran Madvo spanyol felvételeinek 1976 és 1978 között készült, azaz Francisco Franco halála után forgatott részeit dolgozza át.

A 16 mm-es nyersanyagot Duran először elásta, és hagyta, hogy a talajban lévő mikróbák elkezdjék megbontani a film emulziós rétegét, melyet aztán különböző analóg technikai eljárásokkal manipulált. Az eredmény egy tizennyolc perces found footage filmköltemény,

mely szövevényes intertextuálisán keresztül az ember általános passzivitásának eredőit kutatja. A társadalmi felelősségvállalásra vonatkozó vizsgálódás kiinduló kérdése arra a kollektív cselekvésképtelenségre reflektál, melynek következményeként az ember tétlen szemlélőként figyeli, hogy egyesek az ő nevében okozzanak kárt másoknak.³⁹ Erre a felvetésre rimel a film elsődleges reprezentációs szintje, melyet a Franco diktatúra és a nacionalista elnyomás szimbólumaként működő bikaviadalok kegyetlen montázsa dominál. A visszatérő képsorokon a halálos sebektől nyögő állat és a mészárlást tétlenül bámuló közönség oppozíciója ismétlődik, mely képsorokat változatos absztrakt szekvenciák tagolnak.⁴⁰

Az absztrakt víziók és a figurális rémálmok váltakozására épülő vizualitás mellett a film egyik azonnal szembeütő sajátossága a feliratok formájában megjelenő idézetek és a narráció alkalmazása. Ez a nyíltan vállalt szövegköziség teljes összhangban van a film anyagának folyamatosan lelepleződő rétegzettségével, ami ezáltal a mélyértelmezés követendő stratégiájaként az aktívan kutakodó nézői attitűdöt jelöli ki. A szöveges idézetek tekintetében Duran koncepcióját a filmes anyaghasználat mintájára az internacionalitás és az eklektika ha-

37 A LIFT (Liason of Independent Filmmakers of Toronto) egy művészek által vezetett jótékonyági alapon működő szervezet, melynek célja a mozgóképművészet támogatása. Bővebben: www.lift.ca (Utolsó letöltés: 2019. 11. 05.)

38 Jokinen, Alexandra: *Jacques Madvo: Biographical Sketch*. Toronto: LIFT, 2018. p. 1.

39 Francisca Duran a film motivációját összefoglaló, alkotói állásfoglalása.

40 A bikaviadalra utal a cím is: a 'suit of lights', spanyolul *traje de luces* a matadorok ruhájának megnevezése.

Suit of Lights



tározza meg. Kölcsönöz Susan Sontag,⁴¹ illetve Emilio Silva Barrera spanyol szociológus⁴² gondolataiból, Alice Miller svájci pszichológusnak az erőszak és a gyereknevelés kapcsolatát elemző könyvéből⁴³ és saját apja kiadatlan verseskötetéből. Ez utóbbi idézet a felsoroltakkal szemben a film hangji szintjén is helyet kap: maga Claudio Duran olvassa fel, annak eredeti, spanyol verziójában. A sokatmondóan ambiciózus címet⁴⁴ viselő költemény egyszerre erősíti a film intim hangvételét és az amerikai beatgeneráció filozófus-költőjének megidézésével további intertextuális olvasatokra ad lehetőséget.⁴⁵ A *Suit of Lights* komplex társadalomtudatos vállalását a filmkészítés módja és a tartalmi referenciák közti ösz-

szecsengés is bizonyítja. Duran filmrohasztási technikája például egyszerre idézi a felvétel konkrét politikai kapcsolódási pontjait és járul hozzá a bikaviadal hagyományában kulmináló állatjogi kérdésfelvetés elmélyítéséhez. Azzal, hogy Duran elássza a diktátor halála után forgatott filmet, azokra az áldozatokra emlékszik, akik a Franco-rezsim alatt eltűntek, és a mai napig ismeretlen helyen nyugszanak.⁴⁶ Az emulzió lebontásával Duran emellett saját művészi felelősségvállalását is górcső alá veszi, amikor is művészetének nyersanyaghasználatát az állatjogok aspektusából gondolja újra.⁴⁷

41 Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. (trans. Komáromy Rudolf) Budapest: Európa Kiadó, 2004.

42 Labanyi, Jo: Entrevista Con Emilo Silva. *Journal of Spanish Cultural Studies* 9 (2008) no. 2. pp. 143–155.

43 Miller, Alice: *For Your Own Good: Hidden Cruelty in Child-Rearing and the Roots of Violence*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.

44 A költemény címe: *Aullido 2011 / Howl 2011, a poem for Allen Ginsberg*. Magyar fordításban: *Üvöltés 2011*, vers Allen Ginsbergnek.

45 A Duran család száműzetésének és a film rezsimet összehasonlító tematikájának tekintetében például akarva akaratlanul is felveti az Egyesült Államok Pinochet-puccsban betöltött szerepét. Lásd: Qureshi, Lubna Z.: *Nixon, Kissinger and Allende. U.S. Involvement in the 1973 Coup in Chile*. New York: Lexington Books, 2009.

46 Ezt az összecsengést Duran a film végére szerkesztett információs blokkja indokolja. Itt emellett, hogy számszerűsíti az áldozatokat, külön kiemeli, hogy legtöbbjük a mai napig ismeretlen helyen van eltemetve.

47 A celluloid lényegi alkotóeleme a zselatin, melyet állatok kötőszövetéből kivont kollagén felhasználásával állítanak elő. Ahogy azt 2012-es összefoglalójában az indiai parlament alsóházának állatjogi aktivista tagja is kifejti, a zselatingyárosok gyakran saját vágóhídkakat hoznak létre, ahol kizárólag a bőrükért és a csontjaikért ölik le az állatokat. Gandhi, Maneka: *The Processing of Gelatin*. <http://advocacy.britannica.com/blog/advocacy/2012/06/the-processing-of-gelatin/> (Utolsó letöltés: 2019. 08. 02.)



Jahar @J_tsar

Ain't no love in the heart of the city,
stay safe people.



Watching the Detectives

Terrorizmus és technológia

Az egyesült államokbeli, játékfilmes ambíciókkal induló Chris Kennedy kísérleti filmesként eddig leginkább a film anyagiságával foglalkozott, s 2017-es alkotásával határozott lépést tesz a társadalomtudas művészet irányába. Experimentális meta-dokumentumfilmje, a *Watching the Detectives* a globalizált társadalmak egyik sokat vitatott problémáját, a megfigyelés, avagy felügyelet (*surveillance*) témáját vizsgálja.⁴⁸ A 2013-as bostoni robbantás esetén keresztül Kennedy a megfigyelési technológiák és a közösségi média interszekcióját, a polgári intervenció határait és a felelősségvállalás lehetséges tévútjait térképezi fel. A Boston Maratonon történt merénylet és a rendhagyó válságkezelés – az Edward Snowden incidenssel majdnem párhuzamosan – új lendületet adott a felügyeleti technológiák és az emberi jogok konfliktusát hang-

súlyozó nemzetközi szakmai diskurzusnak.⁴⁹ A bostoni robbantás rendkívülisége és Kennedy témaválasztásának indoklása a válságkezelés gyakorlatának radikális átalakulásában érhető tetten. A merényletet követően ugyanis a hatóságok mellett több online közösségi csatorna (Twitter, 4chain, Reddit) felhasználói is bekapcsolódtak a nyomozásba, a térfelügyelő kamerák nyilvánosságra hozott képei és rendőrségi rádióüzenetek alapján emberek tucatjai csatlakoztak az elkövetők azonosítását és felkutatását célzó embervadászatba. A négynapos hadjárat során a hivatalos szervek végig párbeszédben voltak az amatőr detektívekkel, sőt a sajtóorgánumok esetenként hivatkozási alapként használták a közösségi fórumok nyomozással kapcsolatos spekulációit.⁵⁰

Bár egyes tanulmányok az eset kapcsán a professzionális rendőri munka és a civil részvétel új szimbiózisáról jelentenek,⁵¹ ez az incidens sokkal inkább a technológia

48 A globalizáció és a surveillance kapcsolatáról bővebben lásd: Wood, David Murakami: Globalization and Surveillance. In: Ball, Kristie – Hagerty, Kevin – Lyon, David (eds.): *Routledge Handbook of Surveillance Stories*. New York, London: Routledge. pp. 333–343.

49 Példaként lásd: Council of Europe: *Mass Surveillance. Who is Watching the Watchers?* Council of Europe, 2016.

50 Helman, Scott – Russel, Jenna: *Long Mile Home: Boston Under Attack, the City's Courageous Recovery, and the Epic Hunt for Justice*. New York: Penguin, 2014.

51 Például: LaLone, Kropczynski et. al: The Symbiotic Relationship of Crisis Response Professionals and Enthusiasts as Demonstrated by Reddit's User-Interface Over Time. In: Tomaszewski, Brian – Boersma, Kees (eds.): *Conference Proceedings – 15th International Conference on Information Systems for Crisis Response and Management*. ISCRAM, 2018. pp. 232–244.; Suran, Melissa

felelőtlen használatának és a következmények komplex rendszerének esettanulmánya. Indirekten ugyan, de ez utóbbi kritikai szemléletet képviseli Kennedy filmje is, mely közel negyvenperces játékidéjében a Reddit és a 4chain fórumain megjelent képi és szöveges tartalmakat fűzi össze. A film első szembetűnő sajátossága, hogy a robbantás pillanatát dokumentáló felvételen kívül Kennedy nem használ mozgóképes tartalmat, filmje teljes egészében állóképek és statikus chat-üzenetek egymásutánjára épül. A szándékolt töredezettség és az értelmezést nehezítő tempó ellenére az információs láncolatból relatíve gyorsan összeáll egy dekódolható, de továbbra is fragmentált narratíva: a tévutakkal és zsákutcákkal teli online embervadászat története. Bár a filmben követhető nyomozási stratégia hűen illusztrálja a nyugati társadalom rasszista, szexista és xenofób attitűdjét, a hozzászólások tartalma – a valós arányokat megtartva – a józan, konstruktív kritikának is teret ad. A hozzászólások között rendre feltűnnek a téves spekulációk következményeire figyelmeztető intések, különös tekintettel a fals gyanúsítások által kitermelt, új áldozatcsoport problémájára.⁵²

A szerző mind a megjelenített szövegek, mind a prezentált képek tekintetében etikus forráshasználathoz ragaszkodik, filmjébe következetesen a közösségi fórumok kapcsolódó képi anyagait építi be. A képi tartalmat a térfelügyelő kamerák által rögzített fotók, illetve ezek manipulált, szerkesztett verziói, a gyanúsítottak online profilképei vagy éppen a bomba szerkezeti rajzai teszik ki. Kennedy a szelekcióval, a kontextus átalakításával, a tartalmak strukturálásával ugyan kétségtelenül dramatizálja a nyers információs masszát, az aránykövetéssel

nagyrészt szavatolni tudja a részrehajlás elkerülését. Az alkotás morális állásfoglalása ugyanis nem a film tartalmi szintjén jelenik meg, hanem áttételesen: Kennedy tudatos „anyaghasználatában” érhető tetten. A *Watching the Detectives* digitális anyagokból építkezik ugyan, a film mégsem érhető el digitális formában. Kennedy a kész anyagot 16 mm-es filmre transzferálta, és kikötötte, hogy csak ebben a formában vetíthető nyilvánosan. Ezzel a gesztussal egyszerre formálja megfoghatóvá a megfoghatatlant, és tör pálcat a technológia működését és kihatását övező ignorancia, illetve az emberi jogokat sárba tipró, megfigyelő társadalmak dominanciája felett. Az analóg technika kötöttségeinek kiaknázásával Kennedy megtagadja a nézőtől a tartalom újrajátszásának vagy manipulálásának opcióját, és elveszi a potenciális detektív munka lehetőségét. Kennedy filmje látványosan zsúfolva van tisztázandó kérdésekkel és feltárandó referenciákkal,⁵³ így sokkal áthatóbb a nézői önmérséklet gyakorlásának kényszere. A feszültséget tovább fokozza, hogy a film végig néma. A digitális közeg nyomait elidegeníthetetlenül magukon viselő képi és szöveges tartalmak, és az analóg vetítő kattogása, mint egyetlen hangforrás, furcsa, diszsonáns állapotot generál. Ezt a kényelmetlenséget az önkontroll elvárásával kombinálva Kennedy filmje részleges hátralépésre sarkallja a nézőt, és az apró titkok mániákus feltárása helyett a koncepció egészére irányítja a figyelmet.

– Kilgo, Danielle K.: How Anonymous Gatekeepers on Reddit Covered the Boston Marathon Bombing. *Journalism Studies* 18 (2017) no. 8. pp. 1035–1051.

52 A nyomozásban részt vevő online „detektívek” számos ártatlan embert gyanúsítottak meg közvetlen veszélynek téve ki a fotó alapján lekövethető áldozatokat. A tévesen megvádoltak közül nagy médiavisszhangot kapott a huszonkét éves Sunil Tripathi ügye, aki egy hónappal a robbantás előtt tűnt el, majd – mint később kiderült – öngyilkosságot követett el. A Kennedy filmben is felidézett eset a felelőtlen technológiahasználat precedense, a surveillance technológiák és a közösségi média egymást erősítő befolyásának kritikai analízisre ösztönző tanmeséje.

53 A nyitó chat-üzenet például az azóta halálra ítélt elkövetőtől Dzsohar Carnajevtől származik, akinek a robbantások utáni Twitter-üzenete (*Ain't no love in the heart in the city, stay safe people. 'Nincs szeretet a város szívében, emberek, vigyázzatok magatokra!*) egy ismert zeneszámra utal (Bobby Blue Bland, 1974). A szerelmes dalt és a kiemelt mondatot a kilátástalanság melankolikus sóhajként értelmezte pl. Bennett, Marion Daniel: *Ain't no love in the heart of the city: Compensatory quasi-adaptive coping among African American males. Journal of Human Behavior in the Social Environment* 29 (2016) no. 1. pp. 234–244.

Konklúzió: közös ügyek, nyílt párbeszéd

Daniel Herwitz szerint a globális világ kortárs művészetének egyik legszembetűnőbb jellemzője a művészet és az emberi jogok közti reláció átalakulása.⁵⁴ Míg a posztkolonialis művészet politikusságát a nemzetépítéshez való viszony és a kolonializmus kritikája határozta meg, az elmúlt húsz évben a fókusz a humanitarizmus felé tolódott el, az egyetemes jogok, az emberi méltóság és a gyors beavatkozás igényének hangsúlyozásával. Amikor a kortárs művészet egyre kiemeltebb foglalkozik igazságosság kérdéseivel, a tárgykört már közös, humanitárius problémaként értelmezi.⁵⁵ Terrorizmusról, bevándorlásról vagy a nők elleni erőszakról tett nyilatkozatai túllépnek a posztkolonialis országok és régiók határain, és világhátrésként értelmezik a problémát. A társadalmi kihívások globális jellegének evidenciája a kísérleti filmre is látható hatást gyakorolt. Akárcsak a legtöbb művészet, a kísérleti film jelenkori szerkezeti átrendeződését is a tudatos szerepvállalás és az ösztönös reflexió művészi magatartásformáinak különböző arányú vegyületei indukálják. Külső és belső nyomásra keletkezett marginalitásából, illetve analitikus kapacitásának korlátozottságából adódóan a kísérleti film a többi művészethez képest lassabban adoptálja az új struktúrát elméleti keretrendszerébe. Ezt a lemaradást ellensúlyozza, hogy az új világrendre (tudatosan vagy ösztönösen) reflektáló kísérleti filmes gyakorlat térhódításával, a fiatal művészek megjelenésével és az online fórumok szabadságával ismét előtérbe került a kísérleti film interdiszciplinaritása. A XX. század eleji avantgárd tudományköziségét idézve, az ezredfordulót követő kísérleti film a globalizáció társadalomtudatos attitűdje mentén megragadható fogódzókat kínál a tudomány- és művészetközi párbeszédhez. A tartalmi és formai szinten egyaránt megerősödő társadalmi szerepvállalással a kísérleti film körüli diskurzus látványosan nyitottabbá vált.

Dorottya Szalay

Under a Joint Banner

Socially Engaged Experimental Film Practice in the 21st Century

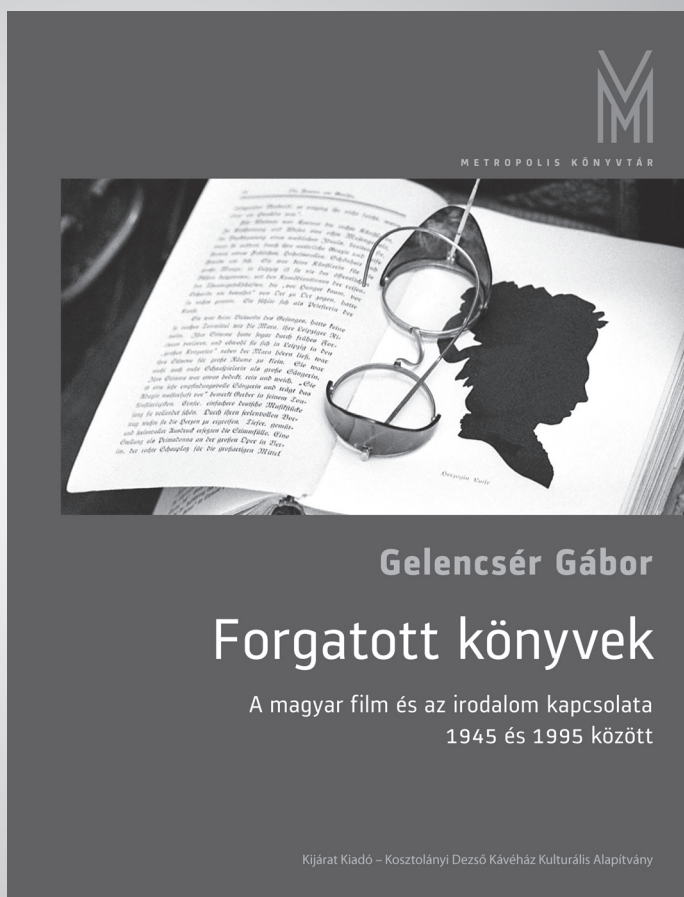
Influenced by the intensified global consciousness represented in various non-narrative moving image practices, recent discourses pointed to a new direction in experimental film analysis. This approach has proposed a shift in the focus of research, emphasizing the interdisciplinary connections and political connotations implied in experimental films. Following this path the paper aims to investigate the different ways experimental films have explored in connection with the possibilities of commenting on pressing social issues, like violence against women, xenophobia, online bullying, migration, nationalism and surveillance. Through a brief analysis of four recent films the paper aims to demonstrate the complex referential networks often applied by contemporary moving image artists, which infuse both the proposed topics and the formal aspects of the films.

54 Herwitz, Daniel: *Aesthetics, Arts and Politics in a Global World*. London, New York: Bloombury Academic, 2017. p. 21.
55 *ibid.* p. 22.

Már digitális formában is elérhető!

Gelencsér Gábor Forgatott könyvek

A magyar film
és az irodalom kapcsolata
1945 és 1995 között



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Máté Bori

Dokumentumfilm és avantgárd között Szubjektivitás és dokumentarizmus a *Caniba* című filmben

Tanulmányom célja, hogy az avantgárd¹ filmkészítési hagyományt a dokumentumfilmes tradícióval való viszonyában vizsgálja; formai megoldásokra és lehetséges közös attitűdökre koncentrálva kísérlem meg kiemelni a két filmkészítési gyakorlat kapcsolódási pontjait. A két hagyomány kapcsolatának feltérképezése nem új probléma a filmelméletben. Carl Plantinga, Bill Nichols, Michael Renov, Lucas Hildebrand vagy Scott MacDonald több ízben is foglalkoztak az avantgárd és dokumentumfilm kérdésével, ám mivel a két gyakorlat összefonódását elismerő megközelítés továbbra sem vált igazán beágyazottá, fontosnak tartom, hogy jelentősebb gondolataik felelevenítése után megpróbáljam újabb megvilágításba helyezni ezt a problémakört. Bár a két hagyomány egymásba oldódása nem új keletű a filmkészítési gyakorlatokat tekintve, a kortárs dokumentumfilmes szcéna egyik legizgalmasabb alkotócsoportjának kapcsán mégis érdemes újra elemzés alá vetni bizonyos kérdéseket. A Harvard Sensory Ethnography Lab olyan alkotásait, mint a *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor – Verena Paravel, 2012), *Into the Hinterlands* (Julia Yezbick, 2015), *Sweetgrass* (Ilisa Barbash – Lucien Castaing-Taylor, 2009) vagy a *Somniloquies* (Lucien Castaing-Taylor – Verena Paravel, 2017) etnográfiai filmes indíttatás, ám meglehetősen formai radikalizmus jellemzi, ami miatt mind a kísérleti filmes és kortárs művészeti, mind a dokumentumfilmes közeg elismeri ezeket a műveket. Filmjeiket olyan fesztiválokon és művészeti kiállításokon vetítik, mint az IDFA (International Do-

cumentary Film Festival Amsterdam), a Documenta 14, a Velencei Biennálé, TIFF (Toronto International Film Festival), illetve alkotásaik többek között a New York-i Modern Művészetek Múzeumának, a British Múzeum vagy a párizsi Centre Pompidou gyűjteményeinek részét képezik. Ezenkívül Castaing-Taylor és Paravel 2012-ben megkapta a Los Angeles-i filmkritikusok Circle Douglas Edwards Independent and Experimental Film díját is. A Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel által jegyzett, a hírhedt japán kannibálról, Issei Sagawáról szóló *Caniba* (2017) elemzése során megkísérlek rávilágítani azokra a stratégiákra és tényezőkre, melyek lehetővé teszik, avagy hozzájárulnak a két kategória határainak elmosódásához.

Dokumentumfilm-elméletek

Carl Plantinga a dokumentumfilmek részletes vizsgálata során három nagyobb csoportot különböztet meg *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997) című könyvében: formális hang (*formal voice*), nyitott hang (*open voice*) és költői hang (*poetic voice*). Tipológiáját a formális és nyitott hangok esetében az adott kategóriába tartozó filmek narratív stratégiáinak (*narrational authority*) fényében alakítja ki, míg a költői hangról azt állítja, hogy sokkal inkább a narrativitás hiánya jellemzi, mely azonban lehetőséget ad az esztétizálás előtérbe kerülésére. A formális hang csoportjába tartozó filmeket Plantinga definíciója

1 A filmek ezen csoportját számos névvel illetik, melyek egyike a történetiségre és forradalmiságra utaló „avantgárd” megnevezés; de idetartoznak az alulról szerveződésre utaló „underground”, az önmagát a hollywoodi filmgyártás ellenében meghatározó „ellenfilm” (counter cinema) és a kortárs diskurzusban elterjedt „kísérleti film” kifejezések is. Minthogy az általam bemutatott szerzők következetesen az avantgárd kifejezést használják, így jelen szövegben én is így teszek. Mivel az avantgárd elnevezés a diskurzus történeti jellegére is utal, és a tanulmány célja, hogy a dokumentumfilm és avantgárd film hagyományának filmtörténeten átívelő, a jelenben is tartó hatáskapcsolataira kívánja felhívni a figyelmet, ilyen szempontból is indokoltnak tartom a kifejezés használatát.

szerint klasszikus forma és stílus jellemzi, narrativitásukat tekintve hasonlóak a klasszikus játékfilmekhez. Céljuk, hogy magyarázattal szolgáljanak, így igyekeznek mindig konkrét, egyértelmű és releváns kérdéseket feltenni és meg is próbálják megválaszolni azokat. Ebben a rendszerben a nyitott hanghoz kapcsolódó alkotások azok, amelyek megfigyelnek vagy feltárnak, de sosem próbálnak megmagyarázni semmit. Nem hoznak tiszta kérdéseket és nem is adnak válaszokat rájuk, ám ha mégis, úgy válaszaik gyakran többértelműek.² A poétikus hang kategóriájának koncepciója tulajdonképpen a Bill Nichols *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1994) című könyve által felvetettek kritikai olvasataként jött létre, melyben Nichols, egy később kiegészített rendszerezéssel, a dokumentumfilmek négy módját különbözteti meg: magyarázó, megfigyelői és interaktív (*interactive*, a későbbiekben résztvevő [*participatory*]) valamint reflexív.⁴

Plantinga szerint Nichols megközelítésével az a legnagyobb probléma, hogy alapvetően történeti, mellyel azt sugallja, hogy a korai dokumentumfilm homogén volt, hiszen kategorizálása alapján minden 1920 és 1930 között készült dokumentumfilm feltáró, s ezzel figyelmen kívül hagyja a korszak sokszínűségét. Bár Nichols felhívja a figyelmet az úgynevezett „költői kifejtés/feltárás” (*poetic exposition*) lehetőségére olyan művekkel kapcsolatban, amelyek formai struktúrájuk egészével arra törekszenek, hogy a direkt argumentáció vagy állítások felől elforduljanak a világban való lét egyfajta indirekt felidézése, megragadása felé, ugyanakkor ezeket a filmeket is a feltáró mód részeként tárgyalja. Ennek okán Plantinga tehát úgy gondolja, hogy Nichols rendszere egyrészt nem tudja hatékonyan kezelni a költői vagy kísérleti filmeket, másrészt figyelmen kívül hagyja, hogy még a Grierson égisze alatt készült filmek sem voltak mind feltáróak. A koncepciót továbbgondolva Plantinga a következőkben állapítja meg

a költői hang filmjeinek legfontosabb vonásait: ezen alkotások számára kevésbé fontos a megfigyelés, feltárás vagy a megmagyarázás. Sokkal inkább a nem fikciós filmekben rejlő művészi kifejezőmód lehetőségeire fókuszálnak, és a reprezentáció kérdéseit tárják fel. Ennek eredményeképpen ezekben a filmekben mindennemű tudás az esztétikai minőség jegyében bomlik ki, maga az esztétizmus válik bizonyos információk, érzetek hordozójává. Definíciójában azt is leszögezi, hogy a költői hang olyan tágabb értelemben használt megnevezés, amely nem csupán az általában vett költői dokumentumfilmeket, hanem számos avantgárd filmet, metadokumentumfilmet és áldokumentumfilmet is magában foglal. Itt tehát azt láthatjuk, hogy a költői hang nagyobb egységén belül további négy alkategóriát – vagy ahogy Plantinga nevezi őket, alműfajt – hoz létre annak érdekében, hogy minél pontosabban meg tudja ragadni az együtt létező különböző kísérleti és költői dokumentumfilmek színes skáláját.⁵

Állítása szerint ugyan a formális és nyitott hanghoz tartozó alkotások számára is fontos az esztétikai minőség, a dokumentumfilm központi funkciójaként az információszolgáltatást ismerik el, történjen az magyarázatokon, megfigyelésen vagy feltáráson keresztül. Ezzel szemben olyan, nem fikciós filmek említése révén, mint a *Castro Street* (Bruce Baillie, 1966) vagy a *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) Plantinga azt hangsúlyozza, hogy a legkreatívabb és izgalmasabb művek gyakran átvélnék a rég létrehozott kategóriák határait. Bár valóban kiemelt jelentőséggel bír számukra az esztétizmus, melyet többnyire a reprezentáció és kompozíció közti feszültségkeltésre használnak, ez nem jelenti azt, hogy ezek a filmek ne tanítanának, figyelnének meg vagy tárnának fel. Ahogy Plantinga fogalmaz, „költészetre tanítanak”⁶. Ugyan valóban sokat tett azért, hogy bizonyos avantgárd filmeket beemeljen

2 Plantinga, Carl: *Voice and Authority*. In: Uő.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1997. pp. 101–119.

3 Nichols, Bill: *What Types of Documentary Are There?* In: Uő.: *Introduction to Documentary*, Bloomington – Indianapolis Indiana University Press, 2001. pp. 99–138. [Magyarul: Nichols, Bill: *A dokumentumfilm típusai*. (trans. Czifra Réka) *Metropolis* (2009) no. 4. p. 20–41.]

4 Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

5 Plantinga: *Voice and Authority*. pp. 111–119.

6 Plantinga, Carl: *The Poetic Voice*. In: Uő.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, 1997. pp. 172.

a dokumentumfilmekkel foglalkozó elméleti diskurzusból, azt mégsem tartom célravezetőnek, hogy e filmeket költészeti minőségükre vagy esztétizáló hajlamukra korlátozzuk. Szubjektivitásuk és önreflexivitásuk ugyan vitathatatlan, az mégsem igaz, hogy ezek a filmek ne tárhatnának fel vagy nem figyelhetnének meg.

Bill Nichols 2001-ben megjelent *Introduction to Documentary* című munkájában két újabb dokumentumfilm-móddal egészíti ki a már meglévő négyet. Az egyik ezek közül a performatív, a másik pedig, Plantinga logikáját a követte, a költői mód, mely kategória az 1920-as évek avantgárd törekvéseit foglalja magában. Nichols álláspontja szerint három dolog együttállása volt szükséges a dokumentumfilm születéséhez: a költői kísérletezés, a történetmesélés és a retorika. Így tehát Robert Flaherty korai történetmesélő filmjei, mint a *Nanook, az eszkimó (Nanook of the North, 1922)* és John Grierson erőteljesen retorikus alkotásai mellett arra is felhívja a figyelmet, hogy dokumentumfilm gyakorlata az Európában és a Szovjetunióban virágzó avantgárd mozgalmakkal párhuzamosan, részben annak hatásait magán viselve alakul ki. Nichols történeti áttekintése során arra jut, hogy a dokumentumfilm hagyomány megszületése nagyban összefügg számos avantgárd művész első költői kísérleteivel. Itt többek között olyan klasszikus francia impresszionista alkotásokat említ, mint Jean Epstein *A plakát (L'affiche, 1925)*, Abel Gance *A kerék (La Roue, 1922)* című filmje, de ide sorolja a holland Joris Ivens *Eső (Regen, 1929)* című alkotását is, mely a leggyakrabban hivatkozott költői dokumentumfilmek közé tartozik. Mindemellét említést tesz néhány, többnyire absztrakt filmjeikről híres alkotóról is, mint Hans Richter és Viking Eggeling. Mindezt azért teszi, hogy bebizonyítsa, az avantgárd volt az, amelyen belül először született meg az igény arra, hogy radikálisan más hangot üssenek meg, elszakadva a pusztá attrakciótól vagy fikciós világok megteremtésétől.

Bár a fenti felsorolásból is kiderül, hogy a legtöbb Nichols által hivatkozott film vagy fikciós (attól eltekintve, hogy szabadtéren forgatták őket, a naturalista ábrázolásmódot kedvelik és formailag kísérletezőek) vagy absztrakt, mégis sikeresen világít rá egy olyan ideológiára, mely befolyásolhatta a dokumentumfilm tradíció megszületését, és amely nagyban támaszkodik

a szubjektivitásra, önreflexióra és a történeti világ működési mechanizmusainak feltárására. E filmek kapcsán két fontos elméletet kell megemlíteni: a francia filmes impresszionisták fotogéniafogalmát (*photogénie*) és a szovjet montázselméletet. A világ igazabb feltárásának eszközeiként mindkét koncepció célja az volt, hogy a valóság egyszerű, mechanikus ábrázolásán túllépjen, és hogy valami olyat hozzon létre ezzel, amire csak a film képes. Legfőbb feladatuknak a film apparátusának, valamint a film médiumának belső, eleve adott tulajdonságainak kiaknázását tekintették, melynek azonban szükségképpen ki kellett egészülnie a filmkészítő látásmódjával. A korai avantgárd dokumentumfilmek korszakában így a történeti világ feltárásának igénye szubjektivitással és önreflexióval párosult olyan alkotásokban, mint az *Eső*, az *Ember felvevőgéppel* (Dziga Vertov: *Chelovek s kino-apparatom, 1929*) vagy éppen a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Walter Ruttmann: *Symphonie einer Großstadt, 1927*). Ugyanakkor, míg a városfilmek többsége főként impresszionisztikus képeket használt a tárgy érzéki és formai minőségeinek reprezentációja céljából, addig a szovjet montázsiskola egyes filmjei inkább formai radikalizmusukról és nyílt politikusságukról váltak híressé. Az olyan alkotók, mint Eisenstein vagy Vertov számára a film a kommunista forradalom eszköze volt. Vertov például a világ új percepciójának megalkotására törekedett, melyet az emberi mozdulatlanságtól mentes filmszem (*kino-glaz*) által vélt megvalósíthatónak. Mivel a filmszem ebben a konstrukcióban olyan módon képes megközelíteni tárgyakat, ahogy semmi más, így igazsága egy autentikusabb igazság. Ez az igazság pedig nem más, mint a film-igazság (*kino pravda*).

Minthogy Grierson, aki elsőként használta, majd intézményesítette a dokumentumfilm fogalmát, Vertov radikalizmusát túl veszélyesnek találta, ezért inkább a Flaherty által megkezdett történetmesélő dokumentumfilmek hagyományát folytatta saját filmjeiben, melyet retorikus, gyakran propagandisztikus, valamint a városfilmekről átvett kreatív és drámai elemekkel egészített ki. Ez a megközelítésmód közel harminc évig dominált a dokumentumfilmről való gondolkodásban, míg a hatvanas években induló *direct cinema* és *cinema verité* irányzatai ki nem merték hívni a griersoni dokumentumfilmet, mely alkalmatlannak bizonyult az

évtized társadalmi és politikai problémáira való reflektálásban.⁷ Mind Plantinga, mind pedig Nichols egyet ért abban, hogy ezek hatására szorult háttérbe a költői hang a dokumentumfilmekben, ugyanakkor a történeti perspektívából kilépve az is megfigyelhető, hogy sosem tűnt el végleg a filmművészetből. Folyamatosan jelen lévő, más filmekre is hatást gyakorló tendenciáról van szó, mely azonban éppen úgy perifériára szorul, mint ahogy az egyébként prosperáló avantgárd hagyomány a mainstream filmgyártáshoz képest. Bár mindkét teoretikus munkája jelentősnek bizonyul az avantgárd és dokumentumfilm egymáshoz való közelítésének tekintetében, megközelítéseik mégis felvetnek bizonyos problémákat, amelyekre a következőkben ki is térek.

Először is a „költői” és „költészet” kifejezések használatával kapcsolatban szeretnék rávilágítani néhány kérdésre. Plantinga például a költői hangot ernyőfogalomként használja, melyen belül a következő alkategóriákat különbözteti meg: költői dokumentumfilm (*poetic documentary*), avantgárd nemfikciós film (*avant-garde nonfiction*) és meta-dokumentumfilm (*metadocumentary*). Ha azonban a költői dokumentumfilmek és avantgárd nemfikciós filmek megkülönböztetése szükségszerű, akkor ez utóbbi hogyan lehet a költői hang halmazának része? És ha ezek elkülönítése megkerülhetetlen, akkor viszont a meta-dokumentumfilmek csoportját is tisztázni kell, hiszen számos, Plantinga által idesorolt mű (pl. Chris Marker: *Letter from Serbia*, 1957; *Sans Soleil*, 1983) stb.) leggyakrabban esszéfilmként definiálódik⁸; ugyanakkor például Dziga Vertov *Ember felvevőgéppel* című filmje, amelyet Plantinga szintén a meta-dokumentumfilmek kategóriájába sorol, általában városfilmként jelenik meg, többek között Bill Nichols vagy Michael Renov írásaiban. Vertov filmje, bár valóban reflexív, semmiképp sem esszéfilm. Az esszéfilmek az irodalmi hagyományból táplálkoznak, ahogy Timothy Corrigan fogalmaz, ezek „nem teremtik meg a kísérletezés, realizmus vagy narráció új formáit;

újrarendelik a már létezőket úgy, mint ideák dialógusát”⁹. Az esszéista általános nézőpontból mesél el különböző személyes cselekedeteket.

Nichols ehhez képest a legkülönbözőbb avantgárd filmeket egyesíti a költői dokumentumfilm kategóriájában. Ebben az értelemben az *Andalúziai kutya* (Salvador Dalí – Luis Buñuel: *Un chien de andalou*, 1929) éppen annyira költői dokumentumfilm, mint Oskar Fischinger *Composition in Blue* (1935) című filmje vagy Moholy-Nagy László *Fényjáték: Fekete, Fehér, Szürke* (1927) című alkotása. Az *Andalúziai kutya* szürrealista film, mely alapvetően fikciós, hiszen az álom logikáját követi. A *Composition in Blue* absztrakt film, míg Moholy-Nagy filmje inkább a kamera számára felállított installáció, mint dokumentumfilm. Véleményem szerint hatalmas különbségek vannak e filmek művészi koncepciói között, így a dokumentumfilm költői módja felőli megközelítés alkalmazása nem megfelelő. Meglátásom szerint Michael Renov fogalma sokkal elfogadhatóbb. A *Towards a Poetics of Documentary* című 1993-as esszéjében a kifejezés (*expression*) terminus használatát vezeti be annak érdekében, hogy kiemelje az avantgárd dokumentumfilmek minőségbeli sajátosságait. Noha megközelítése sokban hasonlít Nicholséhoz és Plantingáéhoz, Renov hatékonyabban képes megragadni a szóban forgó filmek történeti valósággal való kapcsolatát. Szövegében Stan Brakhage *Deus Ex* című filmje kapcsán magyarázza az experimentális forma célját és fontosságát: a film témája egy szívműtét megőrkítése, a kísérleti formát pedig a világból érkező benyomások indokolják, melyek nyomot hagynak a művész szenzóriumban. Amellett, hogy kiemeli a mű kifejezőerejét, mely a filmkészítő érzéki bevonódásának eredménye, az avantgárd dokumentumfilmek egyéb kvalitásaira is felhívja a figyelmet, mint például a megfigyelés. Ebben az elgondolásban tehát, az avantgárd filmek nem szükségszerűen poétikusak, ám mindig experimentális formán, expresszió, szubjektivitáson és reflexivitáson keresztül érik el hatásukat.¹⁰

7 Nichols, Bill: How Did Documentary Filmmaking Get Started? In: Uő.: *Introduction to Documentary*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2001. pp. 82–98.

8 Lásd például Corrigan, Timothy: *Essay Film. From Montaigne to Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.; Papazian, Elizabeth A. – Eades, Caroline (eds.): *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia*. London: Wallflower, 2016.

9 Corrigan, Timothy: *Essay Film*. p. 51.

10 Renov, Michael: *Toward a Poetics of Documentary*. In: Michael Renov (ed.): *Theorizing Documentary*. New York – London: Routledge, 1993. pp. 12–36. [Magyarul: Renov, Michael: A dokumentumfilm poétikájának megelölegezése. (trans. Buglyá Zsófia –

Nichols és Plantinga koncepciójának további problémája, hogy olyannyira hangsúlyozzák az avantgárd filmek esztétikusságát, illetve arra való hajlamukat, hogy „költészetet tanítsanak”¹¹, hogy ezzel azt sugallják, hogy ezek a filmek egyáltalán nem vagy nem eléggé fogékonyak a megfigyelés vagy feltárás módozatainak irányába. Ezzel szemben minden olyan film, amit avantgárd nem fikciós filmnek tekinthetünk éppen ezen módozatok elkötelezettségei. Esetenként valóban szinte absztrakt, alig megfogható vagy leírható dolgokat figyelnek meg vagy éppen tárnak fel, máskor azonban egészen konvencionális témákat dolgoznak fel. Brakhage *Window Water Baby Moving* (1959) című filmjében például első gyermekének születését veszi filmre. Peter Kubelka a kolonializmus nyomait tárja fel *Unsere Afrikareise* (1966) című alkotásában, Marjorie Keller *Daughters of Chaos* (1980) című munkájában a nővé érés folyamatát és a társadalmi konstrukciókkal való szembenézést dolgozza fel, míg Bódy Gábor *Négy bagatelljében* (1975), a filmi apparátus természetének feltárásán túl olyan meglehetősen komoly társadalmi problémákat is megragad, mint az alkoholizmus.

Avantgárd megközelítések

Ugyanezt a kérdéskört az avantgárd hagyomány perspektívájából vizsgáló teoretikusok, mint Lucas Hildebrand és Scott MacDonald szintén Bill Nicholshoz és Carl Plantingához hasonló metodológiát használnak, minthogy ők is alapvetően történeti szempontok mentén haladnak, amikor az avantgárd és dokumentumfilm kapcsolatát elemzik. Ahogy Hildebrand fogalmaz *Experiments in Documentary: Contradiction, Uncertainty, Change* (2009) című írásában, a dokumentumfilmesek valójában mindig is a valóság és konstrukció közötti feszültséggel küzdöttek.¹² Pontosan ez az, amit Grierson felismert, amikor a dokumentumfilmet „a valóság kreatív kezelésének” (the creative treatment of actuality) nevezte. Hildebrand úgy tekint erre a definícióra, mint lehetséges hidra a két filmkészítési hagyomány között. Maya Deren vagy Stan Brakhage kísérleti doku-

mentumfilmjei alternatívát nyújtottak a mainstreammel szemben: nem a világban fellelhető állapotokra helyezték a hangsúlyt, hanem az elme és a belső világ rezdüléseire. Azt állítja, hogy ezek a filmek formailag annyira innovatívak, hogy a legtöbb teoretikus elfelejti, milyen kivételes is az, ahogy megszólítják a világot ezek az alkotások. Definíciója szerint a kísérleti dokumentumfilm mint dokumentumfilm mindig elkötelezett a történeti, politikai és kulturális valóság felé, ugyanakkor a kísérleti jelleg a mediációra és formára való fokozott figyelmet sugall.

Hildebrand esszéjében meglepő módon „radikálisan szépnek” nevezi ezeket a filmeket, ami összhangban van Nichols és Plantinga poétikus megnevezésével. Ugyan a „szép” filozófiai vagy esztétikai fogalomként gazdag eszmétörténeti hagyományt tudhat maga mögött, mivel Hildebrand ezek közül egyik diskurzusra sem hivatkozik, feltételezhető, hogy pusztán esztétikai minőségként használja a szép kategóriáját. Így viszont mind a poétikus, mind pedig a „szép” azt implikálja, hogy egy kísérleti dokumentumfilmnek esztétikailag kiemelkedőnek kell lennie. Véleményem szerint a formai radikalizmus és szubjektivitás nem feltétlenül jár együtt a szépséggel, vagyis ezek az alkotások nem szükségképpen kiemelkedőek esztétikai értelemben is. Az avantgárd dokumentumfilmek csoportjába tartozó művek épp annyira lehetnek felkavaróak, mint amennyire lenyűgözőek, ettől még nem lesznek sem kevésbé avantgárdak, sem kevésbé dokumentumfilmek. A szépség tehát nem tartozik ezen filmek természetes, eleve meglévő alkotóelemei közé. Ettől eltekintve a szövegnek fontos eredménye, hogy aktualizálja a kísérleti és klasszikus dokumentumfilmek kapcsolatáról folytatott diskurzust, amennyiben rámutat arra, hogy az elmúlt években számos művész ötvözte nagy sikerrel a különböző dokumentumfilmes, experimentális, esszéisztikus és videóművészeti formákat, és ezek az alkotások állandó darabjai a különböző filmfesztiváloknak és kiállító tereknek. Arra is felhívja a figyelmet e munkák kapcsán, hogy „a történelmi tudatosságot dokumentumok közvetítik, (...) az egyéni szubjektivitás összefonódik a kulturális örökséggel és politikai traumákkal, valamint azzal a móddal, ahogy a különböző

Czifra Réka) *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 42–65.]

¹¹ Plantinga: *The Poetic Voice*. p. 172.

¹² Hildebrand, Lucas: *Experiments in Documentary: Contradiction, Uncertainty, Change*. *Millennium Film Journal* (2009) no. 51. pp. 2–10.

intézményeket és a hatalmat értelmezzük”¹³. Ez a gondolat megerősíteni látszik azt a korábbi felvetésemet, miszerint az avantgárd dokumentumfilmek alapvetően alkalmasak megfigyelésre és feltárára.

Scott MacDonald *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema* (2014) című könyvének központi állítása, hogy az avantgárd és dokumentumfilm története szorosan összefonódik. Azon túl, hogy kiemeli, mennyire problematikus mindkét kategória, kronologikusan elemzi a kísérleti- és a dokumentumfilmkészítés különböző alternatíváit, nagy hangsúlyt fektetve a két hagyomány kapcsolódási pontjaira. Legfőbb célja annak bizonyítása, hogy a két tradíció egymáshoz való viszonya nem antagonisztikus, sokkal inkább baráti. Ezt alátámasztandó végigveszi azokat a legfontosabb filmtörténeti időszakokat, ahol a két hagyomány találkozott, a korai Muybridge-fotográfiáktól kezdve a húszas évek városzsimfóniáin át a harmincas évek olyan politikai dokumentumfilmjeiig, mint Pare Lorentz *The River* (1938) című alkotása. Külön kiemeli Amos Vogelt, aki analitikus hozzáállással állított össze olyan programokat a Cinema 16 számára, melyekben a dokumentumfilmeket és kísérleti filmeket egymást kiegészítő hagyományként kezelte. Meglátása szerint „dokumentumfilm és avantgárd használható egymás kontextualizálására”¹⁴. MacDonald újszerű megközelítése, hogy a történeti áttekintőt interjúk követik, melyekben „olyan filmkészítők emlékei, kommentárjai, fejtegetései kapnak helyet, akik valamilyen módon mindkét irányzathoz inspirálódtak vagy mindkét területen alkotottak”¹⁵. A különböző alkotókkal (Nina Davenport, Ilisa Barbash, Lucien Castaing-Taylor, Jennifer Proctor stb.) folytatott beszélgetésekből egyértelműen az derül ki, hogy gyakran igen keskeny a határ a kísérleti filmes és dokumentumfilmgyakorlat között, illetve a két megközelítési mód könnyedén keresztezheti egymást.

A fent említett teoretikusok megközelítési módjait végiggondolva, azt javaslom, hogy tekintsünk úgy a nem fikciós filmek kategóriájára, mint egy gömbre. Ezen a

gömbön belül a szigorú értelemben vett kötött határok feloldódnak, a filmek pedig szabadon mozoghatnak. Ennek értelmében, minden ebbe a csoportba tartozó film folyamatosan törekszik egymás felé, akár olyan közel kerülve egymáshoz, hogy határaik elmosódnak. Az természetesen lehetséges, hogy a filmek maguk különböző mértékben testesítik meg a szubjektivitás, formai radikalizmus és reflexivitás kategóriáit, ez ugyanakkor nem változtat azon a tényen, hogy mindegyik a nem fikciós film osztályába tartozik. Ahogy Michael Renov fogalmaz, a nem fikciós film birodalma valójában egyfajta kontinuum, amely olyan műveket tartalmaz, melyek különböző mértékű expresszivitással élnek.¹⁶ Noha az avantgárd és dokumentumfilm közti megkülönböztetés hasznos lehet egy bizonyos jelenség leírására, meglátásom szerint más esetekben elterelheti a figyelmet a tulajdonképpeni filmek mély, ösztönös elemzéséről. Ahogy a filmkészítő és teoretikus, Trinh T. Min-ha *A jelentés összegző keresése* című munkájában Lindsay Andersont idézve írja: „(...) *Ha a nyersanyag valódi, akkor dokumentumfilmről beszélünk. (...) Ha a megnevezéseket összezavarjuk, akkor ne használjuk többé őket. Inkább beszéljünk tovább a filmekről.*”¹⁷ Ezzel a felvetéssel természetesen nem célolok, hogy megkérdőjelezzem olyan teljességgel releváns dobozok felállítását, mint az avantgárd vagy a dokumentumfilm. Mindössze arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy ennek a két halmaznak van egy metszete, amelyben számos más film mellett a következőkben elemezni kívánt *Caniba* is található. Annak érdekében pedig, hogy ezt az alkotást igazán megérthessük, a dokumentumfilm és avantgárd korábbiakban bemutatott megkülönböztetése szükségtelen.

13 *ibid.* p. 3.

14 MacDonald, Scott: *Avant-Doc: Intersections of Documentary And Avant-Garde Cinema*. Oxford – New York: Oxford University Press. p. 8.

15 *ibid.* p. 17.

16 Renov: *Toward a Poetics of Documentary*. pp. 34–35.

17 Trinh, T. Min-ha: *A jelentés összegző keresése* (trans. Kerényi Máté). *Replika* (2012) no. 81. pp. 71–87.

Sensory Ethnographic Lab: *Caniba*

Ahogy az a Sensory Ethnography Lab honlapján olvasható, a műhely „*olyan kísérleti laboratórium, amely esztétika és etnográfia innovatív kombinációit támogatja. Analóg, digitális médiát, installációt és performanszot használ, hogy felfedezze a természeti és nem természeti világ eredetét és esztétikai minőségeit*”¹⁸. Céljuk, hogy felhívják a figyelmet mind az élő, mind az élettelen világ különböző dimenzióira, és valahogy megragadják azokat a momentumokat, amelyeket vagy meglehetősen nehéz, vagy lehetetlen szavakkal kifejezni. Jól példázzák ezt a *Leviathan* halászhajón készített érzéki, taktilis, impressziók sokaságát hordozó képei, melyek segítségével a tengeri alga vagy a halak tehetetlenül vergődő pikkelyes testének nedves-sós illata szinte beeszti magát a néző bőre alá. Ahogy Max Goldberg fogalmaz egy Ernst Karellel, a SEL hangmérnökével folytatott interjúban, ennek szellemében hajlandóak megkockáztatni egyfajta „*hangai káoszt, mely közelebb visz minket az érzékeinkhez*”, ahelyett, hogy egyszerűen „*hangszigetelt környezetben rögzítenék a hangokat*”¹⁹, mint ahogy az a legtöbb amerikai dokumentumfilm esetében történik. A kísérleti filmekre jellemző formai radikalizmus, a téma érzékszerveket felébresztő, gyakran haptikus módon való megragadása távol sodorja a SEL alkotásait a klasszikusnak mondott dokumentumfilmekről. Az elemzés célja, hogy a film erős szubjektivitását, formai radikalitását kiemelve bemutassa, hogyan képes a dokumentumfilmes és avantgárd filmes hagyomány inspirálni egymást azáltal, hogy szinte feloldódnak egymásban.

Karel például nem egyszerűen rögzíti a hangot, hanem olyan módon keveri ki, hogy azzal különleges hangvilágot teremtsen a film számára. A sound design effajta tudatos megszerkesztettsége „*egy minden mozzanatra nyitott és a musique concrète állandóan jelen lévő lehetőségének élő fület feltételez*”²⁰. Ahogy Karel felépti a film sűrű hangszövetét,

azzal reflektál a SEL azon koncepcióra, miszerint „*a hang a tér és a társadalmi viszonyok médiuma*”²¹. Ugyan nem használnak hangeffektusokat, valamint az esetek többségében kizárólag helyszíni hangot alkalmaznak, közös filmjeikben, így a *Caniba*ban is a hangvilág olyan típusú érzéki feltérképezését valósítják meg, amely szükségképpen szubjektívvá teszi az adott alkotást. A hírhedt japán kannibálra, Issei Sagawára koncentrált filmben a hangnak lehetősége nyílik arra, hogy elnyomja a képet, fölé helyezkedjen, vagy egyszerűen csak annak kiterjesztése legyen. Ahelyett, hogy beszélőfejes portréfilmet készítettek volna arról, ahogy Sagawa lassan mesélve, minden kronológiát mellőzve felidézi ahogyan párizsi cserediákként szexuális túlfűtöttségében elfogyasztotta saját egyetemi csoporttársnőjét, a hang és az érzéken imbolygó közelképek segítségével a történet zsigeri megragadására tettek kísérletet. Kiváló példa erre a *Caniba* nyitójelenete, amelyben előbb hallunk, mint ahogy bármit is látunk – vagyis az előbbieket értelmében a filmnek nem csupán kiemelkedő, hanem az első pillanattól kezdve szerves része a hang.

Az éves különböző hangjait, zajait használva szinte tapintható, már-már furcsán ragacsos atmoszférát teremtenek jóval azelőtt, hogy bármit láthatóvá tennének. Amikor végre megpillanthatunk valamit, az mindig töredékes, részletszerű, éppen úgy, ahogy a valóságfelfogásunk is. A kép többnyire sötét. Néha egy-egy fénylő folt felragyog, majd elfedi a sötétben remegő homály. Bár a film egyetlen elemében sem tartalmaz kézzel festett celluloidszalagokat, a sötétségből időről időre felderengő ragyogó pontok akár Brakhage absztrakt filmjeire is emlékeztethetnek: ahogy a *Stellar*ban (1993) az artikulálatlan, mindent elnyelő sötétségből végül előtör a mindent körülölelő anyag univerzuma, úgy képződik meg egy sajátos univerzum itt is. Az egész jelenet olyan, mint valami felfoghatatlan impressziója, amit érzékileg és zsigerileg érzünk, még mielőtt felismernénk mi is az. Karel „*helyszíni hanghoz való szobrászi hozzáállása*”²² és a nagyon tudatosan kevert hang tehát nem elsősorban a jelenet realiztikus hangvilág rekonstrukcióját célozza. Néhány másodperc

18 Sensory Ethnography Lab, Harvard University: <https://sel.fas.harvard.edu/>

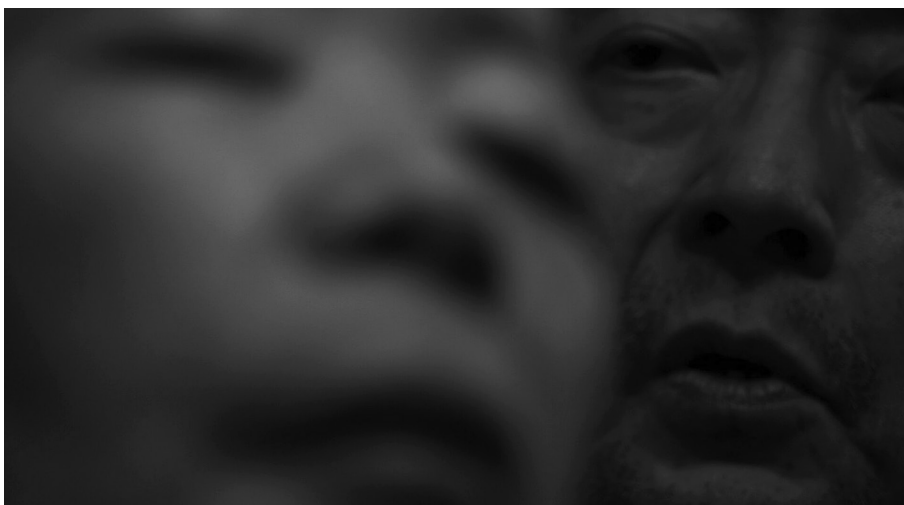
19 Goldberg, Max: Signal to Noise. An Interview with Ernst Karel at the Harvard Sensory Ethnography Lab. *Moving Image Sound*. February 28, 2013. <http://www.movingimagesource.us/articles/signal-tonoise-20130228> (Utolsó letöltés: 2019. 08. 23.)

20 *ibid.*

21 *ibid.*

22 *ibid.*

Caniba



elteltével válik csak világossá, hogy amit látunk az egy ellenbeállítás (over the shoulder shot): két férfi ül, egyikük az asztalnál eszik, a másik pedig nézi. A formai stratégia, amelyet a jelenet (és az egész film) követ, meglehetősen szokatlan: szuperközeliiket használnak, így a két férfi feje teljes egészében kitölti a vásznat. Kizárólag részleteket látunk az egyikük tarkójából, és csupán töredékeket a másik arcából. A képek extrém taktilitásának eredményeképpen sokkal inkább fogadjuk be a jelenet érzéki körképét, mint magát a látványát. A film kimondhatatlan, felfoghatatlan témáját, vagyis a megmagyarázhatatlan megragadására tett kísérletet tekintve a képi világ ilyen szintű fragmentáltsága nehezen érthetősége teljességgel ideillő választásnak tűnik. Ilyen módon bár a *Caniba* több ponton is eleget tesz a Plantinga vagy Nichols által költőiként leírt dokumentumfilmek formai meghatározásának, mégis teljes egészében mellőzi a Hildebrand és Plantinga által emlegetett radikális szépséget, pusztá gyönyörködtetést.

A film nem használ dinamikus kameramozgásokat, sem pedig gyors vágásokat. Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel sosem használnak közelinél tágabb plánt, ugyanakkor a gyakran életlen képek egy bizonytalan, gyámoltalan kóborló tekintet kibontakozását segítik elő. Egy olyan tekintetét, amely lassan szemlélődik és tapogatózva siklik a felszínen, ezzel kiemelten hangsúlyozva

magát az anyagot. Ahogy Scott MacDonald idézi a SEL weboldalán olvashatóakat, „...a SEL célja, hogy az esztétika és etnográfia innovatív kombinációit eredeti, nem fikciós médiagyakorlattal támogassa, amely feltérképezi az emberi létezés affektív szerkezetét és testi praxisát”²³. Továbbá, ahogy Castaing-Taylor és Ilisa Barbash fogalmaz egy korábbi alkotásuk, a *Sweetgrass* (2009) kapcsán, felfogásukban „a film tapasztalatot használ fel annak érdekében, hogy tapasztalatot fejezzon ki”²⁴. Mindezek értelmében filmjeik kivételesen érzékenyek a formai kísérletezésre, sőt véleményem szerint erős kapcsolatot mutatnak a P. Adams Sitney által felvetett lírai film koncepciójával, mely az avantgárd hagyományba tartozó dokumentumfilmek csoportját jelöli, és amelyet egyfelől formai radikalizmus, másfelől a filmkészítő aktív testi-érzéki bevonódása jellemez. Ebben az értelemben a film mint végtermék a film készítőjének olyan víziója, mely érzéki tapasztalatainak kifejeződése. A SEL alkotásait tehát a dokumentumfilmekre jellemző megfigyelői szándék és az avantgárdra jellemző kísérletező, radikális forma és szubjektivitás, a felszín alatt húzódó, eleve jelenlévő feltárása jellemzi.

Ez a magatartás a *Canibában* is megnyilvánul: noha Issei Sagawát hivatalosan is zavart elméjűnek találta a francia bíróság, majd elítélte kannibalizmus miatt, végül sohasem zárták elmeegógyintézetbe. A francia és japán

23 MacDonald, Scott: *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press, 2013. p. 15.

24 ibid. 67.



Caniba

hivatalos szervek közti félreértések miatt aktáját lezárták, és sosem nyitották újra. Így valószínűsíthető, hogy a filmet saját otthonában forgatták, bár annyira szűk kép-kivágásokat alkalmaznak, hogy sosem lehetünk teljesen biztosak a helyszínt illetően. A néző képtelen sikeresen megkonstruálni a film terét. Ez a gyámoltalan kóborló tekintet, melyet a szélsőséges, radikális filmnyelv provokál ki, része, ha nem egyenesen eredménye annak az ellentmondásos helyzetnek, amelyben a film készítői vannak. A forma közvetíti abbéli küzdelmüket, hogy mind intellektuálisan, mind pedig érzékileg megértsék ezt az állapotot. A *Caniba* ilyen módon az emberi létezés bizonytalan, gyanús, elnyomott és elutasított regisztereit jeleníti meg. Arra kényszeríti a nézőt, hogy szembenézzen a tolerálhatatlannal, elképzelhetetlennel, a nem asszimilálható idegennel, a szörnyeteggel, valamint konfrontálódjon azzal a felismeréssel, hogy az abjekt mint látvány egyszerre lenyűgöz és undorít. Mindez azért lehetséges, mert, ahogy Julia Kristeva fogalmaz, az abjekt perverz abban az értelemben, hogy nem hisz semmiféle tiltásban, szabályban vagy törvényben. Figyelmen kívül hagyja vagy elárulja ezeket, esetleg kizsákmányolja, exploitálja vagy egyenesen tagadja őket.²⁵ A *Caniba* félelem, elutasítás és élvezet közt sodródik a nézőt az abjekció reszkető horrorjának területén tartva.

A rendezők olyan közel mennek tárgyukhoz, hogy egyszerre nem láthatjuk teljes alakjukat vagy arcuk egészét, csupán töredékeket láthatunk fejükből vagy egyéb test-

részeikből. A felszínen síkló tekintetünk lassú léptekkel barangolhat bőrük felületén, néha pedig olyan közlőre láthatjuk őket, hogy csaknem elmerülhetünk pórusaikban. Visszatérve a nyitójelenethez, néhány másodpercig semmit sem látunk, bár érzékelhető egyfajta puha, meghatározhatatlan ragyogás. Amit hallunk, az sokkal hangsúlyosabb: hangos és ritmikus rágásnak, nyelésnek és evőeszközök csikorgásának és kopogásának keveréke. A film egyik kulcsmotívuma a fogvasztás. Ahogy a puha ragyogás és a kellemetlenül hangos étkezés hangjaival megkonstruálták ezt a jelenetet, az előrevetíti a film kettősségét. Egyfelől olyan módon szólítja meg a nézőjét, hogy azt az érzetet kelti, mintha puha és meleg testek közt lenne, valamint megteremt annak benyomását, mintha könnyedén feloldódhatna ebben az anyaméhyszerű ősi melegségben. Másfelől azonban folyamatosan vissza is rántja a befogadót ebből az immerzív állapotból, azért, hogy szembeállítsa az ösztönös (ön)abjekcióval, az önmagát felemészítő bestiális emberrel, aki felfalta saját fajtáját.

„A fantáziám az. Olyan fájdalmas amennyire csak lehet. Fájdalom, fájdalom. Nem tudom megmagyarázni. Nem terveztem meg minden részletet. Azt akarom, hogy René megegyen. Az emberek biztosan azt gondolják, hogy örült vagyok. Ez azért van, mert megettem Renét. Tudom, hogy örült vagyok.”²⁶ Ezekkel a szavakkal kezdi Issei Sagawa a történetét. Az első négy és fél percben egyetlen szót sem szól. Szuperközeliket látunk remegő, bütykös kezéről, de

25 Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

26 A szereplő filmben elhangzó szavai (saját fordításom).

Caniba



sohasem az arcáról. Amíg el nem kezd beszélni, csak érzéki impressziók homályos, bizonytalan tömege, egy mind mentálisan, mind fizikailag beteg, fenyegető entitás. Fogyasztás és betegség kapcsolódik monstruózus alakjához. Egy meglehetősen durván kivitelezett svenkkel mozdul a kamera a kezéről az arcára, miközben Sagawa próbálja megfogalmazni a megfogalmazhatatlant. Annyira szűken tartják a beállítást, hogy az arca teljes egészében kitölti a vásznat, miközben egyes részletei teljes homályban maradnak. Ahogy az érzéseiről és vágyairól beszél, a kamera kissé bizonytalan, egyenetlen és remegő mozgással keresi Sagawa bátyjának arcát, hogy megörökíthesse annak reakcióit. Ezt követően visszatér Issei arcára, majd a kettő között ingázik ugyanezzel a hezitáló mozgással. Egyfelől a kameramozgásnak, másfelől a képek minőségének és típusának köszönhetően valami mindig életlen marad.

A képek elkezdnek úszni, lebegni, mintha egy nagyobb, egyébként láthatatlan a szereplőket fogva tartó transzcendens erő mutatkozna így meg. Andrej Tarkovszkijhoz hasonló módon, ahelyett, hogy montázs segítségével létrehoznák a jelentést, Castaing-Taylor és Paravel inkább megfigyelnek, és megpróbálják megmutatni azt, ami már egyébként is ott van. Néha, amikor Issei életlené válik, úgy tűnik, mintha elhagyná a befogadhatóság és értelmezhetőség területét, mivel saját létezése is feloldódik egyfajta kétértelműségben. A teste maga válik a heterotópia helyévé. Sagawa lényében van valamiféle puhaság abban az értelemben, hogy nincs kötött, konkrét identitása. Egy-

szerre felfoghatatlan és hajlékony, folyamatosan egy köztes létben (in-betweenness) lebeg: befejezetlen, tökéletlen vágya miatt az ittlét és otlét között rekedt félúton, soha be nem teljesítve létezését, mely a vágyott öndekonstrukcióban ölthetett volna végleges formát. Az érzéki képek használata által a néző szinte megérintheti taszító puhaságát, mely az eltűnés vágyából fakad. Ami még ijesztőbbé teszi a helyzetet, hogy egy másik emberi lényben szeretne feloldódni, ami tulajdonképpen egyike a legfenyegetőbb dolgoknak: önmagunk teljes felszámolása saját határaink megsemmisítésével. Ez az identitás és minden addig állandónak hitt dolog abszolút megszűnésével járna. Annak a fizikai világnak a megszűnését vonná maga után, amelyben biztonságban és meghatározva érezzük magunkat.

Mivel az elutasítást és undort nem kizárólag morális okok vagy a szexualitással való konfrontáció okozza – amely egyébként önmagában kötődik az abjekthez, mert perverz, tisztátalan és tabu –, hanem a monstruózussal és a nemlétezés horrorjával való szembenézés is. Érdekes módon ez a különösen változékony identitás abban a módban is megfigyelhető, ahogyan kommunikál: folyamatosan változtatja a nyelvet, amin megszólal. Amikor először kezd mesélni, Reneé anyanyelvén, a franciául kezd beszélni. Máskor angolra vált, megint máskor saját anyanyelvét, a japánt használja. Ugyan a *Caniba* nem tartozhat a Linda Williams által bizonyos mainstream hollywoodi műfajokra (melodráma, horror, pornó) alkalmazott „testműfajok” közé, mégis egyfajta *testfilm*ként is tételezhető.²⁷ Ehhez a

27 Williams, Linda: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* (1991) no. 4. pp. 2–13.

kategóriához pedig nem csupán bizonyos fokú horrorisztikussága, a hátborzongatóval való kapcsolata révén, hanem a pornográfiához való viszonya miatt is kötődik. Williams pornográfiáról alkotott koncepciójára utalva, erre a filmre is igaz, hogy az extázis mind örület formájában, mind pedig szexuális elragadtatásként jelen van. Bár a film központi problémája erősen kapcsolódik a szexualitáshoz, ez mindössze egyszer jelenik meg expliciten egy pornófilmből bevágott inzert formájában. Ebben a videóban Issei és egy japán nő szexuális aktusát láthatjuk. Williams szerint az elragadtatástól rázkódó testek látványa a női test szexuális telítettségével együtt feltétlenül élvezetet okoz. Ahogy a néző leutánozza a karakterek reakcióit, amelyet a látvány és néző közötti nem megfelelő esztétikai távolság hív elő, az fizikai gyönyörrel jár a befogadó számára, melyet valószínűleg maszturbáción keresztül ér el.

Ahogy én látom, ebben a konkrét esetben, amelyben a pornográf betét a kannibalizmus kontextusában kerül elő mint a szexuális vágy egy formája, az szükségképp megváltoztatja a Williams által felvetett megközelítést. Bár az alapvető mechanizmusok automatikusan működésbe lépnek, a nézői kielégülés lehetősége folyamatosan falba ütközik. A gyönyör helyére inkább a szégyen és undor keveréke kerül. Nem számít milyen érzékiek a képek vagy milyen erős a karakterek gerjedelme, a befogadó számüzetésbe, egyfajta fájdalmas pozícióba kerül, ahol szüntelenül a felkínált gyönyör, megvetés, irtózás és (ön)abjekció között örlődik. A kategóriákat tágabban értelmezve tehát a film egyszerre kötődik a horrorhoz és a pornóhoz, hogy majdnem minden szinten rendhagyó stratégiákat követve egyfajta hátborzongatóan érzéki testfilmmé váljon.

dokumentumfilm és az avantgárd film stratégiáit. Bár a *Caniba* alapvetően etnográfiai film, radikális, szubjektív formai megoldásaival a kortárs kísérleti filmes szcéna figyelmét is kivívta magának. Kivételes témájának megragadásához olyan szélsőséges formanyelvet alakítottak ki az alkotók, mellyel ugyan lemondtak a dokumentumfilmek által vágyott látszólagos objektivitás és tárgyilagosság eléréséről, mégis valami zsigerit, őszintét és valóságosat voltak képesek így megragadni. A teljes érzékszervi bevonódást célozva meg, a befogadók elemi ösztöneire hatva próbálták a gyökerekig hatolni.

Bori Máté

Between documentary and avant-garde Subjectivity and documentarism in *Caniba*

This article attempts a re-examination of the relations and interconnections between documentary and avant-garde film, gradually separated after the 1920s. Through the close analysis of the respective works of such theorists as Bill Nichols, Michael Renov, Carl Plantinga, Lucas Hildebrand and Scott MacDonald, this essay outlines the matter of certain films that are generally placed into very different documentary traditions due to their distinctive styles, but somehow cause disruption in classical categorization. To be able to prove the premises, the article gives a detailed examination of one of the Sensory Ethnography Lab's films, *Caniba* (Lucien Castaing-Taylor – Verena Paravel, 2017), which is usually claimed not only by documentary filmmakers but also by experimental cinema.

Összefoglalás

A szöveg célkitűzésének szellemében egy konkrét esettanulmányon keresztül igyekeztem bemutatni, hogy a dokumentumfilm és avantgárd filmes hagyomány közt már korábban felvetett kölcsönhatásokról, átfedésekről ma is érdemes gondolkodni. Egyetlen kortárs film példájának, a Sensory Ethnography Lab keretein belül készült *Caniba*-nak a segítségével arra igyekeztem felhívni a figyelmet, hogy léteznek olyan filmek, melyek a klasszikus kategorizáláson kívül esnek, egyszerre egyesítve a klasszikus

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

KÜLÖNLEGES
AKCIÓ

**Vásárold meg a teljes 2018-as évfolyamunkat
kedvezményesen 3000 Ft-ért!**

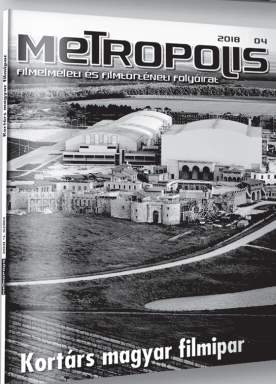
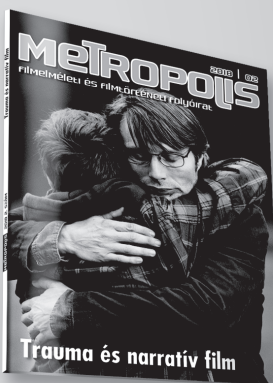
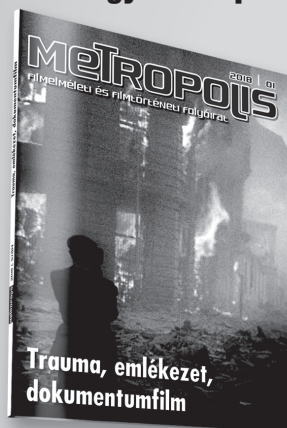
Az alábbi négy szám lehet a tied:

2018. no. 1. **Trauma, emlékezet, dokumentumfilm** (900 Ft)

2018. no. 2. **Trauma és narratív film** (900 Ft)

2018. no. 3. **A magyar film társadalomtörténete 1.** (900 Ft)

2018. no. 4. **Kortárs magyar filmipar** (900 Ft)



Írj a metropolis@metropolis.org.hu címre, hogy megbeszéljük az átadás módját.

Margitházi Beja

A nyagmozgás**Ökoesztétika, nonhumán apparátus és a filmi materialitás színrevitele a *The Rubban* (2018)**

„... a látható képet létrehozó fényérzékeny ezüstsók vékony zselatinrétegen foglalnak helyet, melynek fő összetevője a kollagén. A kollagént állati csontok és kötőszövetek főzésével állítják elő. A celluloidlapot, amelyre az emulziót fölviszik, cellulózból gyártják. Vagyis az »élet«, amit a vásznon mozogni látunk, lényegében növényi és állati élet reanimálása, a hagyományos mozi mechanikai/kémiai apparátusán keresztül.” (Scott MacDonald)¹

Sötétség, esőkopogás, fehér körvonalú, előzmény és folytatás nélkül pulzáló folttenger. A fekete-fehér masszába testesebb, szürke tónusú formák kúsznak be fokozatosan. Mennydörgés. Elmosódott, homályos emberi alakok, arcok villannak fel a vibráló minták között, beszédhangfoszlányok keverednek az egyre erősödő zene szólamai közé. Szalagszéli perforáció. Karcolások, ecsetvonások. Universal, Columbia. Tárgyak röntgenárnyéka. Táncoló hangcsík. Krákogás, hangpróba: „Lenni vagy nem lenni?”

A *The Rub* előjátékának néhány percében a természetit idéző audiovizuális környezetbe fokozatosan szivárognak be az emberi jelenlét technikai és kulturális lenyomatai. Lichter Péter és Máté Bori kortárs európai és hollywoodi filmtrailerok, híradófelvételek filmarchívumból, privát gyűjteményekből összeszedett 16 mm-es és 35 mm-es celluloidszalagjait vetették alá újabb materiális, kézműves és természeti beavatkozásoknak filmjük elkészítéséhez. A mintegy harmincezer festett celluloidkockából álló, egyórás mű Shakespeare *Hamlet*-jét a címszereplő belső

monológjai révén idézi fel, Hajdu Szabolcs színész, színházi és filmrendező hangján. Exkluzívnak ható vállalásai dacára a *The Rub* „konzervatív” kísérleti darabnak tűnhet: „tisztelettudóan” adaptálja forrásművét, kép-szóveg utalásai gyakran direkttek,² és a celluloid found footage ilyen közvetlen, invazív (pl. roncsolás, karcolás, festés, fakítás formájában) manipulálásával is a kísérleti film több évtizede alkalmazott technikáihoz csatlakozik. Mindezek ellenére amellet szeretnék érvelni, hogy Lichter és Máté ezredforduló utáni mozgóképe az antropocén kori posztdigitális, újmaterialista tendenciákra rezonáló, „kortárs” kísérleti filmként szólal meg akkor, amikor egyszerre hozza játékba a humanista „emberi alak” válságának esztétikai kérdését,³ a film kulturális-természeti beágyazottságát, valamint a vetítés technikai, nonhumán körülményeit.

Ebben a tanulmányban az alkotói munka materiális, fizikai oldalát is bekapcsolva a vizsgálatba, a *The Rub*ot olyan műként értelmezem, mely a filmet, a digitális korszakváltás után, romlás-, szín- és fényérzékeny, ugyanakkor rezisztens médiumként konceptualizálja, amelyet a

1 MacDonald, Scott: The ecocinema experience. In: Rust, Stephen – Monani, Salma – Cubitt, Sean (eds.): *Ecocinema Theory and Practice*. New York–London: Routledge, 2012. pp. 17–42. loc. cit. p. 18.

2 Báron György: Kortársunk Shakespeare. Élet és irodalom (2018) no. 12.; Varga Balázs: Enyészet. *Filmvilág* (2018) no. 3. pp. 48–50. Illetve: Soós Tamás: „Tarr Bélát szívesen eláztam volna”. Interjú Lichter Péterrel és Máté Borival. *Kortáronline* (2018. 07. 16.) <https://www.kortaronline.hu/aktual/film-lichter-mate.html> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

3 Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest: Prae Kiadó, 2019. p. 230.

szerek annak törékeny, halandó anyagiságán keresztül közelítenek meg, és hulladékká válása után újabb alkotói program „hordozására” tesznek alkalmassá. A továbbikban a kortárs újmaterializmus művészeti és kísérleti filmes kontextusába helyezve a *The Rub* textúráinak, rétegződéseinek és apparátuskonceptiójának három különböző, de egymással organikusan összefonódó szintjét értelmezem, fontos szerepet tulajdonítva az anyagok interakciójának, a filmkép ökoesztétikai vonatkozásainak, és ezen filmkészítési mód emberit és nem emberit, élőt és élettelen, technikai és természetit kontinuitásba foglaló gyakorlatának.

Újmaterializmus és kibillentett antropocentrizmus

A humán és társadalomtudományokban, illetve a művészetekben a nyolcvanas évek végétől körvonalazódó új érdeklődés a világ és a dolgok anyagisága iránt egyaránt kiterjedt az emberi test, élő organizmusok, tárgyak, terek, a környezet, a gravitáció, az idő, a képzelet és az emlékezet materiális vonatkozásaira.⁴ A dolgok anyagiságával való foglalkozás eszmétörténeti hagyománya ennél jóval korábbra, Démokritosz ókori atomelméletéig vezet vissza, és eltérő értelmezést kap Kant, Hegel, illetve Marx esztétikai, illetve filozófiai rendszereiben, majd Walter Benjamin,

Clement Greenberg és Marshall McLuhan művészeti, médiumelméleti szövegeiben. Az ezredvégre felerősödő 'anyagi fordulat' (*material turn*) az eszkálálódó poszthumanista elméletek és posztantropocentrizmus⁵ jegyében egy olyan „új” materializmust propagál, melynek legalább annyira célja a humán ágencia központi szerepének lebontása, mint a dolgok „törékenysége” (*fragility of things*) iránti érzékenyítés az antropocén korban. Mindebben határozottan kimutatható Gilles Deleuze és Félix Guattari mikrofizikai filozófiájának a hatása,⁶ mely dinamikus, komplex és nyitott világot modellált, melynek működését különbségek és heterogenitás, megjelenés és folyamatos alakulás jellemzi, és amelyben az élő és élettelen anyagok, emberi és nem emberi erők közötti kapcsolat nem hierarchikusan, hanem rizomatikusan szerveződik.⁷ Bruno Latour cselekvőhálózat-elmélete,⁸ Graham Harman és Levi Bryant tárgyorientált ontológiája (*object-oriented ontology*),⁹ vagy Rosi Braidotti poszthumanista szövegei egyaránt a hagyományos dichotómiák feloldását hirdetik, a természet és kultúra, elme és anyag, élő és élettelen közti kontinuum elvének nyomatékosításával, a nonhumán egész világot átható jelenlétét hangsúlyozva.

Az új materializmus nem a történelemmel vagy a társadalmi körülményekkel szakít tehát, hanem egy korábban megalapozott szempontrendszert revidál az új évezred megváltozott körülményeinek kontextusában.¹⁰ A környezetpusztulás és az ökológiai tudatosság erősödésével pár-

4 Fox, Nick J. – Alldred, Pam: New materialism. In: Atkinson, Paul – Delamont, Sara – Hardy, Melissa – Williams, Malcolm (eds.): *The SAGE Encyclopedia of Research Methods*. London: Sage, 2018. https://www.researchgate.net/publication/320016117_New_Materialism (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

5 Braidotti, Rosi: *The Posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.

6 Lásd: Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. London: Athlone, 1984.; Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus*. London: Athlone, 1988.

7 Ez részben magyarázza az új materializmus későbbi népszerűségét a feminista, queer és posztkolonialista elméletek képviselőinek, illetve aktivistáinak körében, akik egyrészt a testhez és anyagisághoz való viszony újragondolásának, másfelől a hatalom, illetve ellenállás formáinak alternatív artikulációs lehetőségeit látják benne. Erről bővebben lásd: Braidotti, Rosi: *Nomadic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

8 Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

9 Harman, Graham: *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court, 2002.; Bryant, Levi: *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011.

10 Lásd: Coole, Diana – Frost, Samantha (eds.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham NC: Duke University Press, 2010.; Van der Tuin, Iris – Dolphijn, Rick: *New Materialism: Cartographies and Interviews*. London: Open Humanities Press, 2012.; Bolt, Barbara – Barrett, Estelle (eds.): *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism through the Arts*. London: I. B. Tauris, 2013.

huzamosan az ezredforduló környékén újra szükségesnek látszik a világ alakításában részt vevő, emberi és nem emberi erők diverzitásának, a fizikai, biológiai, társadalmi, technikai és érzelmi relációk¹¹ kölcsönhatásának tudatosítása, valamint az alakulás, kapcsolódás, kontinuitás, illetve átmenetiség aktualitásának nyomatékosítása a hierarchikus rendszerekkel és a dichotómiákkal szemben.¹² Mindez beleillik abba a nagyobb léptékű, egyes szerzők által „nonhumán fordulat”-nak nevezett, a nyugati kultúra több évszázados antropocentrizmusát radikális kritika alá helyező, a környezeti (biológiai, geológiai, klimatológiai, új médiás, affektív stb.) hatásokat felértékelő trendbe, melyet ugyanez a perspektívaváltás jellemez.¹³

A művészetekben, ahogy Katve-Kaisa Kontturi fogalmaz, az újmaterializmus „elimeri (...) a materális, testi és »formális« erők involválódását, szerepét a jelentésalkotásban”, és kifejezésre juttatja a „finoman mozgó, folyamatosan átalakuló, mindenütt jelen lévő és a világot vibrálóvá [vibrant] alakító materialitások iránt újonnan ébredt érdeklődést”¹⁴ – ami a mű témáján, vagy más szavakkal a „reprezentáción túli” rétegeket jelenti. Ezzel Kontturi úgy a befogadás, mint az alkotás során a dolgok és anyagok közötti interakciókra, és az ezekben jelen lévő „finoman mozgó” anyagok iránti érzékenységre hívja fel a figyelmet. Kölcsönhatások, relációk, áramlás lép működésbe akkor is, mikor egy műalkotás témájával, jelentésével párhuzamosan „textúrákat és haptikus minőségeket (...) érzékelünk. Ezekben a találkozásokban nem tartós és állandó tárgyakkal

szembesülünk; inkább valami megérint, közeledik hozzánk, és ez a mozgás úgy vonz magához, hogy potenciálisan a mi kölcsönös, mégis átalakult mozgásunkká változik.”¹⁵ Kontturi szerint tehát az újmaterializmus fogalomrendszerében nemcsak a befogadás, hanem az alkotói munka is leírható a testek és anyagok közötti érzéki, fenomenológiai folyamatként, melyben az érzékszervek, a dolgok materialítása és a térbeli kapcsolatok lépnek interakcióba.

A materialitásnak egy képzőművészeti tárggyal szemben különleges státusza van a film esetében. A klasszikus narratív filmben a nyersanyag tagadása és elrejtése mellett a vetített kép látható fény-árnyék hatásainak anyagiséga is az illuzióteremtő reprezentációs módnak rendelődik alá. A mainstream filmkultúrában a filmkép materális, fizikai hordozójának ugrásszerű felértékelődése paradox módon retrospektíven, a technológiai korszakváltás környékén történt meg, amikor a filmipari digitalizáció egy addig soha nem tapasztalt celluloidfélést váltott ki. Az „analóg nosztalgia” és a celluloidszalaghoz mint fizikai tárggyhoz való cinefil, fetiszisztikus ragaszkodás¹⁶ szinte párhuzamosan szökkent szárba a digitális filmkép anyagtalanságának, immaterialitásának hangsúlyozásával, miközben a szoftvergenerált film létrehozása ugyanúgy energiát, anyagi és tárgyi erőforrásokat igénylő, nagyon is materális apparátussal működő, hardver- és számítógépfüggő iparág.¹⁷ Míg azonban az ezredforduló környékén, mások mellett, Laura Mulvey, Jennifer Baker, Laura U. Marks, Lucy Fife-Donaldson és Ian Garwood a használatból kiszoruló celluloidról mint a film „előregedő testéről” ír-

11 Lásd Fox–Alldred idézett szövegében.

12 ibid.

13 Grusin, Richard (ed.): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2015.

14 Kontturi, Katve-Kaisa: Moving matters of contemporary art: Three new materialist propositions. *AM Journal of Art and Media Studies* (2014) no. 5. pp. 42–54. loc. cit. p. 42. A „vibrant” kifejezéssel a szerző itt Jane Bennett: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Duke University Press, 2010) híres ökofilozófiai könyvének címét idézi.

15 Kontturi: *Moving matters of contemporary art*. p. 43.

16 A digitális korban jelentkező analóg nosztalgiáról bővebben lásd: Schrey, Dominik: Analogue nostalgia and the aesthetics of digital remediation. In: Niemeyer, Katharina (ed.): *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. London: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 27–38.

17 A digitális (im)materialitásáról hasznos áttekintést ad Van den Boomen, Marianne – Lammes, Sybille – Lehmann, Ann-Sophie et. al. (eds.): *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. és Garbys, Jennifer: *Digital Rubbish*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013. Kifejezetten a filmgyártás (többek között a digitális utómunka) ökológiai lábnyomát Nadia Bozak úttörő könyve világítja meg revelatív módon: Bozak, Nadia: *The Cinematic Footprint*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.

tak,¹⁸ a klasszikus avantgárd (pl. Man Ray, Arnaldo és Bruno Ginanni-Corradini, Len Lye stb.), illetve kísérleti filmet (pl. később Isidore Isou, Norman McLaren, Harry Smith, Stan Brakhage, Cécile Fontaine, Jennifer West stb.) mindig is foglalkoztatta önnön materialitásának, a film anyagának direkt, közvetlen formálása, az alkotási folyamatba való leplezetlen bevonása.¹⁹

(Új) materializmus a kísérleti filmben

Peter Wollen felvetése szerint a film ontológiája iránti érdeklődés a hatvanas években váltott irányt, mikor Bazin fősodorbéli példairól a kísérleti filmre tevődött át, miközben hangsúlyai is megváltoztak: a Bazin-féle, emberi beavatkozás nélküli, technikai és fotokémiai valóságreprodukción helyett több experimentális filmest is a technikai és fotokémiai folyamatokkal való tudatos kísérletezés kezdett foglalkoztatni.²⁰ Ezzel lényegében a technológia nem emberi folyamatába a látható nyomokat hagyó alkotó lépett be. Stan Brakhage, George Landow, Kurt Kren, Paul Sharits vagy Malcolm LeGrice 1966 utáni változatos filmfelfizni játékokban tobzódó munkáiban triviális formai elemek (pl. tárgyak, kosz, ragasztás, képkockahatárok stb.) gerjesztettek észlelési megszakításokat és zavarokat. A „hibák” ilyen „előtérbe állítása” (*foregrounding*) azt az orosz formalisták (pl. Sklovszkij), illetve a Prágai Iskola nyelvészei (pl. Jakobson) által a költészetben beazonosított technikát idézi, mely a nyelvi automatizmusok lebontása (pl. szótagok, betűhalmazok szokatlan alkalmazása)

révén a művészet konstruált jellegére igyekszik rámutatni. Brakhage szerint e hibák előtérbe állítása „esztétikai szempontból úgy működik, mint egy visszavágás, (...) [a néző] kívágása (...) az eszképiista csomagolásból, emlékeztető a meszterkedésre, ami a művészet maga (mint például a fényfoltok vagy karcok saját filmjeimben).”²¹

A celluloid nyersanyag „megmunkálását” már a hetvenes évek kísérleti filmesei is konceptuális különbségek mentén gondolták el. Peter Gidal, ahogyan erre Wollen is felhívja a figyelmet, materializmus alatt nem csupán a film anyagának a felfedését értette, hanem alapvetően egy „illuzionista” médium „antiilluzionista” esztétikáját igyekezett kidolgozni. Gidal mellett érvelt, hogy a „strukturalista/materialista” filmnek nem csupán egy önreflexív alkotói gesztust, hanem a teljes mozgóképi folyamat demisztifikálását, a domináns mozi kritikáját kell célul tűznie: „A film dialektikája a laposság, szemcsék, fény és mozgás materialitása és a reprezentáltak feltételezett valósága közötti feszültségben jön létre. (...) minden film a saját készítésének a bizonyítéka (nem reprezentációja és nem reprodukciója).”²² Malcolm LeGrice ennél is továbbmegy, mikor a *Material, Materiality, Materialism* című 1978-as szövegében kijelenti, hogy a film anyagi alapja nemcsak a készítés eszközeiben, hanem a bemutatás pillantában is manifesztálódik, mivel a vetítési helyzet olyan „anyagi/materialis esemény”, melynek során „az aktuális valóság tudatosulása a filmnézési szituációban a materialis tudatosság modellhelyzetét teremti meg”.²³ Ahogy Ed Halter is utal rá, ezzel a film formáján túl a nézőre gyakorolt kognitív hatások tudatosítása is bekerült a célok közé.

