

Szalay Dorottya

Közös zászló alatt

A társadalomtudatos kísérleti film a XXI. században

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

A klasszifikáció okai és korlátai

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

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

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

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

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

Ennek ellenére a kísérleti film körüli szakmai párbeszéd a hatvanas évek óta küzd a kényszeres kanonizáció terhével, melynek elsődleges célja a művészeti forma legitimitációja. Az öngazolás belső készítetésének paradoxona, hogy az elmúlt fél évszázadban egyszerre csökkentette és erősítette a kísérleti film marginalitását. A klasszifikáció, a saját történelem feldolgozása és az infrastruktúra kialakítása ugyan láthatóságot biztosított a művészeti formának, a legitimitációval mégis háttérbe szorult a kísérleti film inherens interdiszciplinaritása, és fokozódott annak elitista különállása. Mára szinte klisé, hogy a történelmi avantgárd és a neoavantgárd relációjában a váltást a történelmi avantgárd lázadásának intézményesülése jelenti, mellyel párhuzamosan az avantgárd a társadalmi aktivizmustól is elhatárolódott.⁵ Nem véletlen tehát, hogy a történelmi avantgárd szülte kísérleti filmet is utolérte az autonóm és politikai művészet, illetve az esztétikai fókusz és a politikai szerepvállalás (vélt) különválása. Ahogy azt számos szakirodalom konstatálja, a kísérleti filmes közeg a hatvanas évek után térfelekre szakad, a hovatartozások tekintetében azonban koránt sincs konszenzus. Amit Peter Wollen a szakadást a vertovi és eisensteini eredetekre visszavezető tanulmányában⁶ az avantgárd kategóriába sorol, az A. L. Rees osztályozásában már a szerzői film territórium. Továbbá elég egy kicsit mélyebbre ásni a hatvanas-hetvenes évek kísérletifilm-termésében, hogy nyilvánvalóvá váljon a szakírók által felállított szabályrendszerek következetlensége. Még ha szemet is hunyunk az osztályozások sematizmusa és részleghajlása⁷ fölött, elvitathatatlan tény, hogy még az adott kategorizációt elfogadva is legalább annyi kivételt lehet listázni, mint amennyi szabálykövetőt. A materiális film ugyanúgy képes a politi-

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

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

A politikai elköteleződés szintjei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A globalizáció és a kritikai reflexió

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nők elleni erőszak és online bántalmazás

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

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



Cracked Screen

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

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

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

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

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

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



Cracked Screen

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

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

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

Migráció és xenofóbia

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

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

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

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

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

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

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

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

Nacionalizmus és diktatúra

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

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

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



Suit of Lights

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

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

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

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

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

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

39 Francisca Duran a film motivációját összefoglaló, alkotói állásfoglalása.

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



Suit of Lights

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Jahar @J_tsar

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



Watching the Detectives

Terrorizmus és technológia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Konklúzió: közös ügyek, nyílt párbeszéd

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

Dorottya Szalay

Under a Joint Banner

Socially Engaged Experimental Film Practice in the 21st Century

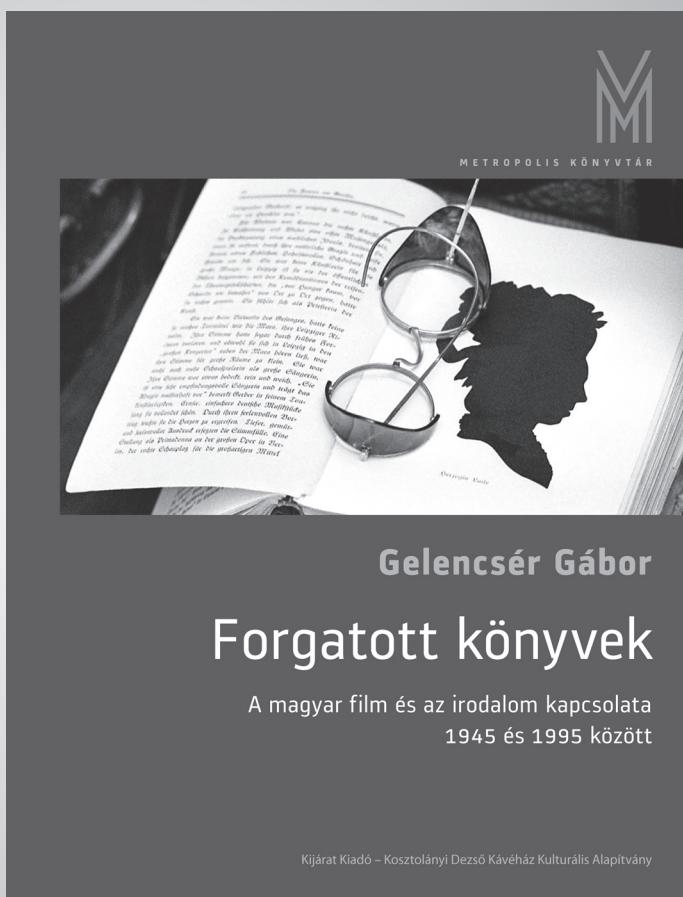
Influenced by the intensified global consciousness represented in various non-narrative moving image practices, recent discourses pointed to a new direction in experimental film analysis. This approach has proposed a shift in the focus of research, emphasizing the interdisciplinary connections and political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

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

Már digitális formában is elérhető!

Gelencsér Gábor Forgatott könyvek

A magyar film
és az irodalom kapcsolata
1945 és 1995 között



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR