

rai műveiben érhető tetten. Sokatmondó tény az is, hogy egy ebből a milióból származó korai filmösszeállítás a *The Dream Machine* ('Az álmógép', 1984) címet viselte.

Az, hogy egyes szerzők az „alaptechnika” és a szuper 8-as film felé fordultak, egybeesett a kommersz film határesetének fejlődésével; az úttörők ebben a műfajban az eklektikusan kibontakozó rockvideók és promóciós filmek voltak, amelyben ezek a bizonyos szerzők is részt vállaltak. A nyolcvanas évek végére a határvonalak az új kommersz rockkultúra centruma felé húzódtak. Sophie Muller a Eurythmics együttesnek készített *Savage*-e ('Barbár', 1987) avantgárd elliptikus szerkezetet kever komikus utánnal (az Americanától Julie Andrewsig) és a nyolcvanas évek urbánus paranoiájával. Ez az új szubkulturális stílus erősen támaszkodott a kísérleti film esztétikájára. Paradox módon a strukturális forma maradványai (az ismétlés, a tartam, a rezgés technika és a pacák) sose szakadtak el mindenestül az újromantikus filmektől, hanem végül átszivárogtak az ipusztriális filmbe és videóba.

A strukturális forma felbomlása együtt járt a harcos kisebbségi kultúrák fejlődésével, melyek az után nyertek teret, hogy a széles értelemben vett politikai baloldal összeomlott az Egyesült Államokban és Európában. Akárcsak a „meleg” filmgyártás, a fekete és a feminista művészek is a tanúskodó film felé fordultak, mely egyszerre lázadt a „formalista” strukturalista film ellen és (mint a pop promóciós film esetében) folytatta annak tekintélyromboló gyakorlatát. Spike Lee (Egyesült Államok) és Isaac Julien, illetve John Akomfrah (Nagy-Britannia) korai művei is beletartoztak a posztavantgárdnak ebbe a kulturális miliójébe, amikor a töredezettséggel és a hangmontázssal próbálták felidézni a feketék városi élményeit.

Azzal, hogy elfordultak a strukturális purizmustól, a nyolcvanas évek retrográdjai paradox módon hozzájárultak a megújulásra kész kísérletező művészet audiovizuális nyelvének szélesebb kultúrkörökben való elterjedéséhez. Válaszul e jelenség fogyasztói aspektusaira, néhány művész a video-médiához fordult, mely a képzőművészetben belül jelentkező installációs és helyspecifikus új hullámhoz kapcsolódott, egy olyan törekvéshez, melyet a hatvanas-hetvenes években fejtett ki először Wolf Vostell Németországban, Nam June Paik az Egyesült Államokban és David Hall Nagy-Britanniában. Az Egyesült Államokban Bill Viola és Gary Hill, Németországban Maria Veder és Nagy-Britanniában Judith Goddard jelenlegi munkássága példa erre a fordulatra: alkotásaik a barokk és a szürrealizmus egyes elemeire támaszkodnak, amiket a nyugati vizuális művészetek csak nemrégiben tettek a maguk számára ismét érvényessé.

A kísérleti film jelenlegi állapota (s ma már a videóé is) dacol mindenfajta meghatározással. Miközben nincsen olyan tiszta profilja, amilyent a különböző klasszikus avantgárd mozgalmak, a kubizmustól a strukturalista filmig, csúcspontjaikra jutva megvalósítottak, az efféle kivételes pillanatok maguk is az utólagos történelmi tisztánlátás termékei, valamint a képzőművészek filmjei és nagyobb kulturális tendenciák közti egyedülálló kapcsolódásoké. A kommersz médiakultúra, mely ritkán képes új elgondolásokat generálni, továbbra is támaszkodik a kísérleti művészet tartalékaira. Így aztán a tömegtájékoztató eszközök hibrid és mohó természete különböző reakciókat vált ki, melyek a szélsőséges elutasítástól (Gidal) a támadásokra való felhívásokon (Hall) keresztül a majdnem teljes értékű részvételig (Greenaway) terjednek.

Miközben az avantgárdot gyakorta halottnak nyilvánítják, a legtöbb általunk emlegetett még élő művész, valamint sokan mások, akiknek a neve itt nem szerepelt, gondtalanul folytatja tovább a filmkészítést, akár csak sok fiatalabb rendező. Az európai mezőny feldarabolódott (a legtöbb avantgárd törekvés letéteményesei egymással felületes kapcsolatban álló személyek), de az Egyesült Államokban továbbra is kiadnak olyan sajtótermékeket, mint a *Millennium*, a *Cinematograph*, a *Motion Picture* és az *October*; ezeket gyakran a test kortársi képszimbolikájának szentelik, melyet Menken- és Dwoskin-féle rendezők indítottak útjára. Még a *Film Culture* is feltűnt újra, hosszú pihentetés után, s éppolyan excentrikus, mint hajdan volt. Ahogy az elektronikus média betört az urt az orias költségvetéssel készült játékfilmek és a kis pénzből forgatott kísérleti filmek között, felmerül a gondolat, hogy talán e két véglet marad a filmkorszak egyetlen túlélője. Ha így lesz, továbbra is szemben állnak majd egymással, újonnan felmerült szempontok alapján, annak a kulturális megosztottságnak ellentétes oldalain állva, melyet a film következő évszázada szűkségszerűen örököl majd a múltjától.

Irodalom

- Curtis, David: *Experimental Cinema*, 1971.
 Drummond, Philip-Dusinberre, Deke-Rees, A. L.: *Film as Film*, 1979.
 Dwoskin, Stephen: *Film Is*, 1975.
 Hein, Birgit: *Film im Underground*, 1971.
 James, David (ed.): *To Free The Cinema*, 1991.
 Le Grice, Malcolm: *Abstract Film and Beyond*, 1977.
 MacDonald, Scott: *Avant-Garde Film*, 1993.
 Renan, Sheldon: *An Introduction to the American Underground Film*, 1967.
 Sitney, P. Adams: *Visionary Film*, 1974.

Chicken Ranch ('Csirkefarm', 1982) című filmje egy nyilvánosházban játszódik: az egykedvűen pergő film akkor éri el csúcspontját, amikor az operatőri stábot végül kihajítják az ajtón. Az *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* ('Aileen Wuornos: egy sorozatgyilkos kiárúsítása', 1993) című filmjében Broomfield részt vesz a Wuornos körüli médiacirkuszban: a prostituáltat azzal vádolták, hogy meggyilkolta hét kliensét, s kikiáltották a világ első női sorozatgyilkosának. Broomfield filmre vette saját üzleti tárgyalásait a nő ügyvédjével és nevelőanyjával, két olyan személlyel, aki elsőrendűen érdekelt abban, hogy nagy összeget nyerjenek az ügyön. Végül Broomfield bemutatja, hogyan korrumpálták az igazságszolgáltatást, és hogy Wuornos ügyét miként aknázták ki a végrehajtó hatalom hivatalnokai, akik mindent elkövettek, hogy leendő tévéfilmek producereitől pénzt szerezzenek a sztoriért cserébe.

Ugyan maga Errol Morris nem jelenik meg a *The Thin Blue Line* ('Az a vékony kék vonal', 1988) képkockáin, jelenlétét végig erősen érezhetjük a megvilágítás, a vágás és zene gondos kiválasztásában, és a jelenetek erősen stilizált dramaturgiájú bevezetésében. Ez az erőteljes dokumentumfilm azt bizonyítja be, hogy egy embert ártatlanul ítélték el egy dallasi rendőrtiszt meggyilkolásáért, végül feltárja, hogy az állam milyen eszközökkel engedte magát rászedni a valódi gyilkostól, egy megnyerő modorú tinédzsertől, aki újabb gyilkosságra szánta el magát. Morris a filmben teremtett jelentős szellemi tőkével igyekezett újraéleszteni és újjáformálni az elmúlt tizenöt évben rossz hírbe keveredett filmigazság fogalmát: az igazság nem biztos, hogy benne lesz a filmben, de keresése alapvető feladat. Ugyanígy Susana Muñoz és Lourdes Portillo *Mothers of the Plaza de Mayo* ('A Plaza de Mayo anyái', 1985) című filmjében az argentin hadsereg képviselői kijelentik, nem felelősek a fiatal diákok és baloldaliak „eltűnéséért”; a film, ellentmondva e hazugságoknak, mint szörnyű igazságot mutatja ki a hadsereg részvételét a gyilkosságokban.

