

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 küzdelemtől, 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 mellékzöngét 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 ugrásszerű 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 Berliini 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 többes 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 webáruházakon 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 filmfesztiváloknak. 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 vetítőgépek 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 cezúráként 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 filmpiactól 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 Végső 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