

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 címében<sup>1</sup> – vagy „összművészeti film- és videóalkotásnak”, mint David Curtis történeti áttekintésében.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 szituáció 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-ok<sup>4</sup> –, vagy a populáris televízióból táplálkoztak, mint Gillian Wearing „dokumentumfilmjei”.<sup>5</sup> 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 koncentrál, mint Peter Gidal, Jayne Parker, David Larcher, Le Grice, Chris Welsby, William Raban és mások.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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-

<sup>7</sup> A szerző itt, valójában 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)

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Lásd Gidal: *Structural Film Anthology* és Le Grice: *Abstract Film and Beyond*.

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> vagy Garrett Stewart *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis* című művében.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> illetve a Sitney által szerkesztett avantgárd filmről szóló kötet számos írásában.<sup>17</sup>

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,<sup>18</sup> Paul Arthur tanulmánykötete pedig az 1965 utáni amerikai közeget helyezi vizsgálódásának középpontjába.<sup>19</sup> James könyve az általános megítélés szerint jól ellenpontoszza Sitney *Visionary Film* című művét,<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

James legutóbb megjelent, a nyugati part alternatív filmkészítői gyakorlatáról írt könyvével végleg megszilárdította az amerikai avantgárd film történetével foglalkozó szakemberek közötti vezető pozícióját.<sup>22</sup> 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 hasonlókól születnek”.<sup>23</sup> Sitney művének kritikája Jan-Christopher Horak és Bruce Posner könyvében is megfogalmazódik.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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,<sup>26</sup> és ebből az általánosabb nézőpontból kiindulva az avantgárd tendenciák brit filmben való megjelenését sokkal korábbra datálja, mint Le Grice vagy Dusinberre.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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 elsőik 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> (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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> A baloldal összeomlása és a posztmodern felemelkedése egyesek számára elkerülhetetlenül azt jelentette, hogy az avantgárd mint történelmi gyakorlat és iránymutató elmélet megszűnik létezni.<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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 egyedülállónak tekinthető abban a törekvésében, hogy megpróbálja kibogozni a két háború közötti európai avantgárd küzdőterén egymásnak feszülő elméletek és gyakorlatok bonyolult szövedékét.<sup>44</sup> 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).<sup>45</sup> 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 filmtörténeteket hozott kapcsolatba a dadaista és szürrealista filmmel, mint Thomas Elsaesser.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> 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 köréből: a cseh Jan Švankmajer munkásságának napjainkban leginkább csak az animációs film teoretikusai szentelnek

tudományos figyelmet.<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> Reva Wolf könyve hatalmas sikert ért el azzal, hogy Warholt az 1960-as évek New York-i irodalmi vérkeringésének kontextusában vizsgálta.<sup>51</sup> 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,<sup>52</sup> illetve az amerikai meleg-kultúrát erősítő szerepvállalásával<sup>53</sup> 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 avantgárdról, mint például James Peterson kognitív megközelítést alkalmazó áttekintése az amerikai avantgárd film hagyományairól<sup>54</sup> vagy Noël Carroll analitikusabb-filozófikusabb jellegű, az avantgárd esztétikát elemző tanulmányai.<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> Peterson könyve a kognitív elmélet feltevéseit a nézőség problematikájára koncentrálni 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 vadhajtságának 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.<sup>57</sup> 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,<sup>58</sup> Deren,<sup>59</sup> Oskar Fischinger,<sup>60</sup> Derek Jarman<sup>61</sup> és Jack Smith.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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 avantgárdról 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 kutatója<sup>66</sup> –, 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.<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> 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 élelétéről tanúskodó filmelemzése pontosan abban a kultúrában gyökereznek, amely kutatásának tárgyát képezi.<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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”.<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup>

Kijelenthetjük, hogy a történetírók idősebb generációja – olyanok, mint Sitney, Rees, Le Grice és Arthur<sup>76</sup> – 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,<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup> Tyler fennkölt kritikái 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.<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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-sonettek 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 megmutakozott. 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.<sup>82</sup> 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.<sup>83</sup>

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.<sup>84</sup> A kiterjesztett mozi koncepciója a kortárs művészetet ellepő film- és videóinstallációknak köszönhetően napjainkban lényegesen nagyobb figyelmet kap.<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> 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 visszazivároggni 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,<sup>87</sup> és Gidal, Le Grice, illetve a Hein-alkotópáros munkáiban érte el tetőpontját.<sup>88</sup> 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 kérdéseire is, amint azt például Isaac Julien *Young Soul Rebels* (1991) című, az 1970-es évekből 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 legkülönbözőbb 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 kurátor-ság és az ezzel kötelezően együttjáró elméleti irányultság hihetetlenül meghatározó szerepet játszik a művészek filmkészítői, illetve általában véve mozgóképes alkotói gyakorlatában.<sup>89</sup> 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

<sup>89</sup> 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*.