Gidal és LeGrice gondolatai másképp csengenek három évtizeddel később, mikorra a digitális korszak rekon-

18 Erről részletesen írtam itt: Margitházi Beja: A pikkely-pixelről a kvantum-végtelenig. Látványosított textúrák és a késő kapitalizmus érzéki logikája a kortárs hollywoodi effekt-filmekben. *Metropolis* 27 (2017) no. 1. pp. 28–49. Lásd a *Nosztalgia és képzaj: a digitális médium „saját” textúrája* c. alfejezetet pp. 32–34.

19 A direkt vagy kameramentes, kézzel készült filmkísérletek filmtörténeti hagyományairól lásd: Schlicht, Esther – Hollein, Max (eds.): *Zelluloid: Film ohne Kamera – Cameraless Film*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2010.

20 Wollen, Peter: „Ontológia” és „materializmus” a filmben (1982). (trans. Müllner András) *Apertúra* (2010) tavasz. <http://uj.apertura.hu/2010/tavasz/wollen-ontologia-es-materializmus-a-filmben/> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

21 Brakhage, Stan: A Moving Picture Giving and Taking Book. *Film Culture* (1966) no. 41. pp. 47–48. Idézi: Wollen ibid.

22 Gidal, Peter: Theory and definition of structural/materialist film. In: Gidal, Peter (ed.): *Structural Film Anthology*. London: BFI, 1978. pp. 1–21. loc. cit. p. 1.

23 LeGrice, Malcolm: *Material, Materiality, Materialism* (1978). In: Uő.: *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2001. pp. 164–172. Idézi: Halter, Ed: *The New Materialism. Printed Project* (2012) no. 15. pp. 87–91. loc. cit. p. 89.

textualizálta a 'film', 'médiium' és 'nyersanyag' fogalmát, így a celluloid értékét is. A kilencvenes évektől ezzel a technikával dolgozó experimentális filmek „újmaterializmusa” éppen erre a megváltozott értékrendre reflektál, melyben egyszerre merül fel a film, illetve a mozi „halálának” gondolata, illetve ezzel párhuzamosan a filmes örökség archiválásának, illetve restaurálásának formátum- és hordozófüggő, tárolási és etikai kérdései. A 16 mm-es és 35 mm-es celluloidszalag használata látható nyomokkal járó fizikai, kémiai beavatkozást (karcolás, fehérítés, festés, emulzió eltávolítása), illetve intenzív kézi munkát feltételez,²⁴ ahogyan erre a „kézműves (hand-crafted, hand-made) film” terminus is utal, az alkotó testét, a dolgozó kéz beavatkozását, az anyagok átalakítására, megmunkálására tett erőfeszítéseit érzékeltetve.²⁵ A hatvanas-hetvenes évek strukturalista, materialista hagyományán és az ezredvégi analóg nosztalgian túl, ez a fajta újmaterialis gyakorlat tehát felér a filmkészítésről, illetve a szélesebb értelemben vett technológiai és kulturális elavulásról alkotott kritikai állásfoglalással.²⁶

A *The Rub* alkotóinak kezei között a celluloid materialis szempontból is többfunkciós nyersanyag lesz. A cellulóz-acetát vagy poliészterszalag sajátos tulajdonsága, hogy nemcsak a rá rögzített film, hanem a környezeti körülmények (hőmérséklet, nedvesség, fény) és a használat (vetítés, tárolás, megjelölés) archeológiai dokumentuma is: fényérzékeny kémiai emulziója materialis szempontból egyszerre tartalmazza az eredeti felvétel indexikusan rögzített képeit, és az idő múlásával rákerült fizikai kopás, fakulás, esetleg karcolás, szennyeződés nyomait. Peter Delpout (*Lyrical Nitrate*, 1991) vagy Bill Morrison (*Decasia*, 2002;

Dawson City: Frozen Time, 2016) a némafilmek természetes roncsolódását alkotásaikba komponáló gyakorlattal²⁷ szöges ellentétben Lichter és Máté a „kontrollált roncsolás”, vagyis a szándékos, koncepciózus bomlasztás eljárását választja, amivel a celluloidot felgyorsított fizikai, kémiai és biológiai degradáció tárgyává teszi, hogy végül rezisztens, de materialisan érzékeny médiumként mutassa fel. A benjamin aurával felruházódó celluloidszalag valóban nem világra nyíló ablak többé, hanem vászon, avagy fehér lap, melyen a technológia, az emberi kéz és az ökológiai-természeti folyamatok egymás után hagyják ott a nyomaikat, és amelyet a vetítés vibráló, intellektuális és érzéki információkban tobzódó élménnyé fordít le. Ilyen értelemben tehát a *The Rub* újmaterializmusa a film anyagiségének performatív felmutatásában, a humán és nomhumán közti dinamikus interakció tematikai és vizuális összekapcsolásában valósul meg, a textúrák, rétegek, illetve a teljes apparátus vonatkozásában.

Textúrák: a celluloid ökoesztétikája

A filmkészítők eljárásainak egyik inspirációs forrása Steven Woloshen animátor és filmkészítő saját kiadású „receptgyűjteménye,” mely olcsó és egyszerű módszereket mutat be a roncsolás technikai kivitelezésére, illetve a sérült, károsodott filmszalagok új, kísérleti művekbe való integrálására.²⁸ Woloshen takarékoság jegyében

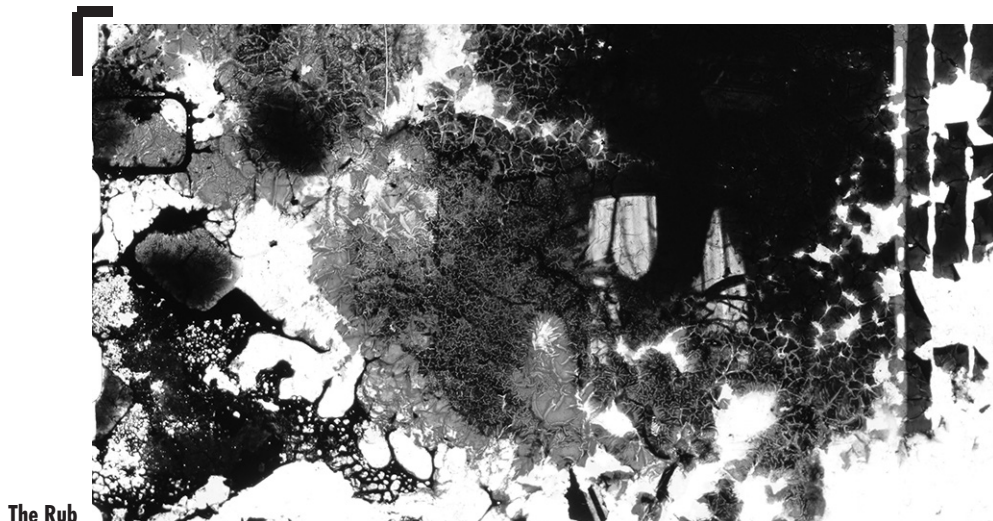
24 Lásd pl. Peggy Ahwesh: *The Color of Love* (1994), Naomi Uman: *Removed* (1999), Jennifer Reeves: *Fear of Blushing* (2001), Christina Battle: *Buffalo Lifts* (2004), Elke Groen: *Tito-Material* (1998), Glen Fogel: *Endless Obsession* (2000), Peter Tscherkassky: *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), Roger Beebe: *TB TX Dance* (2006), Luther Price: *Inkblot #40: Sleep* (2011). Egyes alkotók (pl. Ahwesh, Reeves, Fogel, Beebe) az analóg technikát digitálissal vegyítik. *ibid.* p. 90.

25 *ibid.* p. 90.

26 Frederique Devaux és Alia Seyd néhány filmjét elemzi így például Beugnet, Martin – Knowles, Kim: The aesthetics and politics of obsolescence: Hand-made film in the era of the digital. *Moving Image Review & Art Journal* (2013) pp. 55–64. A forgatókönyv nélküli, improvizatív és részvételi eljárásokon alapuló, a nyersanyag manipulációjára épülő alkotás folyamat jellegét hangsúlyozó *process cinema* elnevezés ezt a fajta filmkészítést ahhoz hasonlítja, mint amit a punk és postpunk DIY esztétikák, vagy a festészetben az action painting, az irodalomban a spontán próza, a zenében az improvizáció testesít meg. Lásd: MacKenzie, Scott – Janine Marchessault (eds.): *Process Cinema: Handmade Film in the Digital Age*. Quebec City: McGill-Queen's Press, 2019. p. 4.

27 Erről bővebben lásd: Chare, Nicholas – Watkins, Liz: The matter of film: *Decasia* and *Lyrical nitrate*. In: Barrett, Estelle – Bolt, Barbara (eds.): *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*. London–New York: I. B. Tauris, 2013.

28 Woloshen, Steven: *Recipes for Reconstruction: The Cookbook for the Frugal Filmmaker*. Montreal: Scratchtopia Books, 2010.;



The Rub

született kézikönyve olyan újrahasználható vagy könnyen beszerezhető, költségkímélő anyagokat és összetevőket, kézenfekvő módszereket ajánl a celluloid megmunkálására, melyek egyfelől az utóbbi évek hasonló, kísérleti filmek által összeállított do-it-yourself típusú receptkönyveit idézik,²⁹ másfelől pedig összhangban állnak a fenntarthatóság ökológiai megfontolásaival. A *The Rub* ökonomikus alkotás: készítői zéróhoz közelítő költségvetéssel, meglévő anyagokból, az újrahasznosítás jegyében hoznak létre művészetet.³⁰ Nátrium-hipoklorittal (hipó) fakitják, marják az emulzióban őrzött eredeti színeket, formákat, és/vagy, ezzel mintegy ellentétesen, kézi festéssel visznek fel új színeket és mintákat; a természeti környezetet leginkább bekapcsoló eljárásként pedig tejjel, gyümölcsökkel összezsomagolva ássák földbe, teszik ki bakteriális erjedés, rothadás folyamatainak a filmszalagokat,³¹ hogy végül újra filmmé, mozgó képpé illesszék össze.

A Scott MacDonald által a mottóban felvetett öko-materialista nézőpontból a film anyagi apparátusa (a nyersanyagtól a felvételi és vetítési technológiáig) eredendően a természeti (ásványi, növényi, állati) és kulturális-technikai hatások érintkezését testesíti meg. MacDonald szerint az emberi technika környezetromboló erejének ellensúlya az a fajta, pl. Sharon Lockhardt, Andrej Zdravič, Peter Hutton vagy James Benning által művelt, kontemplatív ökofilm lehet, mely hosszú beállításával, figyelmet fókuszáló képeivel visszavezet a természethez, vagyis kert tud lenni a modern élet és tömegmédiá *gépezetében*.³² A *The Rub* ökoesztétikája nem kitartott tájképekkel és nem is brakhage-i molylepkeszárnyakat és növényeket filmszalagra préselő (*Mothlight*, 1963) közvetlenséggel, hanem éppen ellenkező nyomvonalon formálódik. A Benning filmjeit elemző Silke Panse szerint az ökoesztétikai megközelítéshez nem feltétlenül szükséges természeti témák vagy tájak

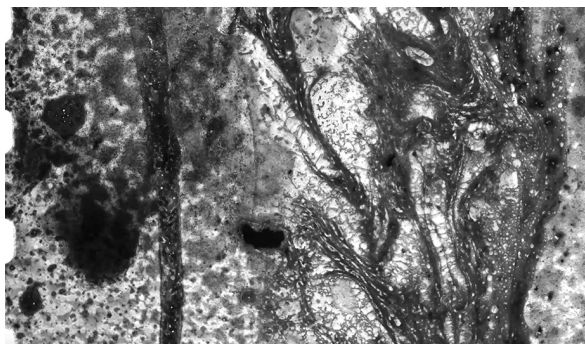
Woloshen, Steven: *Scratch, Crackle & Pop! A Whole Grains Approach to Making Films without a Camera*. Montreal: Scratchtopia Books, 2015.

29 Hill, Helen (ed.): *Recipes for Disaster: A Handcrafted Film Cookbooklet*. Halifax–New Orleans, 2001. Magánkiadás. (Online: http://www.filmlabs.org/docs/recipes_for_disaster_hill.pdf – Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.) Hill fénymásolatban, illetve online terjedő zine-jének példájából inspirálódva lásd még: Worm Collective: *To Boldly Go: A Starter's Guide to Hand Made and D-I-Y Films*. Rotterdam, 2008. Magánkiadás.; Ramey, Kathryn: *Experimental Filmmaking: Break the Machine*. Burlington MA: Focal Press, 2015.

30 Az alkotók elmondása szerint leselejtezett, de gyűjtőktől, mozigépészekről olcsón vásárolt felvételeket egyaránt felhasználtak. Lásd: Soós Tamás: „Tarr Bélát szívesen elástem volna”. Interjú Lichter Péterrel és Máté Borival.

31 Horváth Bálint: A művészet nem kincskeresés. Beszélgetés Lichter Péterrel a *The Rub* társrendezőjével. magyar.film.hu (2018. 06. 14.) <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/lichter-peter-a-muveszet-nem-kincskereses.html> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

32 MacDonald, Scott: *The ecocinema experience*. pp. 17–42.



The Rub

megjelenítése – vagyis öko-film és ökoesztétika nem feltételei egymásnak.³³ A képek és az alkotó ugyanúgy részei a világnak, ahogyan filmjének tárgya is; együttesen alkotják a környezetet, hármójuk immanenciája ezért lehet egyszerre ökológiai és etikai kérdés.³⁴ Panse szerint az alkotóknak, így a kísérleti filmesnek is, ki kell lépnie a laboratóriumi izoláltság és a világtól való szétkapcsoltság állapotából, és úgy kötni össze az esztétikait az ökológiával, hogy a környezeti folyamatokból láthatóvá váljon mindaz, amit nem, vagy csak nehezen lehet „közvetlen módon észlelni”.³⁵ Ilyen értelemben az ökoesztétika inkább erők, rejtett összefüggések megragadásán és nem tudatos cselekvéseken vagy ökológiai témákon keresztül hat.

A *The Rub* elásott celluloidja a filmi nyersanyag „vizszavezetése” a természetbe. A kompozitálás ökotudatos, környezetkímélő, hulladékcsökkentő hétköznapi gyakorlatának performatív felidőzésén, imitálásán túl a filmkészítők ezzel a gesztussal a filmszalag rendeltetészerű működését terjesztik ki, amennyiben a föld alatti mikrobiológiai folyamatokat „dokumentáló”, a szabad szemmel nem látható mikroorganizmusokkal közvetlen kontaktusba kerülő

emulzió később, a vetítés során a bioszférában ráexponálódott erjedési, rohadási folyamatokat fordítja le látványra. Ezzel a „bomláskomponálással”, ahogy Jürgen Reble (és a Schmelzdahin csoport) vagy Jennifer Reeves hasonló kísérleti filmes gyakorlataira utalva Emilie Vergé ezt a módszert nevezi, az alkotók a természeti úton előidézett roncsolódást „formaalkotó eljárásként használják, és az így keletkezett mintákra és színekre absztrakt motívumként tekintenek”.³⁶ Ez a kameramentesen létrejövő, ökoesztétikai vizualizáció az elmúlásról, élet és halál materialitásáról (l. Atya szelleme, Yorick koponyája) elmélkedő, egyúttal azt meg is testesítő film erős, jól beazonosítható látványeleme lesz. Más textúrát eredményeznek ugyanis a különböző vegyszeres (hipó), avagy kézműves (festés, karcolás) beavatkozások, illetve a biokémiai (bakteriális) degradáció,³⁷ és a formájuk, mintázatuk, sőt színük is eltérő: a zöld-sárga árnyalatok például nátrium-hipoklorit jelenlétére, a kék-piros foltok természetes rothadásra utalnak. Ez a materiális diverzitás éppen azon emberi és nem emberi közti kölcsönhatások és „folyamatok” iránt érzékenyíti a nézőt, amit az újmaterialista kezdeményezések is tudatosítani igyekeznek.