Korunkban két széttartó irányba fejlődött tovább a dokumentumfilm. Míg a független dokumentaristák fesztiválokon nyüzsögnek és jó kritikákat kapnak, a ren-

dezők döntő többségének televíziós állomások adnak megbízásokat és ők jegyzik filmjeiket: az itt vetített dokumentumfilmeket a tévéműsor részének tekintik, és elvárják tőlük, hogy megfeleljenek a televíziós követelményeknek. Sok esetben az eredmény nemzetközi együttműködés keretei között létrehozott sorozat lesz, melynek idomulnia kell az alapját képező ideológiai elképzelésekhez, melyeket viszont különböző állami pénzen működtetett/támogatott/irányított vállalatok sugallnak, az pedig nemegyszer előfordul, hogy ezeknek némileg eltérő elképzelései vannak az objektivitásról. Így volt ez a tizenkét részes *Vietnam: A Television History* ('Vietnam: televíziós történelem', 1983, a sorozat producerei: Richard Ellison és Stanley Karnow) esetében, mely az amerikai WGBH, a brit Central Independent Television és a francia Antenne-2 nemzetközi koprodukciójaként jött létre. A háborút e három országban igen eltérően értelmezték. Általánosabban: a televíziós csatornák vezetőisége a programjaikhoz hű közönséget akar nevelni azáltal, hogy programról programra és évszokról évszakra következetes hangütést és küllemet biztosít műsorai-ban. A dokumentumfilmeknek mindig is alkalmazkodniuk kellett a szponzorok igényeihez. Érvényes formaként való fennmaradásuk mindinkább attól függ, sikerül-e olyan szponzorokat találni hozzájuk, akik tiszteletben tartják a műfajnak azt a jogát és kötelességét, hogy először is az igazságot keresse, s csak másodsorban alkalmazkodjék.

Irodalom

- Barnouw, Erik: *A History of the Nonfiction Film*, 1974.
 Ellis, Jack: *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, 1989.
 Hockings, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, 1975.
 Mamber, Stephen: *Cinema Verite in America*, 1974.
 Nichols, Bill: *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*, 1980.
 Rosenthal, Alan: *The New Documentary in Action*, 1980.
 Solanas, Fernando–Getino, Octavio: 'Towards a Third Cinema', 1969.
 Stoller, Paul: *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, 1992.

Avantgárd filmművészet: a második hullám

A. L. REES

Az európai avantgárd film meglepő módon nem sokkal a háború után újjászületett, már az ötvenes években megjelentek a fluxus, a lettrizmus és az action art provokatív neodadaista munkái. Akárcsak az eredeti Voltaire Kabaréban – s hasonló okokból –, a gúny és a szertelenség volt a

társadalmi és kulturális vonatkozású tiltakozás fegyvere. De a film mint a „bombakultúra” egyik aspektusa, gyakran dacosan a perifériára szorult, még azután is, hogy a hatvanas években a találóan undergroundnak (föld alatti) elnevezett kultúra a nyilvánosság számára is ér-

kelhetően a felszínre emelkedett. Nagy-Britanniában például egyedül a szituacionista művész, Guy Debord egyik filmjét mutatták be 1952-ben az Institute for Contemporary Artsban (Kortárs Művészetek Intézetében).

Már ebben az időben is az Egyesült Államok vette át a vezető szerepet a filmgyártásban, akárcsak a festészetben, amikor New York lépett Párizs helyébe mint a modernizmus fővárosa. Amint a negyvenes években diadalra jutott az absztrakt expresszionizmus, kísérletező filmrendezők új generációi kezdték felfedezni a filmet mint szépművészetet. Az amerikaiak, akik biztosabbak voltak az európaiaknál részben utaaista, részben szurrealista örökségük felől, a művészetet művelni akarták, nem pedig elszórní. A személyes látomás fogalmát tüzték zászlajukra, ez lett az alapja a kaliforniai központú absztrakt filmeknek és rövidfilm-költeményeknek, melyek a Los Angeles-i, San Franciscó-i és New York-i művésztelepeken születtek.

A személyes használat egytorma aranyban volt materiális és ideologikus. Hordozható, cserélhető lencsékkel és felvételi sebességszabályzóval felszerelt 16 milliméteres kamerák maradtak vissza a háborúból, és kaphatók voltak az amatőr filmpiacokon is. Az olcsó és rugalmas technológia a szó szoros értelmében a rendező kezébe adta a forgatási eszközöket. Mihelyt a 16 milliméteres lett a szokványos projekciós méret a főiskolákon, filmklubokban és művészi társaságokban, új fogyasztói köröket kezdett érdekelni az avantgárd. Az élöben elhangzó költői felolvasásokhoz hasonlóan, melyek ebben az évtizedben váltak hagyománnyá, a rendezők is gyakran mutatták be és vitatták meg személyesen a filmjeiket. Egy olyan időszakban, amikor az *auteur*-elméletet – sok vitát kiváltva – a hagyományos filmekre is alkalmazni kezdték, az avantgárd a személyes és közvetlen szerzőséget és a nézői reakciót hangsúlyozta, ezzel is provokálva a kommersz filmművészetet, a gyártástól a befogadásig.

A nyugati parton 1947-ben újjászületett Oskar Fischinger absztrakt *Motion Painting* ('Mozgásfestészet') című filmje. Emigráns kollégájához, Len Lye-hoz hasonlóan az ő munkássága is egyszerűbbé és tökéletesebbé vált, amint üzletileg virágzó karrierjének beakonyult (Fischinger pályáján a nagy vízválasztó az volt, amikor a Disney visszatartotta a *Fantázia* – *Fantasia* című produkcióhoz készített absztrakt díszleteit). Egy csapat amerikai születésű művész is kísérletezett az absztrakt animációval, köztük Mary Ellen Bute, az elektronikus vizuális művészetek első képviselője, Harry Smith, aki korai filmjeit kézzel színezte, valamint a John és James Whitney testvérpár, akik a technológiai és fényjátékoknál lyukadtak ki, miközben a Duchamp-féle „véletlen operációkkal” kísérleteztek.

A PSZICHODRÁMAIG ÉS TOVÁBB

A színesztéziára alapuló absztrakció újjászületésével egy időben amerikai filmrendezők ismét felfedezték

a narratív filmkölteményt. A „pszichodráma” (vagy „transzfilm”) mintája az álom, a lírai vers és a modern táncművészet volt. Jellemző módon az ilyen film egy központi figura vagy főszereplő személyes konfliktusait mutatja be. A vágyakról és hiányokról szóló szövegek könyv, amely egyetlen tudat szemszögéből láttatja az eseményeket, vagy megváltással, vagy halállal végződik. A realista eljárással szemben a montázs-eljárás gyors átmeneteket feltételez térben és időben. A szubjektív, gyors mozgású kamera inkább résztvevője az eseményeknek, mintsem közömbös regisztrálójuk azoknak.

Ezt az új elbeszélői avantgárdot a ma már klasszikusnak számító, Maya Deren és Alexander Hammid által készített *Meshes of the Afternoon* ('A délután szövevényei', 1943) című film szimbolizálta. Az egymásba illeszthető, egyre kisebbedő dobozok elvét követő elbeszélő forma éppúgy beugratja a főszereplőt (Deren), mint az őt körülvevő torzultan otthonos környezetet. Az emblematikus jelentőségű kés és kulcs kicsúszik a kezei közül. Az események félbeszakadnak; lemez szól egy üres szobában, egy villájáról leakasztott telefonkagyló himbálódzik. Egy futólag megpillantott figura látomásszerű üldözése erőszakos jelenetben, talán öngyilkossággal végződik. A cím megjelenésekor elmondott ünnepélyes Deren-szózat ellenére erotikus és menthetetlenül freudista film a spirális szerkezetet festői kameramunkával és bonyolultan kidolgozott matt sníttekkel kombinálja (például amikor az alvó nő szembenéz másik „énjeivel”, akik egymást követő álmokban tűnnek fel). Mind a főszereplő, mind a néző az összekötő szálakat keresi, s a kutatás téma egyszerre van jelen a film tartalmában és stílusában.

A Deren által fáradhatatlanul népszerűsített filmművészet negyvenes években bekövetkezett reneszánsza egy tágabb értelemben vett amerikai kultúrforradalom részét képezte. Ide tartoztak (Clement Greenberg kifejezését használva) az „amerikai típusú” festészet, a Pound utáni költők és a Joyce utáni írók egymással versengő iskolái, valamint Merce Cunningham táncművészeti és (a filmművészeti avantgárdhoz is igen közel álló) John Cage zenei újításai. E ponton a művészeti ágak keveredése inkább alkalminak, mintsem elvszerűnek volt mondható. S ha az európaiak némelyike felfedezte a médiumok összeolvasztásának lehetőségeit, az amerikaiak nem annyira a művészeteket elválasztó határvonalak elmosásán, inkább a határok szabad felfedezésén munkálkodtak. Ennek fényében a tisztán absztrakt képzőművészet, zene és tánc irányította filmdráma újbóli felbukkanása egy kulturális miliőben már nem olyan abnormális jelenség, mint amilyennek látszik. Felelevenítette a régi vitát a film mint festészet és a kameraszemmel való látás hívei között: mindkét tábor a filmművészet mint plasztikus művészi forma különleges helyét hangsúlyozta.

Néhány rendező (például Harry Smith) ingadozott a két szemléletmód között, de sokan a teljes nonfiguráció



Dedikált fotó a *Meshes of the Afternoon* ('A délután szövényei', 1943) című klasszikus avantgárd filmből. Rendezte Maya Deren és Alexander Hammid; Deren mint törbecsált szereplő működik közre

gyakorlatához ragaszkodtak (mint a Whitney-fivérek), amelyre megint mások úgy tekintettek, mint a kamera azon képességének semmibevételére, hogy úgy ábrázolja a dolgokat, „ahogy vannak” (Deren). Deren számára a filmnek volt egy objektív aspektusa, amely a többi művészeti ágakból teljesen hiányzott. Ugyanakkor az idővel és térrel való manipulálás is a filmformából következett, tehát a szerkesztés képes volt megszüntetni a filmezés felszíni realizmusát, hogy egy, csak a filmre jellemző új nyelvet hozzon létre. A kísérletezésnek ebben az időszakában születtek meg Kenneth Anger, Curtis Harrington és Sid-

ney Peterson első filmjei, melyek alapját a fekete humor és az oidipuszi válság jelentette. Harrington menekülő fia az *On the Edge*-ben ('A határon', 1949) a szó szoros értelmében a kötőfonal segítségével talál vissza anyjához, míg James Broughton *Mother's Day* ('Anyák napja', 1948) című filmjében a gyerekek szerepeit felnőttek alakítják. Peterson a *The Lead Shoes* ('Ólomcipők', 1949) című, San Francisco-i művésznövendékekkel forgatott filmjében, melyben a szereplők egyben háborús veteránok és túlélők is voltak, torzító, amorf lencsét alkalmazott, látható benne továbbá egy Káli istennőre emlékeztető kalifornia:

anya és bűvárruhába bújtatott fia, s rekedt hangon „reszelősen” adtak elő benne régi balladákat. („Mitől véres a késed, Edward?” – kántálja a disszonáns kórus.)

Ennek ellentétéképpen Anger *Fireworks* (‘Tűzijáték’, 1947) című munkájában a képzeletbeli matrózok, akik kegyetlenül elverik a hőst, inkább egy eizensteini montázsból, mintsem az amerikai flottából valók; egyébként a film mindkettő előtt tiszteleg, akár csak az „amerikai karácsony és a tizenhét évnyi élet” előtt. Az égő illumináció kétségbeesésbe, majd halálba kergeti az álmodó főszereplőt; ebből az állapotból a testére öntött ondószerű tejfolyam és egy fallikus tűzijátékból eredő fényeső menti ki. Az álmodó egy új tudatosságra ébred, még mindig az ágyában, de már „nem egyedül”.

Marie Menken ekkorra már jelentős lépést tett annak irányába, hogy felszabadítsa a kamerát a mindenfajta elbeszélő film, még a legradikálisabb pszichodramák által is alkalmazott központi emberi szem uralma alól. A *Visual Variations on Noguchi* (‘Vizuális variációk Noguchira’, 1945) című filmben, mely eredetileg a *The Seasonshöz* (‘Az évszakok’), egy Cage–Cunningham-baletthöz készült kísérletként, a kézi kamera körbetapogat egy absztrakt szobrot, amitől a film terében egy improvizatív tánc kel életre. Az elbeszélő közvetítést mellőzve lírikus formát keres a film, mikor könnyedén hidat ver az absztrakt és a figuratív elemek közé. A kamera, fény és bohóckodás segítségével transzformált „mindennapiságra” vonatkozó későbbi kísérletei a *Notebookban* (‘Jegyzetfüzet’, 1963) öltöttek testet. A legtöbb avantgárd művésztől eltérően Menken festő volt, nem pedig író – megszabadulása a filmdrámától arra ösztönözte a fiatal Stan Brakhage-t, hogy szabad kameramunkát alkalmazzon átmeneti jellegű *Anticipation of the Night* (‘Az éjszaka előérzete’, 1958) című filmjében.

Deren és Anger a pszichodramától is eltávolodtak az ötvenes években. Filmjeikben megnőtt a gesztusok jelentősége és absztraktabbá váltak. Mindkettőjüket vonzotta a mágia, s saját teremtésű mítoszai specialistái lettek. A haiti vudu érdekelte Derent és Aleister Crowley művei Angert. Ugyanakkor filmjeik egy olyan hagyományban is gyökereztek, amely elsőbbséget biztosított a fotogén látványnak és a montázsstruktúrának. Anger ezek közül az elsőt hangsúlyozta, legkidolgozottabb formában az *Inauguration of the Pleasure Dome* (‘A kéjlak megnyitója’, 1954–1966) című filmjében, amelyen az ötvenes évek nagy részében dolgozott, s amelyet húsz év alatt különböző változatokban tett közzé, többek között három vászonra vetítve. Az áttűnések és a Mágus szikrázóan fényes gyűrűjének és uralkodói jelvényeinek egymásra filmezése egy orgiasztikus beavatási szertartásban kulminál, melyben maszkok, testfestészet és rücsk színészkedés szolgál a film erősen manierista stílusának ellentételezésére és idézőjelbe tételére.

A mítosz és a tánc központi szerepet kapott Angernél és Derennél is. Deren esetében mindez klasszikus for-

mát öltött, mint például pszichodráma-trilógiájának, a *Ritual in Transfigured Time* (‘Rítus a megváltoztatott időben’, 1949) zárófilmjében, ahol Anaïs Nin is feltűnik. Itt egy koktélpártiból lesz gyermekek társasjátéka (rögzített képkockák ritmusának hatására), szobrok elevednek meg (szagztatott mozgással) és két női főszereplő, akiket Deren és egy fekete bőrű színésznő, Rita Christiani alakít, személyiséget cserélnek egy víz alatti zárójelenetben: „hogyan lesz az özvegyből menyasszony” – negatívban fotózza.

Utolsó filmjei nem pszichologizálják többé a transzállapotokat. A *Meditation on Violence*-ben (‘Meditáció az erőszakról’, 1953) a transzállapotot egy kínai harcművész rituális, balettszerű gesztusai rejtik magukban. Lassú mozgásra épített szólója egy fegyvertelen, imitált küzdelem rajzos mozdulatait mutatja be fuvolazenére. Majd gyorsulnak a lépések egy dob hangjára, mígnem egy, az egész képet felforgató hirtelen montázs meg nem mutatja a forgó, immár beöltözött és kardot szorongató harcost. Az első szekvencia megismétlődik, ezúttal azonban minden majdnem felfoghatatlan sebességgel visszafelé mozog. A Deren korai bravúrjaitól beárnyékolt későbbi filmek formális minimalizmusa már az egy évtizeddel később keletkezett strukturális filmeket előlegezi meg, sőt hatásuk még messzebb ér abban, ahogy a kultúrák hibrid módon keverednek bennük, valamint abban, ahogy Deren explicit módon szólaltat meg „egy női hangot”.

Anger életműve is profetikusként bizonyult, bár más módon. Miután az ötvenes éveket Európában töltötte, ahol elkészítette furcsán barokkos *Eaux d'artifice* (‘Vízijáték’, 1953) című munkáját és más projekteken kezdett dolgozni, visszatért Amerikába, ahol váratlan (s számára egyedi) módon – az erőteljesen mitologizált – mai élet felé fordult a *Scorpio Rising*-ben (1964), amelyet arra a rock- és ifjúsági kultúrára válaszul készített, melyet tizenöt évi távollét után talált a hazájában. E kultúra a fenyegető luciferi korszak előjelének számított Anger számára, amely korszak jelképei a „bike boy” (biciklis fiú) kultusz narcisztikus rítusaiba voltak belekódolva. A film e démonikus fivérek hűvös, dokumentarista invokációjával kezdődik, akiket később náci stílusú ruhák felvétele közben, illetve kenetteljes jelenetekben látunk viszont. A montázs lassan szubjektivizálódik; egy szipuzó biciklis fiú „bepipul”, Brandórol (A vad; a tévében) és Krisztusról (egy vallásos némafilmből) készült képeket szakítanak meg képregényrészletek és felvillanó képkockák (fasizmus és szex). Egy törzsi beavatás és egy templom megszenteltségtelenítése után a film egy versenyt száguldó bicikliket, halált, szirénákat és rendőrautók villogó lámpáit mutató gyors montázzsal fejeződik be.

A *Scorpio Rising*-ből klasszikus underground kultuszfilm vált, részben a „kudarca ítélt ifjúság” sodró lendületű témájának köszönhetően. Anger gyakorlatához képest szokatlanul nyitott szerkezetű, de a mai under-

John Cassavetes

(1929–1989)

Profi színésznek és amatőr rendezőnek vallotta magát, s kommersz színészként elért sikerei tették anyagilag annyira függetlenné, hogy megcsinálja saját filmjeit, hol ilyen, hol olyan távol a hollywoodi stúdiók stílusától.

1929-ben született New York Cityben, görög bevándorlók gyermekeként, s színészetet tanult a New York-i American Academy of Dramatic Artban. 1953-ban diplomázott, majd az ötvenes évek hátralevő részében színházakban a televízióban (ez volt a realista televíziós drámák „aranykora”) és filmekben vállalt munkákat. A hatvanas években Don Siegel, Martin Ritt-tel és Robert Aldrich-csel dolgozott együtt, s Oscar-díjra jelölték *A piszkos tizenkét óra* (The Dirty Dozen, 1967) egy éjszaki alkalomát.

Első filmje a *New York árnyai* (1960) hon jelent meg, s mindössze 40 000 dolláros költséggel készült. A Cassavetes színészi műhelyéből származó improvizáció szolgáltatott alapot a *New York árnyaihoz*, amely elnyerte a kritikusok díját az 1960-as velencei filmfesztiválon, a francia kritikusokat pedig arra készítette, hogy Cassavetest a francia új hullámosok amerikai unokatestvérének tekinték. Ez a kritikai rajongás tette számára lehetővé, hogy Hollywoodban rendezzen. A Bobby Darinnel (egy dzsesszmuzikus szerepében) forgatott *Too Late Blues* (‘Túl késői blues’, 1961) és a Judy Garlanddal (egy szellemileg visszamaradott gyerekekkel foglalkozó asszony szerepében) felvett *A Child is Waiting* (‘Egy gyermek vár’, 1961) megejtő filmek, amelyek nagy technikai felkészültségről tanúskodnak és igen stílusosak, de kevésbé emlé-

keztetnek a *New York árnyaira* vagy későbbi filmjeire. Cassavetes megfogadta, többé nem készít stúdiófilmet, s döntését így magyarázta: „Az emberek szeretetét nem lehet megvásárolni.”

Későbbi filmjei kisebb-nagyobb hollywoodi támogatással készültek, s a kritikusok is vegyes érzelmekkel fogadták őket. Második független filmesként készített műve, az *Arcok* (1968) egy szétmálló házasság történetét mesélte el, s a szeretőket, akikhez a pár vigaszért fordul. 16 milliméteres fekete-fehér film az *Arcok*, melyet 200 000 dolláros költségvetésből hoztak ki; a forgatás hat hónapot vett igénybe, a szerkesztési munkák további négy évig tartottak. Ezzel Cassavetes lelkiismeretes munkássága miatt: lemásolt minden snittet, s a napi rohammunkában végzett rostálás két-három órát is eltartott a szokványos harminc perc helyett. Az *Arcok* öt díjat nyert az 1968-as velencei filmfesztiválon, s legjobb kategóriában jelölték Oscar-díjra. A határon eszményi játék és a népszerűség az az érzést keltették a nézőkben, mintha ez is improvizáció volna, mint a *New York árnyai*, valójában azonban teljes egészében előre megírt szöveggel épült a film, s így volt ez Cassavetes összes későbbi alkotása esetében is.

A hetvenes évek folyamán Cassavetes folytatta színészi pályáját Hollywoodban, közben azonban készített egy sor figyelemre méltóan egyedi filmet. Az *Arcok* után már sikerült hollywoodi forgalmazót találnia a *Férjekhez és a Minnie és Moskowitzhoz* (1971), az *Egy hatás alatt álló nő* (1974), *Egy kínai buknéker meggyilkolása* (1976) és a *Premier* (1977) című filmjeinek pedig ő maga lett a forgalmazója. Később Cassavetes és Hollywood viszonyában újabb kiengesztelődés ment végbe, s sikerült forgalmazóhoz jutnia *Gloria* és a *Szeretetáradat* (mindkettő 1980) című vál-



alkotásait, az utóbbinak Cannon volt a producere. Hol **bószító**, hol vidám, de mindig figyelemre méltó filmjei **vegyes** kritikai visszhangra leltek, idomtalanóságukra **nehezen** találtak szót a kortársi kritikai szótárakban. Am **filmjeinek** címei könnyen voltak vonatkoztathatók a **témákra**, sőt a filmek újításaira is. Az *Arcok* az arcvonások **filmes** kifejezőereje iránti érdeklődésre utal; a *Premier* a **rendező** által kiválasztott színészek színpadias **tevékenységére** és szüntelenül kinyilvánított szeretetigényükre; a *Szeretetáradat* az érzelmek esetlen voltára. A kritikusok **olyan** erősen koncentráltak a Cassavetes filmjeiben látha-
tó színészi játékra, hogy gyakran nem vették észre a nar-
ratív szerkezetekben és a látványstílusban rejlő eredetisé-
get. A *New York árnyai* után a rendező már nem a színészi
játékokban alkalmazta az improvizációt, hanem a kamera
használatában és a vágószobában: kamerája igen **szaba-**
don vallatja alanyait, és mindegyik következő vágás nagy
valószínűséggel erősen eltért az előzőtől.

Cassavetes még távolabb került a fősdor filmjeitől
lankadatlan műfaji kísérletei során: a *Férjekben* három
középkorú férfi próbál elszakadni az otthonától egy **bar-**
rátjuk halála után. Cassavetes bírálta Hollywoodot, ami-
ért a nőket „vagy előkelő, vagy alacsony néposztálybeli
ágyasokként ábrázolja, s csak az a kérdés, hol s mikor
fognak ágyba bújni, s hogy kivel és hányszor. Minden-
nek semmi köze a nők csibészes alkatához, a bennük rej-
lő csodához.” Az olyan filmekben, mint az *Egy hatás alatt*
álló nő és a *Szeretetáradat*, Cassavetes addig példátlan te-
ret biztosít női szereplőinek, akiket félreértének, vagy
nem találják helyüket a világukban. Még a *Gloriában*,
látszólag legkommerszebb produkciójában is, kifordítja
sarkaiból az erőszakos, vagány zsarufilmet Gena Row-
lands felléptetésével a fegyverforgató egykori maffia-
ágyas szerepében, akinek jellemében erősen összefonó-
dik a keménység és az érzékenység.

Minthogy a barátok és családok, a férjek és feleségek
képezik filmjeinek visszatérő témáját, aligha lehet ezt el-
választani Cassavetes saját függésétől lelkes, színészek-
ből és barátokból álló társaságától, amelybe Peter Falk,
Ben Gazzara, Seymour Cassel s legfőképpen felesége és
műzsája, Gena Rowlands is beletartozott, aki nagyszerű
színészi alakításokat nyújtott, mindenekelőtt az *Egy ha-*
tás alatt álló nőben.

EDWARD R. O'NEILL

FONTOSABB FILMEK

New York árnyai (*Shadows*, 1960); Too Late Blues ('Túl késői
blues' 1961); A Child Is Waiting ('Egy gyermek vár', 1961); Arcok
(Faces, 1968); Férjek (*Husbands*, 1970); Minnie és Moskowitz
(Minnie and Moskowitz, 1971); Egy hatás alatt álló nő (*A Woman*
under the Influence, 1974); Egy kínai bukméker meggyilkolása
(The Killing of a Chinese Bookie, 1976); Premier (*Opening Night*,
1977); Gloria ('Glória', 1980); Szeretetáradat (*Love Streams*, 1980);
Big Trouble ('Nagy zűr', 1986).

IRODALOM

Carney, Raymond: *American Dreaming: The Films of John Cassavetes*
and the American Experience, 1985.
 Jousse, Thierry: *John Cassavetes*, 1989.

Batra: John Cassavetes az *Egy hatás alatt álló nő* (1974)
 forgatása közben

ground kedvelt stílusának megfelelően talált filmrészle-
 teket, stilizált portrékat, improvizációt és dokumen-
 tarista elemeket tartalmaz (egy formális struktúrában belül,
 amely bentről halad kifelé, s mesterséges fény világítja
 meg nyitáskor és záráskor). S ami mindennél lényege-
 sebb: a filmzene kortárs rock (előtte csak Bruce Conner
 élt ezzel a megoldással a *Cosmic Rayben* – 'Kozmikus su-
 gár', 1961), például a *Kék bársonyból* (*Blue Velvet*), amely
 később David Lynch filmjének címe lett. Részben Anger
 brit csodálójának, Derek Jarmannak a közvetítésével a
Scorpio... jelentős hatást gyakorolt a zenei videók kifino-
 mult formáinak fejlődésére, melyek a nyolcvanas évek
 során egyszerre ünnepezték és gúnyolták tárgyukat.

AZ UNDERGROUND MOZGALOM

A modern művészet újonnan nyert néven ('moderniz-
 mus') az ötvenes években bekövetkezett intézményesü-
 lése élénk reakciót váltott ki a még nem elfogadott vagy

Snittpár Peter Kubelka ironikus hangvétellő *Unsere Afrikareise*
 ('Afrikai utazásunk', 1966) című filmjéből



Andy Warhol

(1927–1987)

Clevelandben, Ohio államban született Andrew Warhola néven. Művészettörténetet tanult a pittsburgh-i Carnegie Institute of Technologyban, majd 1949-től New Yorkban dolgozott grafikusként és kirakatrendezőként. A pop art központi figurája lett, munkássága a magát erkölcsileg igencsak komolyan vevő modernista esztétika groteszkül vidám elutasítását reprezentálta. Szemben az absztrakt expresszionizmus továbbra is romantikus szabadságidealizálásával a az erő és magányosan hűsöd az objektív kifejezőerejével, Warhol a tömegesen előállított tárgyakat és a modern kultúra jegyeit ünnepelte.