Rétegződések: humán és nonhumán között

A *The Rub* a képért felelős anyagságok közötti játékeret az eredeti filmszalag felismerhető, olvasható részleteivel nyitja meg. A filmszereplők kicsipkézett, hiányos, gyűrött képe tárgyiasítja igazán a roncsolást, azt, ahogyan az alkotók, mintegy ellenarchivistákként nem megőrzik és konzerválják, hanem tönkreteszik a celluloidkockákat,

33 Hasonlót erősít meg Lányi András: Öko-esztétika. In: Keserü Katalin (ed.): *Természetművészet – változatok*. Katalógus. Budapest: Múcsarnok–MMA, 2016. pp. 33–39.

34 Panse, Silke: Ten Skies, 13 Lakes, 15 Pools – Structure, immanence and eco-Aesthetics in the Swimmer and James Benning’s land films. In: Pick, Anat – Narraway, Guinevere (eds.): *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Oxford–New York: Berghahn Books, 2013. pp. 37–59. loc. cit. p. 37.

35 *ibid.* p. 44.

36 Vergé, Emilie: *Decomposition as Composition: Analog Experimental Film and the Physico-Chemical Process*. Conference on Precarious Aesthetics, Berkeley Center for New Media, University of California, Berkeley, October 15–17, 2015. Kézirat. (Köszönet Blos-Jáni Melindának a referenciáért.)

37 Vergé külön tipológiát alkot meg a hevítés hatására keletkező emulziórepedések, a kémiai kezeléstől kicsapódó sók kristályszerkezete, a penészfoltok és színes buborékok stb. textúráinak megkülönböztetésére. Lásd: Vergé: *Decomposition as Composition*.



The Rub

melyek pusztulását, Paolo Cherchi Usai archivista szavaival, „lehet fékezni vagy lassítani, de teljességgel feltartóztatni lehetetlen”.³⁸ Közelmúltbeli európai szerzői (pl. Lars von Trier: *Melankólia* [*Melancholia*, 2011]; Jacques Rivette: *Ki tudja* [*Va savoir*, 2001]; Claire Denis: *Kínzó minden napok*, [*Trouble Every Day*, 2001], stb.) és hollywoodi filmek (pl. Richard Donner: *Bérgyilkosok*, [*Assassins*, 1995]; Doug Liman: *Bourne-rejtély* [*The Bourne Identity*, 2002]; Len Wiseman: *Underworld*, 2003. stb.), de Chaplin-klaszszikus, híradó- és dokumentumfelvételek egyaránt tárgyát képezik az elásás és későbbi exhumálás szimbolikus temetési és feltámasztási eljárásának, mely egyfelől felidézi, másfelől teljességgel kifordítja azt, amit Giovanna Fossati a film archivumi (*archival*) életének, vagyis a „film-tárgy” archivumba kerülése utáni folyamatok és eljárások összességének nevez.³⁹

A palimpszesztechnika⁴⁰ főleg a prológus után, a színek megjelenésével bontakozik ki, mikor egyre gazdagabb és észlelhetőbb lesz a rétegződés, és a felszínek közötti viszonyrendszer. Az organikus-absztrakt textúrák ökoesztétikáján túl ez a közöttiség a film hagyományosan

antropocentrikus médiumában egy eltűnőben lévő, bizonytalan emberi jelenlétet (női és férfialakok) és humán kultúrát (játékfilmek, sztárok) vázol fel. A biokémiai folyamatok alkotóerejét látványosító, ugyanakkor kontroll alatt tartó képeket nézve a *valamiként-látás* és *benne-látás* váltakozó játékától függ,⁴¹ hogy a médium és a téma között hogyan oszlik meg a figyelmünk: nézőpont kérdése, azt látjuk-e hogy, az eredeti filmeket a rajtuk rögzített emberek képével együtt hogyan eszi meg a szín pompás bomlás, vagy hogy a nonfiguratív, festőien absztrakt textúrák között rendre kitüremkedő emberi alakokra figyelünk fel. Bárhonnan is nézzük, a közös keretbe foglalt természeti és emberi, halál és élet, pusztulás és fennmaradás végeredményben a nonhumán és humán tényezők materiális viadaláról tudósít, mely a nonhumán oldal felülkerekedésébe látszik torkollni.

Lichter és Máté filmjének a kísérleti szcénán belül is rendhagyó jellegét egyórás játékidéje és a shakespeare-i referencia erős kerete adja. A számtalan megfilmesítés, klasszikus, illetve kísérleti színház eloadás ellenére a dán királyfi történetéből még nem készült ilyen hosszú

38 Cherchi Usai, Paolo: *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute, 2001. p. 17.

39 Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

40 A palimpszeszt eredetileg olyan pergamenlap, melyre több rétegben írtak szövegeket, az újabb kedvéért levakarva egy korábbit.

41 Wollheim, Richard: *Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció* (trans. Papp Zoltán). In: Bacsó Béla (ed.): *Kép fenomenológus*. Budapest: Kijarat Kiadó, 1997. pp. 229–241.



The Rub

experimentális film.⁴² Hamlet kihagyásokkal szabdalta, Hajdu Szabolcs által felolvasott monológjai és a *The Rub* képei kölcsönös függésben értelmezik egymást: a protagonista elmélkedéseinek a roncsolt látvány ad testet, a hiányzó szereplőket és párbeszédeket a felbukkanó, felismerhető filmképek idézik meg és látják el intertextuális utalásokkal: a meggyilkolt Apa szellemével való találkozás különböző jeleneteiben a visszafelé öregedő, vagyis fiatalodó Benjamin Buttont formáló Brad Pitt (David Fincher: *Benjamin Button különös élete* [*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008]), Arnold Schwarzenegger (Jonathan Mostow: *Terminátor 3: A gépek lázadása* [*Terminator 3: Rise of the Machines*, 2003]), a fővámpírt alakító Bill Nighy (*Underworld*) roncsolt, de felismerhető közelképei mind antropomorf, de a humán és nonhumán létformák közti határt feszegető karaktereket idéznek; a lakomázó udvari népet kárhoztató Hamlet szavait kísérő *Melankólia* esküvői vacsorajelenete, majd a film főszereplőinek további feltűnései az emberi lét törekenységének, végességének jelentésrétegeit erősítik. A spektrális, kísérletes humán jelenléte másikként emelik az Ophelia gyászszertartásán kifakadó, a veszteségek és csalódások nyomán meghasonulni látszó Hamlet szavai („Ki az, kinek fájdalma úgy az égbe fölkiált (...)? Az én vagyok, Hamlet a dán.”), melyet a saját tükörképei előtt tébláboló Chaplin három párhuzamosan filmszalagon is megjelenő alakja

fest alá. De hasonló rétegződés, egymásbajátság valósul meg akusztikai szinten is akkor, mikor régebbi, csak dialógusaikban bevágott filmek (pl. Roger Corman két műve mellett Laurence Olivier: *Hamlet*, 1948; John Borman: *A játéknak vége* [*Point Blank*, 1967] vagy Don Siegel: *Testrablók támadása* [*Invasion of the Body Snatchers*, 1956]) párbeszédei keverednek Hajdu/Hamlet hangjával, és a Horváth Ádám Márton által kreált soundscape-ekkel – annyi különbséggel, hogy a hangsáv, még ha zörejek, természeti és tárgyhangok kíséretében is, de sértetlenebbül látszik őrizni az emberi jelenléte, mint a képek.

Apparátus: nonhumán gépezet

A filmszalag materiális jelenlétére semmi sem figyelmeztet egyértelműbben, mint a filmkockák szám- és betűkódokkal ellátott, elkeretezett perforációi és hangsávjai, melyek a Peter Gidal által előírt „demisztifikációs” programot vagy a Brakhage-féle „foregrounding”-ot idézik. A nyersanyag és a munkafolyamat felfedésével, a valóságillúzió lebontásával a *The Rub* vertovi önreflexióval (*Ember a felvevőgéppel* [*Chelovek s kino-apparatom*, 1929]) teszi több szinten is transzparenssé a filmi gépezet materialitását, „a képkockák közti különbség”-től a vetítés mechanikai apparátusáig, és ezzel nemcsak a

⁴² Cartelli, Thomas: *Reenacting Shakespeare in the Shakespeare Aftermath. The Intermedial Turn and Turn to Embodiment*. New York: Palgrave Macmillan, 2019. pp. 255–291.

transzcendentális szubjektumot, de a Baudry által leírt teljes antropocentrikus reprezentációs rendszert is sarkaiból fordítja ki.⁴³ Lichter és Máté ugyanakkor a found footage-ot nem egy olyan tömegkultúra- vagy Hollywood-kritika jegyében használja, ahogy azt Vertov vagy később pl. Bruce Connor (*A Movie*, 1958), illetve Guy Debord (*Society of Spectacle*, 1973) kísérleti filmjei tették. Megközelítésük analitikus-cinefil, a szalagok boncolásával, preparálásával a film és a mozi materiális továbbgondolásának lehetőségét firtatják: a prologusban és a végefőcímekben feltűnő stúdiológók vetítógépbe rosszul befűzött, agyonkopott filmtekercset idéznek; Hajdunak a hamleti karakteren fogást kereső, a szöveghez hangot, habitust illesztő kísérletezései a próbát is az előadás részévé avatják, így a szaggatottság és a töredékesség ugyanannak az alkotói intenciónak a része lesz, ami a meghúzott, monológjaira redukált shakespeare-i szövegben is megnyilvánul.

Címével összhangban,⁴⁴ a *The Rub* öt hosszabb közzétételt is tartalmaz, ami a filmes apparátus további részleteinek, a vetítés materiális feltételeinek prózai, tárgyilagos felmutatásával zökkenti ki szándékosan a nézőt az érzéki, pulzáló képkockák hipnotikus összjátékába való belemerülésből. Az intermezzókban egy mozi különböző helyszínei tűnnek fel, először a folyosók, majd a nézőtér, a moziszékek és az üres fehér vászon képei, amit Olivier Hamlet-filmjének hangjai kísérnek. Ezeknek a képmező közepét elfoglaló, érezhetően más formátumú és textúrájú, térfigyelő kamera felvételeit idéző, személytelen, statikus képeknek az eredetére is fény derül, amikor videókazetta-csere hangjaira kék képernyőre vagy más házi felvételekre vált a látvány. A videóképek tipikus, csíkozott, elektronikus glitch-ei a szintén idejétmúlt, leselejtezett, nosztalgikusan fetisizált VHS-formátumnak állítanak emléket; a néha bevillanó, időködös home video képek egy többszörös felvételeket, rétegzett, eltűnő emlékeket tartalmazó médium, illetve az elektronikus kép „törekenységét” és múltékonyságát kapcsolja a celluloidéhoz.



The Rub

A beékelt közzétételek a fokozatosság jegyében visznek közelebb a folyosótól a nézőtérre át a gépházig, a filmszalagokat látványra fordító gépezetig – egy csehszlovák márkájú vetítógéphez. Az analóg kijelzők, orsók, tárcsák, dobozok és filmtekercsek statikus közelképei után, Hamlet cselekvési szándékával párhuzamosan mozgásba lendül a gépezet is, felgyulladnak lámpái, tárcsára kerülnek a filmtekercsek és felvillannak az első fénysugarak és árnyékok. A celluloid tárgyiasítása így válik totálissá az apparátus minden szintjén: miközben a filmbeli filmben, Hamlet monológjai közben az egymás mellé helyezett filmszalagok anyagi valóságukban, optikailag is megjelennek, a gépházban is feltűnik a befűzött, mozgásba lendült celluloidkópia. A kör bezárul, a kivetített mozgóképek párbeszédfoszlányokkal kísért árnyéka mindenféle látszólagos emberi beavatkozás nélkül visszavetül a vetítógépre.

Ez a nonhumán (vagy poszthumán) atmoszféra azzal válik egyre kísértetiesebbé, hogy a felfedett apparátus éppen a célját, értelmét látszik elveszíteni akkor, amikor a filmek tapintható, több oldalról feltárt jelenlétéhez az élő, hús-vér emberek (nézők, személyzet, mozigépész) totális hiánya társul. A *The Rub* olyan módon billenti ki a hagyományos filmek antropocentrizmusát, hogy nemcsak

43 Baudry, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai. (trans. Huszár Linda) *Apertúra* (2006) ősz. <http://apertura.hu/2006/osz/ baudry> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

44 A hamleti nagymonológban Shakespeare az elmúlásba, álmódásba belefeledkezést megtörő kételyre használja a kifejezést: „*To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream – ay, there’s the rub: / For in that sleep of death what dreams may come / when we have shuffled off this mortal coil, must give us pause.*” Arany János fordításában: „*Meghalni – elszunnyadni – és aludni! / Talán álmódni: ez a bökkenő; / Mert hogy mi álmok jönnek a halálban, / Ha majd leráztuk mind e földi bajt, / Ez visszadöbbsz.*” (Nádasy Ádám „baj”-ként fordítja a „rub”-ot, a filmben ez a változat hangzik el.)

az emulzióról lúgozza ki, rohasztja le a figuratív elemeket (színészek, karakterek, emberi alakok), de a nézőtérrel, a gépházból is eltünteti a „humán faktort”, miközben a nonhumán alkotóerejét hangsúlyozza, és végül főszereplőjét is kivégzi. A haldokló Hamlet utolsó szavait valóban csönd, surrogó gépezet és a másodpercekig üresen futó celluloidkép követi, hogy a végül újra beálló sötétséget a szemerkélő eső hangja borítsa be.

„Folyamatosan képeket gyártunk és veszítünk, mint minden emberi test, amely biológiai élete során sejteket termel és használ el. Ennek nem vagyunk mindig tudatában, ami legáltalább annyira jó, mint amennyire elkerülhetetlen” – helyezi szélesebb perspektívába a filmarchiválás kérdését Cherchi Usai a jövő filmkurátorainak szerkesztett tizennégy pontos kiáltványában, melyet egy film nélküli, filmen túli világ megidézésével zár: „Jobb ha tisztában vagyunk vele, hogy a világ nem érdekelt a filmmegőrzésben. Az emberek képesek, és képesnek kell lenniük, film nélkül élni.”⁴⁵ Az újmaterializmus felvetése szerint a klímakatasztrófa, a globális kapitalizmus, a migrációs hullámok, a génmódosítás, a digitális és virtuális technikák korában sem az élet vagy halál filozófiai kérdéseivel, sem a táplálkozás, a rekreáció vagy a hétköznapi élet legtriviálisabb mozzanataival nem foglalkozhatunk anélkül, hogy ne szembeesüljünk környezetünk egyre radikálisabb materiális átalakulásával. A lokális és a globális után a planetáris perspektívával és az ember jócskán átalakuló helyével való megbarátkozás része a dolgok, tárgyak, műalkotások anyagi összetételének megfigyelése és megértése.⁴⁶ A *The Rub* nem egy megkésett strukturalista/materialista film, és lényegét tekintve nem elsősorban Hamlet-adaptáció, hanem a (film)enyészetet megtestesítő, az emberi jelenlétet elhalványító, a kortárs szemléletváltó folyamatokba illeszkedő mű. Mi van a filmekben, és mi van a filmekben túl? – teszi fel a kérdést, amire a saját haldoklását konzerváló és egy halál utáni, poszt- és nonhumán világról tudósító filmmel válaszol.⁴⁷

Beja Margitházi

Material movement

Eco-aesthetics, nonhuman apparatus and staging filmic materiality in the *The Rub* (2018)

Creators of Hungarian experimental film *The Rub* (2018) submit 35mm and 16mm archive stock to various hand-made and environmental-organic processes to finally retell Shakespeare's *Hamlet* 'from within the mind of the protagonist.' Considering the material aspects of human and environmental filmmaking as a physical work, Margitházi interprets Péter Lichter and Bori Máté's piece as a manifesto about film (and cinema) in a post-digital era, in which they approach celluloid in its mortal materiality, as a subject of chemical and physical degradation. Under the considerations of 'New Materialism', the article looks through the three different, but organically interwoven levels of *The Rub*'s textures, layering, and apparatus, exposing the eco-aesthetic aspects of filmmaking, and the ways it switches human and nonhuman, living and inanimate, technical and natural practices into a reflected and disturbing continuum.

45 Cherchi Usai, Paolo: The Lindgren Manifesto: The Film Curator of the Future. *Journal of Film Preservation* (2011) no. 84. p. 4.

46 Coole, Diana – Frost, Samantha: Introducing the New Materialism. In: Uők. (eds.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. pp. 5–6.

47 A *The Rub* 2019 őszétől szabadon elérhető itt: <https://vimeo.com/244629484> (Utolsó letöltés: 2019. 11. 03.)

[K r i t i k a]

Az ökokritika pillanata

HÓDOSY ANNAMÁRIA: *BIOMOZI. ÖKOKRITIKA ÉS POPULÁRIS FILM*.

SZEGED: TISZATÁJ KÖNYVEK, 2018.

Nem ismerek idősebb, magyar szerző által írt filmes könyvet Hódosy Annamária *Biomozijánál*. A kötetnek esélye van rá, hogy a tudományos közegeen kívül megérkezzen abba az értelmiségi-középosztálybeli diskurzusba is, amely az utóbbi néhány évben központi témává, a legaktuálisabb társadalmi közüggé emelte a klímaválságot, illetve az ahhoz való lehetséges viszonyulási módokat. Oda, ahol a percepció és cselekvési mintázatok között az egyéni felelősség hangsúlyozása és az életmódváltás „kötelessége” viaskodik a rendszerszintű változtatást sürgető, aktivista attitűddel. A korábban elsősorban irodalomelméleti és genderfókuszú tudományos szövegeket publikáló Hódosy, a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének oktatója egy lépést hátrál, és kultúraelméleti, pontosabban ökokritikai szűrőn keresztül mutatja be, hogyan artikulálódnak az ökológiai, klímaügyi kérdések a kortárs tömegfilm reprezentatív alkotásaiban. Kritikai közelítésmódját a feltárás és elemzés, olykor egyenesen a leleplezés igénye motiválja: mit árulnak el a filmek ember és természet viszonyáról, nő és természet ideologikus kapcsolatáról, az állatokkal való bánásmód történeti alakulásáról? Ökokritikai filmelemzései mögött pedig – az olvasó nézőpontjából mindenképp – ott bujkál a társadalmi értelemben legfontosabbnak tekinthető, mégis nyilvánvalóan naiv kérdés: a bemutatott filmek megértése képes-e oldani a fenyegető klímakatasztrófa okozta szorongásainkat? Van-e kiút?

Két fogalom rögtön tisztázásra szorul. Az egyik, az ökokritika, a kritikai kultúrakutatás ismert terepének számít, míg a másik, a „biomozí”, Hódosy saját leleménye, amely kifejezetten az ökokritikai aspektusból gyümölcsöző elemzésnek alávethető filmeket fed, így módon a meghatározása bevallottan kissé önkényes – biomozí az, amit a szerző annak lát. „Ökokritikai olvasatokat kívánok adni ezekről a filmekről, ám nem feltétlenül abban az értelemben, hogy a természet kizsákmányolásának reprezentációját vagy ennek kritikáját keressem bennük. Inkább

azokat az előzetes elképzeléseket, konvenciókat, narratívákat és retorikai stratégiákat vizsgálom, amelyek a természet filmes reprezentációit és főként azok újabb változását meghatározzák; arra próbálok választ találni, hogy a jövővel kapcsolatos félelmeink és reményeink miatt, és miért épp így koncentrálnak a környezethez való viszonyunk megjelenítési köré. (...) A különböző humán diszciplínák ökológiai szempontokat érvényesítő ágait összefogó, s újabban »környezetbölcslethez« (Environmental Humanities) nevezett terület egészéről igyekszem meglátásokat gyűjteni a könyv értelmezési horizontjának gazdagításához, a környezettörténetől az öko-pszichoanalízisig” (pp. 44–45.). Hódosy ezekkel a szavakkal jelöli ki elemzései hatókörét, munkájához pedig elsősorban angolszász szakirodalmat használ, kultúra- és természettudományi műveket egyaránt. A forrásművek gazdag válogatásán jól látható, hogy az ökokritikai, egyáltalán az ökotudatos gondolkodás alapművei milyen mértékben hozzáférhetetlenek magyar nyelven – a hazai szakkönyvek közül a szerző leggyakrabban a Lányi András szerkesztésében megjelent szöveggyűjteményekhez, humánökológiai bevezetőkhöz kanyarodik vissza (*Természet és szabadság*, 2000.; *Környezet és etika*, 2005.; *A fenntartható társadalom*, 2007.)

A *Biomozí* tehát az ökokritika elemzési módszereiben való általános bevezetesként is olvasható, ami már csak azért is tanulságos, mert jellegzetesen interdiszciplináris tudományterületről, módszertanról van szó, amely érintkezik a posztkolonialis és a feminista elméletekkel, használja a marxista és a foucault-i társadalmelemzés szókészletét, és a „posztstrukturalista filozófia nagyjait sem hagyta érintetlenül” (p. 43.). Legegyszerűbben azonban az elemzett művekben felismerhető természetszemlélet azonosítását és kritikáját takarja, amelyet Hódosy a nemzetközi szakirodalom alapján három jellegzetes ideológiai sémára bont: „Ezeket 1. »uralmi modellnek« vagy »imperialista« természetszemléletnek, 2. »pásztori modellnek« vagy »környezetvédő« szemléletnek, és végül 3. »ökocentrikus modellnek« vagy »rendszerelvű« természetszemléletnek nevezem, s gyakran használom majd az egyes filmek értelmezése során” (p. 25.). Az elemzett filmek pedig a „biomozik”, amelyek meghatározásában máris érezhető, hogy a szerző valóban összefüggésbe kívánja hozni elemzéseit az ökológiai válság megoldását célzó társadalmi párbeszéddel. „Vajon nem lehet-e, hogy a filmek – pontosabban a biomozí – akár akaratlanul is olyan stratégiák kiépítését, olyan

attitűdök, készségek és igények kialakulását teszik lehetővé, amelyek a valóságos problémák megoldásában is jól jöhetnek? Sőt, tudunkon és készítőik tudtán kívül is ezt a célt szolgálják?” – teszi fel a költői, ám nagyon is reményteljes kérdést (p. 364.).

Hódosy azt állítja, hogy az ökológiai kérdéseket felvető biomozi a kortárs tömegfilmben népszerűbb, mint korábban, de ez inkább megérzés, mintsem adatokkal alátámasztott megállapítás. Nehéz is lenne adatokat keríteni hozzá, mert Hódosy egyrészt ki-kilép a tömegfilmes példaanyag keretei közül (és részletesen elemzi Lars von Trier *Melankóliáját* vagy Todd Haynes *Elkülönítve-jét*), másfelől olyan filmeket is ökokritikai módszertannal elemez – tehát „biomozivá” avat –, amelyekben az ökológiai szorongás aligha tapintható ki (mint például a *Mint a kámfor* című romantikus vígjátékban). Elemzési mintája tehát sokszínű és kissé széttartó, az értelmezések alaposága, módszeressége azonban az összes citált film feldolgozását indokolttá teszi. Az ökokritika gondolkodási irányába bevezető fejezetet és a biomozi „retorikai stratégiáit” általánosan összefoglaló tanulmányt követően a kötet más-más ökokritikai aspektusokat kidomborító filmelemzésekből áll, amelyek voltaképpen az ökokritika kultúratudományos kapcsolódási pontjainak különböző lehetőségeit is sorra veszik. A bűnbeesés vallásos mítoszának ökokritikai értelmezését nyújtó filmekként jelöli meg a Darren Aronofsky rendezte *Noét* és, ami izgalmasabb, Jim Jarmusch *Halhatatlan szeretőkjét* – a második elemzés máris bizonyítja, hogy Hódosy bátor és provokatív értelmező, aki olyan filmekkel kapcsolatban is meggyőzően érvel a biomozi kontextusának alkalmazhatósága mellett, amelyeket a mainstream értelmezések jellemzően nem illesztenének ebbe a csoportba. A szerző stratégiájához alkalmasint a feminista gyökerű elemzések esetében társul a legszélesebb elméleti háttértudás. Mind „A Föld iszonytató nőisége”, mind a „Gynökológia: a feminizmustól az ökofeminizmus felé” című fejezetben a természet és a nőiség között húzott párhuzam nagy ideológiai hagyományából indul ki, azt azonosítja vagy bontja le az elemzett filmekben (köztük az *Alien*-sorozat negyedik részében, az *Avatar*ban vagy az *Armageddon*ban). Sőt az „Ökopszichózis: a betegség mint környezetpolitikai ellenállás” fejezetben elemzett két film, a *Melankólia* és az *Elkülönítve* is erőteljesen kapcsolódik a feminista diskurzusokhoz. A könyvet az állatokkal való bánásmód

újszerű, ökotudatos módszereit scenírozó *Jurassic World* és *A suttgó* elemzése, illetve az ökológiai válság technológiai alapú megoldásait, illetve az azokat bemutató filmeket (*Csillagkapu: Atlantisz*, *Csillagok között*, *James Bond: A Quantum csendje*) értékelő fejezet zárja.

Hódosy hiánypótló kötetének nyelvezetére egyszerű jellemző a körültekintő, tudományos alaposág és a helyenkénti csapongás vagy – a jobbára csak a filmek adatalásával, műfaji meghatározásával kapcsolatos – fésületlenség, amely talán a szerzőnek a tudományos érdeklődésen túlmutató, személyes érintettségével magyarázható. A retorikailag is számos kérdésfeltevéssel élő, polemizáló, provokatív stílus az ökotudatos életmód képviselőivel társul, ez a már-már aktivista attitűd érezhető például a veganizmus ellen érvelő gondolatmeneten (pp. 176–177.). Ugyanakkor Hódosy elemzői-értelmezői kreativitása, tág szellemi horizontja olykor a fejezetek fő témáin túl is gondolatgazdag felismerésekhez vezet – lábjegyzetben közli például az egyik legszebb, egymondatos *Solaris*-olvasatot, amellyel találkoztam (p. 234.).

A *Biomoziban* felvetett esztétikai és társadalmi kérdések, problémacsoportok természetesen számos irányban továbbgondolhatóak, amelyek közül kettőt vetnék fel. Hódosy csak nyugati (amerikai) filmekkel foglalkozik, miközben az ökotudatos vagy egyenesen ökokritikai gondolkodás nyilvánvalóan a világ más filmgyártásaiban is megjelenik, és a szerző egyébiránt utal is a posztkolonialis elméletek és az ökokritika kapcsolatára. Különösen a japán film teljes mellőzése tűnik kihagyott lehetőségnek, tekintve, hogy a japán populáris filmkultúrában az ökokritikai alkotói stratégiáknak gazdag történeti hagyományai vannak, legyen szó a *Godzilla*-filmekről vagy Mijazaki Hajaó rajzfilmjeiről. Ugyancsak továbbgondolásra érdemes az ökokritika mint lehetséges filmnyelv azonosítása. Vajon elképzelhető-e olyan film, amely a természetnek kíván „hangot adni”, képes megragadni a természeti és a természetben való lét élményvilágát, fenomenológiáját? Milyen biomozikat találhatunk a kortárs kísérleti filmek között?

Kránicz Bence

Szerzőink

CZIFRA RÉKA

1984-ben született Tatán. Az ELTE BTK filmelmélet és filmtörténet, valamint angol nyelv és irodalom szakán végzett. A *Metropolis*ban több ízben is jelentek meg filmes témájú fordításai.

KRÁNICZ BENCE

Az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója, doktori kutatásában a XX. század első felének magyar filmkritikai diskurzusait vizsgálja. A Budapesti Metropolitan Egyetem óraadó oktatójaként műfajelméleti kurzusokat tart. Újságíróként is dolgozik, filmes tárgyú cikkei a *Filmvilág*ban, a *24.hu*-n és a *Prizma Online*-on jelennek meg. Lichter Péterrel közösen jegyzett könyve, a *Kalandos filmtörténet – Szerzők, műfajok és irányzatok* 2019-ben jelent meg.

LICHTER PÉTER

Filmrendező, filmesztéta, a *Prizma* folyóirat szerkesztője. Az ELTE filmtudományi képzésén végzett, jelenleg a PTE adjunktusa. 2002 óta készít kísérleti filmeket, melyeket számos filmfesztiválon vetítettek, például a Berlini Filmfesztivál Kritikusok Hete programjában vagy a New York-i Tribeca Filmfesztiválon. Kétszer nyerte el a Magyar Filmkritikusok Díját (*Rimbaud, Fagyott május*). Filmes tárgyú írásait a *Prizmában*, a *Filmvilág*ban és a *hvg.hu*-n publikálta. Az elmúlt években négy filmtörténeti könyve jelent meg, legutóbb a Kránicz Bencével közösen jegyzett *Kalandos filmtörténet* (Scolar kiadó, 2019).

MARGITHÁZI BEJA

Az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, korábban a PPKE, illetve a Sapientia EMTE tanára. Érdeklődési és kutatási területei: klasszikus és kognitív filmelmélet, vizualitáskutatás, traumaelmélet, dokumentumfilm. Könyvei: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus* (Kolozsvár: Koinónia, 2008), *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény* (Blaskó Ágnessel társszerkesztve, Budapest: Typotex, 2009). A *Filmtett* alapító szerkesztője (2001), a *magyar film társadalomtörténete* kutatócsoport tagja (2015–2020), 2019-től a *Metropolis* szerkesztője.

Kritikái, fordításai és tanulmányai 1995 óta különböző színházi és filmes havilapokban, magyar, angol, német és román folyóiratokban, illetve tanulmánykötetben jelentek meg.

MÁTÉ BORI

Kísérletifilm-rendező, 2019-ben végzett az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán. Filmjeit olyan fesztiválokon mutatták be, mint a Berlin Critics' Week vagy a Jihlava IDFF. Magyar és angol nyelvű írásai a *Prizma*, *Filmszem*, *Filmvilág*, *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies* és a *Millennium Film Journal* folyóiratokban jelentek meg. 2019 októberétől a Universtität für angewandte Kunst Wien doktori hallgatója.

O'PRAY, MICHAEL

(1945–2016) kurátor, író, kutató, az University of East London oktatója, az *Afterimage* szerkesztője. A *Film and Video Umbrella* irányítójaként éveken át dolgozott a kísérleti film népszerűsítésén, olyan alkotók munkáit kurálva, mint Kenneth Anger, Andy Warhol, Jan Švankmajer és a Quay testvérek. Szerkesztőként jegyzi a *The British Avant-Garde Film: 1926–1995, An Anthology of Writings* (1995), illetve a *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film, 1916–1989* (Columbia University Press, 2014, Kamila Kuccal közösen) című antológiákat. Saját kötetei: *Derek Jarman: Dreams of England* (British Film Institute, 1996); *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions* (Wallflower, Short Cuts 2003), illetve *Film, Form and Phantasy: Adrian Stokes and Film Aesthetics* (Language, Discourse, Society, 2004).

SZALAY DOROTTYA

A Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorjelöltje és az intézmény nemzetközi oktatási programjának óraadója. A PTE filmelmélet-filmtörténet szakán diplomázott. Vendégkutatóként működött a pozsonyi VŠMU, a prágai AVU, a torontói CFMDC és a bécsi sixpackfilm intézményeiben. Az artincinema portál alapítója, a reflexio csoport vezetője és a NANE Egyesület állandó munkatársa. Kutatási és érdeklődési területei: genderelméletek, a femi-

nista művészet, az experimentális film interdiszciplináris kapcsolatai, a társadalomtudatos művészet és a nem narratív mozgóképes formák interszekciója, a kelet-európai avantgárd. Magyar nyelvű írásai az *Alföld*, a *Filmvilág*, a *Prizma*, az *Apertúra* és a *Filmtett* oldalain jelentek meg. Jelenleg első esszékötetén dolgozik, amiben a nők elleni erőszak különböző formáinak kísérleti filmes reprezentációját vizsgálja.

Teljes körű nyomdai megoldások

magánszemélyeknek, cégeknek,
partnernyomdáknak egyaránt.



Print

Digitális Nyomdai
bemutatóterem

gyors, költséghatékony, inspiráló

KIS PÉLDÁNYSZÁMÚ KÖNYVNYOMTATÁS



Hagyományos
nyomdai termékek kis-
és nagy példányszámban

egyaránt: szórólapok, plakátok, brossurák,
névjegyek, cégkártyák, meghívók,
sorszámozott VIP-, tagsági
és törzsvásárló kártyák
öntapadós termékcímkék, önátíró tömbök
levélpapírok, borítékok, dossziék
füzetek, újságok, könyvek,



Kérje tevékenységi körre szabott ajánlatunkat!
pl. gyógynövényboltok, fitness- és konditermek, szépség stúdiók,
ékszer-, ajándék- és divatcikkboltok, fogászati és
egyéb orvosi rendelők részére összeállított
nyomdai csomagjainkat.

**XIII. kerület,
Kresz Géza utca 12.**

(Kresz Géza u. – Katona József u. sarok)



**Kapcsolat:
nyomda@x-site2020.hu
+36 70 905 5936**

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

I. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 23. no. 2.

Editorial board: Contemporary experimental cinema

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Beja Margitházi

Proof-reader:

Éva Jagicza

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Contemporary experimental cinema

- 6 Editorial Introduction
- 8 Michael O'Pray: The Persistence of the Avant-Garde
- 24 Péter Lichter: Outlines on an Unknown Map
Institutions of the Contemporary Experimental Film
- 36 Dorottya Szalay: Under a Joint Banner
Socially Engaged Experimental Film Practice in the 21st Century
- 50 Bori Máté: Between Documentary and Avant-Garde
Subjectivity and Documentarism in *Caniba* (2017)
- 62 Beja Margitházi: Material Movement
Eco-aesthetics, Nonhuman Apparatus and Staging Filmic
Materiality in the *The Rub* (2018)

Book review

- 74 Bence Kránicz: The Moments of Eco-criticism
Annamária Hódosy: Biocinema. Eco-criticism and Popular Film

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154