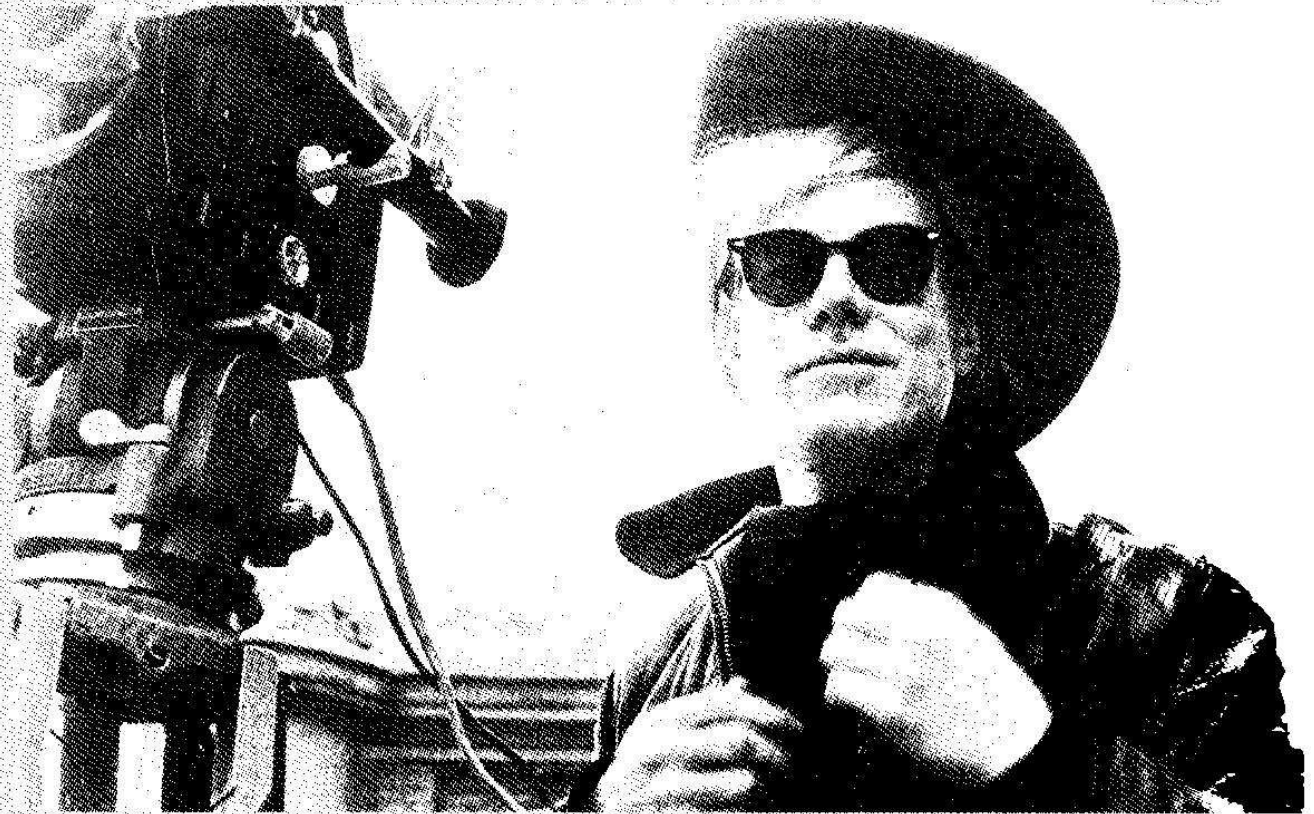
Művészetét már akkor erősen befolyásolta Hollywood mint ipari és tartsalmi jelenség, amikor numeket kezdett készíteni. Utalásai a tömegesen gyártott árucikkekre előbb csak vicces Brillo-dobozokban és a Campbell-féle leveskonzervekről készült festményeiben fejeződtek ki, majd olyan képregényfigurákkal egészültek ki, mint Superman és Batman, valamint olyan filmsillagokkal, mint Elizabeth Taylor és Marilyn Monroe. A hírességekről készült portréi nem pusztán reprodukálták az igéző hollywoodi felvételeket, hanem gyakran sokszorosították is azokat. Azzal, hogy Warhol hangsúlyozta a film és a tömegtájékoztató arculatának képtelen aspektusait, reprodukálható képek újbóli felhasználására nyert jogot a saját neve alatt; ezzel egyrészt kölcsönvette, másrészt nyomatékosította az azokból áradó vibráló szépséget. Saját műhelyét „a” gyárnak keresztelte el, ezzel beismerte

Hollywood mint filmgyár mintaadó szerepét. Kidolgozta a fordított sztárolási rendszert is: olyan sose hallott nevé filmsillagokat foglalkoztatva és dicsőítve, mint Viva, Ultra Violet, Mario Montez, Candy Darling, Edie Sedgwick és Joe Dallesandro.

Filmrendezői pályáját egy korai, egy középső és egy kései szakaszra oszthatjuk. Az 1963–1964-ből származó korai némafilmjei emlékeztetnek a Lumière-művekre, de van bennük egy duchamp-i minimalista csavar. Az *Empire* (1964) egyetlen statikus hosszú, nyolcórás felvétel az Empire State Buildingről; a *Sleep* (Alvás, 1963) egy alvó férfit ábrázol hat órán keresztül; a *Blow Job* ('Szopás', 1965) egyetlen egy nővel pedig hat óráig tartó egy férfi arcáról felláció közben.

A középső periódusban, 1965 és 1967 között már gyakrabban használt hangot, miközben improvizált jeleneteket vett fel egy jelentéktelen szituáción belül. Ezekre a filmekre, köztük a *My Hustler* ('Az én prostim', 1965), a *The Chelsea Girls*re (1966) és a *Lonesome Cowboys*ra ('Magányos cowboyok', 1968) Shirley Clarke és John Cassavetes New York-i filmvilága, valamint a művészvilágon belül elterjedőben lévő performance art és happening, illetve Jack Smith groteszk színházművészete volt hatással. A *The Chelsea Girls*ben a színés és fekete-fehér tekerceket egymás mellett vetítették a vászonra, mindenfajta meghatározott sorrend nélkül. Szemben Warhol korábbi, inkább művészies orientációjú próbálkozásaival, az olyan filmeket, mint a *Lonesome Cowboys*, színházakban mutatták be, s mivel minimális költséget fordítottak rájuk, még pénz is lehetett belőlük csinálni.

Amint Warhol közelebb került a kommersz műfajhoz,



a filmjeiben megjelenő szexualitás, homoszexualitás és transzvesztitizmus is élesebben konfrontálódott a piacon kijelölt legális határokkal. Noha filmjeiben rengeteg a meztelen jelenet és a szexuális játszadozásoknak is teret adott, Warhol zűrzavar- és unalomestétikája mégis a pornográfia ellentéte. A Warhol-féle szexualitás: szex izgalom nélkül, szex, amelyet a groteszkuság érvénytelenít. Mindazonáltal a *Lonesome Cowboys* homoszexuális felhangja elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy kivívja az FBI haragját: Warholt obszcén termékek államközi szállításának gyanújával vádolták. 1969-ben a filmet elko-bozták Atlantában, megvágták, majd újra műsorra tűzték, annak ellenére, hogy az FBI azt javasolta a helyi hatóságoknak, emeljen vádat a rendező ellen obszcenitá-sért. Később a *Blue Movie/Fuckot* ('Szomorú film/Baszás', 1968) minősítették kemény pornográfiának New York Cityben; ezt a döntést helybenhagyta minden jogi fó-rum egészen az Egyesült Államok legfelsőbb tanácsáig.

Warhol utolsó filmkészítői korszakában egy sor film-hez adta a nevét, amelyet Paul Morrissey-vel együtt ké-szített. Bizonytalan, mennyiben vett részt ezeknek a ké-sei filmeknek a létrehozatalában, de úgy tűnik, Morrissey felelt azért, amit általában veszteségnek mondanak, míg Warhol úgy felügyelte az egyes jeleneteket, mint valami mindenlátó katalizátor. Az olyan filmekben, mint a *Flesh* ('Hús', 1968), a *Trash* ('Szemét', 1970) és a *Heat* ('Hő', 1972), a minimális narráció teszi lehetővé, hogy az improvizatív jelenetek valami történetyszerűséggé álljanak össze, mely rendszerint szexuális vagy gazdasági csereüzleteket és baklövéseket tartalmaz. Amikor George Cukor megnézte a *Flesht*, „autentikusan csatornaszagúnak? nevezte a fil-met: a kifejezés annyira megtetszett Warholnak, hogy felhasználta a film reklámozásakor. Ezek a filmek igen tá-vo-l kerültek a hollywoodi narrációs és illedelmességi standardoktól, viszont bemutatták, hogyan hódította meg Warhol a filmipart, amelyet kigúnyolt, imádott és bálványozott.

EDWARD R. O'NEILL

FONTOSABB FILMEK

Tarzan and Jane Regained... Sort of ('Tarzan és Jane Regained ... féle', 1963); Kiss ('Csók', 1963); Sleep ('Alvás', 1963); Blow Job ('Szopás', 1963); Empire (1964); Couch ('Heverő', 1964); The Thirteen Most Beautiful Women ('A tizenhárom leggyönyörűbb asszony', 1964); Restaurant ('Étterem', 1965); Kitchen ('Konyha', 1965); My Hustler ('Az én prostim', 1965); The Chelsea Girls (1966); ****/ Four Stars ('Négy csillag', 1966); Lonesome Cowboys ('Magányos cowboyok', 1968); Blue Movie/Fuck ('Szomorú film/baszás', 1968); Flesh ('Hús', 1968); Trash ('Szemét', 1970); Heat ('Hő', 1972); Bad ('Rossz', 1976).

IRODALOM

Finkelstein, Nat: *Andy Warhol: The Factory Years*, 1989.
Hackett, Pat: *The Andy Warhol Diaries*, 1989.
Koch, Stephen: *Stargazer: Andy Warhol's World and his Films*, 1973.
O'Pray, Michael: *Andy Warhol Film Factory*, 1989.
Warhol, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, 1975.

Balra: Andy Warhol, „westernfilmje”, a *Lonesome Cowboys* ('Magányos cowboyok', 1968) forgatásakor

ellenzékbe szorult művészek részéről. Miközben azt a célt tűzték ki maguk elé, hogy a művészetet a múzeumokon és azok szabályrendszerén kívülre helyezik, a múlt-hoz fordultak (különösen a dadaizmushoz), amikor annak „negatív pillanata” – a művészet mint az élet bírálója – a csúcstra ért. E mozgalomból lett később az „ellenkultúra”, népszerűbb nevén az underground. A hangsúlyelto-lódás sokatmondó; egy katonai kifejezést, az „elővédet”, amely becserkészi a terepet a csapat előtt, most felváltja egy másik fogalom, mely rejtett ellenállást, puskatöltés helyett alagútfúrást sugall, így visszhangozván a parti-zánokkal és a foglyokkal való háború utáni azonosulást.

Az underground mozgalmat egymáshoz lazán kap-csolódó csoportok és magánszemélyek alkották, akik humort keverték tekintélyromboló nézeteikhez és meg-alkuvást nem ismerő törekvéseikhez. A mozgalom ma-nifestációi a beatköltésztől egészen az agresszív mű-vészi performance-ig terjedtek, de idetartozott a Pino-Gallizio-féle automatikus festészet, a Fluxus-csoport kí-sérletei és John Cage „véletlen zenéje”. E kultúrát a bim-bózó, pamfletekből és magazinokból álló underground sajtó táplálta, amely az új *Zeitgeistet* egészen Japánig, sőt (ahol aztán igazán undergroundnak számított), a Szov-jetunióig röpitette el.

A hatvanas években virágzó underground gyökerei a világháború utáni évekig nyúlnak vissza. Az ötvenes évek elején újból filmeket készíthettek Franciaországban azok a perifériára szorult másképp gondolkozók, akik a „kultúripár” ellenségeinek számítottak. A kultúra elleni támadást a párizsi lettrista (a vizuálisan élvezhető betű-költészetet művelő, avantgárd) csoport kezdte meg, amelyet 1947-től Isidore Isou vezetett. A dolgok jelentése és az értéke ellen elkövetett merényleteik Rimbaud-ra, Nietzsche-re és a dadaistákra utalnak vissza, és William Burroughs nézeteit vetítik előre. „Détournement”, vagyis felforgató eljárásaik közé tartozott az is, hogy Isou és Maurice Lemaître a szó szoros értelmében darabokra té-pett kommersz talált filmanyagokat, összekarcolták és befestették a film felületét és keretét, szövegekkel és film-zenével egészítették ki mindezt, hogy tovább torzítsák az eredeti jelentést. Ezek a gyakran igen hosszú művek is hozzátartoztak a kollázsversekből, manifestumokból és provokációkból álló lettrista fegyvertárhoz.

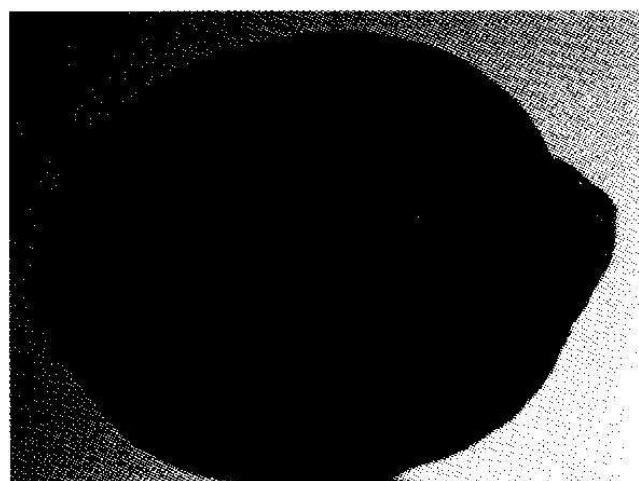
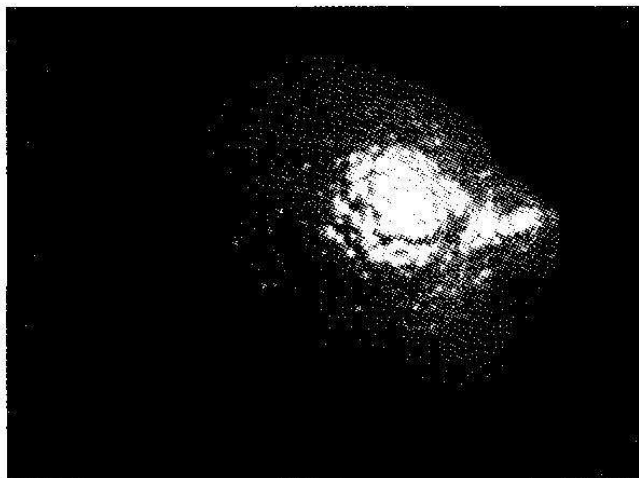
Még szélsőségesebben kezelték (legalábbis teoretiku-san) a művészetet mint a társadalmi „beavatkozás” egyik formáját a szituacionisták: ez a nemzetközi csoportosulás többek között olyan kiábrándult lettristákból állt, akik Debord és Isou 1952-ben bekövetkezett szétválása után az előbbivel tartottak. Újságjuk, az *Internationale Situation-niste* (1958–69) a kollázsok, kirohanások és urbánus néze-tek vegyülekével a „látvány társadalma” ellen indított kü-lönleges támadásával hatást gyakorolt Godard-ra. Mind-azonáltal a szituacionisták szerint Godard csupán „egy beatle volt a sok közül”. Debord saját hat filmje

(1952–1978) szigorúan talált filmanyagból, és utólagosan hozzáadott, főleg idézetekből álló narrátori szövegből összetevődő kollázs volt. Ritkán vetítették őket, s 1984-ben Debord végleg betiltotta műsorra tűzésüket, így tiltakozván Gerard Lebovici baloldali publicista meggyilkolásának tisztázatlan körülményei ellen. Nem is játszották őket egészen Debord tíz évvel későbbi öngyilkosságáig.

Bécsben közvetlenül a háború utáni időben egyes radikális művészek hasonlóképpen ellenségesen tekintettek a művészet „kommodifikációjára”, de nem vetették el a művészi tevékenységet (mint a szituacionisták). Az egyik ilyen bécsi csoport művész-, illetve filmrendező tagja volt Felix Radax, Peter Kubelka és Arnulf Rainer. Formai és matematikai rendszerekkel való kísérleteik Webernre és a háború előtti bécsi iskolára támaszkodtak, például Kubelka zenei és kinetikus montázsa a *Mosaik im Vertrauen* ('Bizalom-mozaik', 1954-55)számára. Absztrakt filmje, az *Arnulf Rainer* (1958-60) grafikai forgatókönyvet használt a váltakozó fekete-fehér képkockák előre meghatározására, míg az *Adebar* (1957) és a *Schwechaeter* (1958) apró emberi mozdulatok és cseppfolyós színek ciklikus ismétlődését alkalmazza. Kubelka egynémely filmje, purista elképzelései ellenére megrendelésre készült: az *Adebar* a maga stroboszkóppal lelapított táncosaival egy azonos nevű kávéházat reklámozott.

Egy másik csoportot, amelybe Kurt Kren is tartozott, a hagyományos formákkal szemben álló „live-art” performance-elmélete vonzott, úgy, ahogy azt Hermann Nitsch és Otto Muehl művelte a „Material-Action” zászlaja alatt. Kren rögzítette Muehl transzgresszív, szabályokat felrúgó filmakcióit, melyek egyszerre vizsgálják az érzékelést és a filmidőt. Maga is készített több mint harminc rövidfilmet, melyek egy szigorú sorozatban (*TV*, 1967) permutálnak jeleneteket, vagy gyors mozgást és vágást alkalmaznak ('48 Faces from the Szondi Test' – '48 arc a Szondi-tesztből'). Más filmjei újfajta módon szemlélik a mindennapokat, például a szellemes és önmagát magyarázó 'Eating, Drinking, Pissing and Shitting Film' – 'Evő, ivó, pisáló és szaró film', 1967), vagy pedig gyorsított felvételek és többszörös megvilágítás segítségével szemlélik a természetet, például a 'Trees in Autumn' – 'Fák ősszel' (1960) vagy az *Asyl* ('Menedék', 1975).

Az amerikai underground film kezdetben különféle nem-kommerciális, antikommerciális, illetve félig kommerciális elemeket tartalmazott, például dokumentarista és elbeszélői fiktív elemeket, s messze túlnőtt a szigorú értelemben vett művészi avantgárd határain. A spontaneitás és az improvizáció voltak a meghatározók, s gyakran fordultak a *cinéma vérité* módszereihez is, például John Cassavetes vagy Shirley Clarke korai filmjeikben, utóbbi az egykori táncos, aki a táncfilmek után olyan játékfilmeket készített, mint a *The Connection* ('A kapcsolat', 1960, ebben a produkcióban a Living Theater is közreműködött), valamint a *The Cool World* ('A hűvös világ',



Citromos állókép Hollis Frampton hétperces *Lemon* ('Citrom', 1969) című filmjében; se a kamera, se a tárgy nem mozog, a változás effektusát a vásznon kívüli fény mozgása idézi elő

1962). 1960-ban a New York-i művészeti avantgárd összefogott ezekkel a független művészekkel, és megalakították a New American Cinema (NAC) Groupot: „Nem akarunk hamis, fényes, takaros filmeket; jobban szeretjük, ha a film nyers, nincs rajta fényezés, de élő – írták manifestumukban. – Nem akarunk rózsaszín filmeket, azt akarjuk, hogy vérszínűek legyenek.” A korszak hangulatát ironikusan idézi fel Cassavetes a *New York árnyai*-ban (1957), ahol az utcai nehézfiúk állnak szemben egy modern művészeti kiállítással.

Hasonlóan félig improvizatív alkotás lett Robert Frank és Alfred Leslie *Pull My Daisy*-je (‘Szagold fölülről az ibolyáimat’, 1958), amelyben Allan Ginsberg és Gregory Corso beatköltők szerepeltek (valamint az álnév mögé rejtőző fiatal Delphine Seyrig), a narrátori kommentárokat pedig Jack Kerouac szolgáltatta. Ugyanilyen játékos és anekdotikus mű Ron Rice kvázi-narratív beatfilmje, a *The Flower Thief* (‘A virágtolvaj’, 1960), melyben Taylor Mead játszotta a főszerepet. De még ezek a lazábban elbeszélő filmek is hamar eltűntek. Rice *Chumlumija* (1964) és Jack Smith *Flaming Creatures*-e (‘Lángoló teremtmények’, 1963) vizuálisan ünnepli az orgiát mint *opéra bouffe*-ot; tomboló, cseppfolyósított színekben (Rice), illetve szemcsés és halvány, elavult nyersfilmen (Smith).

A *Film Culture* magazint Jonas Mekas azzal a céllal alapította 1955-ben, hogy támogassa az új dokumentum- és fikciós filmet, valamint kísérleti filmesek egy kis csoportját. Végül az utak szétváltak; az új amerikai filmművészet dokumentarista és elbeszélői szárnya a realizmus olyan formái mellett kötelezte el magát, melyeket a művészi avantgárd elutasított. 1962-re Mekas pályáján is hangsúlyeltolódás következett be, s innentől kezdve a magazint főként (de nem kizárólag) a Deren és Brakhage utáni kísérleti filmnek szentelte, akárcsak nagy hatású rovatát a *Village Voice*-ban. A litván háborús menekült Mekas elkészítette a maga beatkorszakbeli elbeszélő filmjét, a *Guns of the Treest* (‘A fák fegyverei’, 1961), mielőtt személyesebb rendezésre adta volna a fejét. A *Diaries, Notes and Sketches*-ben (‘Naplók, feljegyzések és vázlatok’, 1964–69) a New York-i mindennapok apró részleteit kapja le egy kézi Bolex kamerával. Mint ahogy Andrew Noren, David Brooks és Warren Sombert esetében is történik, a „naplófilm” fenntartja a NAC (új amerikai filmművészet) köznapi szellemét; a filmeket inkább a hétköznapi, semmint a forgatókönyvek alakítják.

Az „akciófestészet” szintén arra ösztönözte a filmművészetet, hogy jegyezze el magát a Jacobs, Smith, majd (később) Warhol által kezdeményezett folyamatokkal, és a gesztusokon alapuló, kevert közegben létrehozott élő művészettel. Fontos kapcsolatuk alakult ki a neodada fluxus-mozgalommal. A fluxus-filmek (1962–66) jellegzetesen gunyoros kísérletek a szélsőséges premier plánokkal (például Chieko Shiomi *Disappearing Music for Face*-e – ‘Eltűnő zene arca’ –, amely egyetlen lassú mosolyból

áll), a permutációval (Yoko Ono *Bottoms* – ‘Fenekék’ filmje), az ismétléssel (John Cale *Police Light*-ja – ‘Rendőrségi fényező’, illetve kamera nélküli filmekkel (George Maciunas), egyszerű szerkezetű filmmel (Paul Sharits) és banalizált humorral (George Landow: *The Evil Faerie* – ‘A gonosz tündér’).

Bruce Conner hasonló szellemben készített filmeket archív anyagokból. Mérföldkőnek számító munkája, az *A Movie* (‘Mozifilm’, 1958), amely a vidám felől (őrült vágta, üldözési jelenet autókkal és cowboyokkal) halad a felkavaró képek (reszkető menekültek, kivégzés, légi katasztrófák) irányába. A látványt kérdőjelezi meg a filmbeli montázs, kiaknázva a „a movie/mozgó” szó kinetikus jelenséget, illetve érzelmi hatást kifejező jelentését. Conner *America Is Waiting* (‘Amerika várakozik’, 1982) című filmjében is fenntartja szkeptikus nézeteit; a film a hadigépezetet egy Brian Eno és David Byrne által írt filmzenére gúnyolja ki.

A pszichodráma értelmében vett önkifejezés Jacobs számára se jelentett már elérendő célt, amikor szemébe hajtott filmdarabokat használt fel a *Blond Cobra* (‘Szőke kobra’, 1963) készítésekor, amelyhez ugyancsak élő rádiós filmzene kívánczik vetítések alkalmával, akárcsak Peter Kubelka vad „szafarijeleneteket” megörökítő montázsához, melyet osztrák turisták rendeltek meg tőle. Filmje, az *Unsere Afrikareise* (‘Afrikai utazásunk’, 1966) a falánk szemet dokumentálja és semmisíti meg. A film komplex szerkesztési rendszere kvázi-zenei, amelyben a jeleneteket időtartam, forma és analógia köti össze. De a film távol van attól, hogy tisztán formai legyen (ezt maga Kubelka is hangsúlyozza). Népdaltöredékeket és banális párbeszédet vág az űzött és elpusztított állatokról készült képek közé, s az univerzális mítoszt (melyet a holdat bámuló turisták hívnak életre) a neokolonialista valóság érvényteleníti. A szarkasztikus (angolul elhangzó) zárómondatot – „Remélem, ember, egy szép napon majd ellátogathatok a te hazádba is” – egy afrikai mondja, miközben egy társát látjuk, amint meztelenül távolodik a messzeségben.

A filmrendezés romantikus jellegét a legerősebben a termékeny és nagy hatású Stan Brakhage tartotta fenn. Korai pszichodrámaiban a tipikusan rá jellemző váratlan vágási stílust arra használta, hogy nyilvánvalóvá tegye a kvázi-szimbolikus metaforát. A *Reflections on Black*-ben (‘Reflexiók feketére’, 1955) egy vak ember „lát” eseményeket zárt ajtók mögött, egy lopott csókot egy túlsorduló kávéskanna képe szakít félbe, s a záró, kézzel karcolt képen fény özönlik a vak ember szeméből. Hasonló módon, a *The Way To Shadow Garden* (‘Az árnyak kertjébe vezető út’, 1955) az Oidipusz módjára önmagát megvakított hős belső víziójával zárul, melyet a negatív film szokatlan, visszajáról mutatott formájában láthatunk. A látvány helyreáll, de átalakítottan.

Az *Anticipation of the Night*-ban (‘Az éjszaka előérzete’,

1958) ez az érdeklődés a költői mítosz és a megvilágosodás iránt áttevődik a fény és szín formális szintjére, elmozdulás észlelhető a fikciós tértől és a különös elbeszélő alanytól. A törés nem volt végleges; az *Anticipation* egy láthatatlan szereplő öngyilkos állapotát idézi meg. De a kamera friss és festői módon kezeli a zsánertémát, szabadon repked a mindennapi otthoni tárgyak felszíne felett. Időnként szórt fény és éles megvilágítás hívja fel figyelmünket a film-médium fizikai jelenlétére. Máshol az alvó gyerekek elképzelt álmait „a valós dolgokról” készült közvetlen snettek magyarázzák meg – egy vásártér, egy tájkép, állatok –, s a szubjektív nézőpont még a korábbi filmek csökevényes visszafelé-szerkesztettségét is helyettesíti. Mégis, a közvetlen empátiát az ismétlés, a csoportfelvételek, a sötétség és az akadozó mozgás nyomatékossítja. Ezek a megoldások, melyek egyszerre konstruálnak és distanciálnak, Gertrude Stein prózájára és Menken kamerastílusára támaszkodnak.

Brakhage filmjei már igen különböző terjedelmükkel is provokálják a hagyományokat: az *Eyemyth* ('Szemmítosz', 1972) kilenc másodpercig tart, a *The Art of Vision* ('A látvány művészete', 1965) ötórás alkotás. E filmjeiben intim portrékat láthatunk barátokról és családról, filmkölteményeket, tájfilmeket, önéletrajzot, valamint megörökítik az utóbbi időkben történt együttműködések zeneszerzőkkel és írókkal. Személyes teremtésmítoszának középpontjában a felvétel és a szerkesztés aktusa áll. Ugyanígy e filmek objektív oldala: ritmusuk, metrikájuk, operatőri stílusuk, témájuk súlyos feladatokat ró a nézőre, hogy felszínre hozza és megalkossa a jelentést, s így a figyelmet a szerző hangjáról a néző szemére irányítsa át. Az avantgárd film nézése itt igen közel kerül a modern festmények nézésének aktusához.

Brakhage zseniális teljesítményébe beletartozik „születési filmje”, a *Window Water Baby Moving* ('Ablak, víz, baba, mozgás', 1959) – Anthony Balch azt mondta erről Burroughsnak, hogy elájult tőle –, valamint filmek az évszakokról (*Sirius Remembered*, 1959), a gyerekkorról (*The Weir-Falcon Saga*, 1970) és a fényről (*Riddle of Lumen*, 1972). Ezekkel ellentétben a *Mothlight* ('Molyfény', 1963) molyszárnyakból, pollenből és levelekből összeállított bravúros kollázs, míg a *The Act of Seeing with One's Own Eyes* ('A látás cselekedete az ember saját szemével', 1971) rezzenéstelen nyugalommal dokumentálja a pittsburghi hullaház munkáját – a cím az „autopszia” – orvosi hulaszemle kifejezés kifejtése.

A rövid, poétikus és vizuális – lírai – filmek divatoztak ebben az évtizedben, különösen a nyugati parton, ahol Bruce Baillie fénytelenítette és filmezte egymásra a *Castro Street* (1966) fenséges tehervonatait. De néhány újabb, felfutóban levő rendező számára a „festőiség utáni absztrakció” és a *minimal art*, mind a lírikus módszer, mind pedig Brakhage láthatóan kézi kamerája (a művész élményre adott válaszának mutatószáma vagy jele) túl

kritikátlanul volt szubjektív. Az antiszubjektív megközelítés (és a hamarosan felbukkanó strukturális film) első számú mentora Andy Warhol volt, akinek rövid rendezői pályafutása 1963-ban kezdődött, s akinek urbánus, el nem kötelezett és személytelen művészete provokálta Brakhage romantizmusát. Warhol taktikája – a statikus kamera, a hosszú snitt, a szerkesztés hiánya – szemben állt a korabeli avantgárd stílusokkal, s közvetlen támadást jelentett a film mint álom és metafora ellen. A *Sleepben* ('Alvás', 1964) például a transzfilmet parodizálja Warhol: hat órán át látunk egy alvó embert, de az álmait nem. Az avantgárd nagy részével ellentétben Warhol filmjei paródiát csinálnak a hitelességre való törekvésből és az egyéniségkultusból. Az improvizáció és a vallomássóság, melyek gyakran a realizmus fő jellemzői, itt a látás és tudás bizonyosságát kérdőjelezzik meg.

Warhol objektív kameratekintete arra inspirált sokakat, hogy a film materiális aspektusai felé forduljanak. Elcsúszott másolással (*loop-printing*), ismétléssel és üres filmszalaggal (*blank footage*) – a film közegében egyedülálló elgondolások segítségével – Warhol szélsőségesen hosszú alkotásokat hozott létre. Ezenkívül finoman manipulált az idővel, megkérdőjelezve a hosszú snitt látószögletes egyszerűségét. Az *Empire* (1965) majdnem teljes sötétségben készült, arra készítetve ezzel a néző szemét, hogy pásztázza a vásznat, hátha felfedez valami apró változást, valamint az állhatatos nézőket arra is rávezette, hogy vizsgálják felül saját filmnézési gyakorlatukat.

A STRUKTURALISTA FILM

A strukturalista filmmel az avantgárd a csúcsra ért, miközben olyan, a szerkezetet, a fejlődést és a véletlent érintő vizuális ötleteket próbált felfedezni magának, melyek más művészeti ágakban bukkantak fel abban az időben (Cage, Rauschenberg és Johns). Eltávolodott a vizuális élménytől, s közeledett az önreflexivitáshoz. A strukturalista filmben a forma vált tartalommal. A látvány moziját egy olyannal helyettesítették, amely a látást olvasási műveletként határozta meg (a szó szoros értelmében így történt ez Michael Snow, Hollis Frampton és George Landow filmjeiben), egy új filozófiai területre helyezve át ezzel a kísérleti filmet.

Michael Snow kanadai művész korai képviselője volt ennek az újfajta megközelítésnek. Legismertebb filmje, a *Wavelength* ('Hullámhossz', 1967) a tágas terek illúziójával kísérletezik. A kamera negyvenöt percen keresztül lassan és rendszertelenül rásiklik egy padlástér távoli falára és ablakára, ezt egy emelkedő szinuszgörbe kíséri. A zoomot a szűrők és a nyers filmszalag, valamint néhány dramatikus jelenet (egy párbeszéd, egy mesterkelt halál, egy telefonhívás) által indukált színváltások szakítják meg, ez utóbbiakat a lencse egy véletlen antinarratív gesztussal a szó szoros értelmében átugorja. A film egy szélsőséges premier plánnal – a tenger hullámairól készített felvétel-

lel – fejeződik be. Egy évtizeddel később Snow elkészítette a film rövid párját, a *Breakfastet* ('Reggeli', 1972–76), ahol a kamera lassan végigsiklik egy reggelizőasztalon, s a megfigyelésből tolakodás lesz, amint összegyűrik előtte és módszeresen széttépik az asztalterítőt.

Snow a *La région centrale* ('A központi terület', 1971) című filmmel folytatta kísérleteit az érzékeléssel és az idővel. Itt egy távirányítóval működtetett kamera pásztáz és pörög szünet nélkül egy hegyi táj felett. A labirintusszerű *Rameau's Nephew*-ban ('Rameau unokaöccse', 1974) módszert vált, s a film-, dráma- és fikciókidolgozás különböző irodalmi struktúráival kísérletezik; az egyik szekvenciában a színészek visszafelé mondják el szerepüket, így utánozva egy visszafelé játszó magnót, egy másikban pedig mindegyikük más nyelven beszél. Snow művének ez a szemiotikai vetülete talál folytatásra a *Presents*-ben ('Ajándékok', 1981), amelyben a díszlet nyilvánvaló realizmusát szó szerint izekre szedik (villás emelőtargoncák), s a *So Is This*-ben ('Így van ez'), amely elejétől végéig a film nézését vallató szavakból és mondatokból épül föl.

Snowhoz hasonlóan Framptont is vonzották a rendszerek, számok és a nyelvészet. A *Zorns Lemma* (1970) a 24-es számra épül, mely a film sebességét a latin betűs ábécéhez betűihez kapcsolja (kivéve a „j”-t és a „v”-t). Egy korai amerikai ábécét – egy erkölcsi és nyelvtani célokat szolgáló „iskolás olvasókönyvet” – olvasnak fel az üres vásznon. Majd a film egykettődes snitteket váltogat az ábécéről, olyan képekkel, melyek fokozatosan helyettesítenek minden elismételt betűt. Néhány kép statikus vagy ismétlő jellegű (egy fa, egy üzlet reklámtáblája), míg másokon egy folyamatos cselekvést fejeznek be a ciklus végén (befestenek egy falat, kicserélnek egy kereket, megfőznek egy tojást). Végül női hang olvas fel metronómritmusra egy középkori szöveget a fényről, miközben két kis emberi figurát és egy kutyát látunk, amint átsétálnak a téli tájon, mígnem „kifehérednek” a hóban és a filmlencse fényfoltjában.

Szintén Snow-hoz hasonlóan, Framptont vonzotta az elgondolás, hogy széles skálán készítsen filmeket, az időbeliségben mutatva meg a korszak „*land art*”-jének térbeli extenzivitását. A hetvenes évek végén belekezdett egy *The Straits of Magellan* ('Magellán-szorosok') című, az év minden napjára egy filmet tartalmazó epikus filmciklus-projektbe, melyet 1984-ben bekövetkezett halála miatt nem tudott befejezni. A fennkölt amerikai stílus egyik kései példája a film, széles tematikai skálája ironikus gesztusként magába foglalja a szeriális minimalizmus elgondolásait, melyeket Frampton a hatvanas évek elején vitatott meg Carl Andre szobrászművésszel, abban az időben, amikor mindkét művész azon munkálkodott, hogy semlegesítse a *pop art* eredményeit.

A strukturalista filmmozgalomhoz kötődő filmrendezők közül nem mindegyik rendelkezett vizuális művészeti háttérrel, s a médium tér-idő aspektusai iránt se

mindegyik érdeklődött ilyen hevevel. Yvonne Rainer például (Shirley Clarke-hoz hasonlóan) a táncművészet világából érkezett. Korai filmjei, közülük az első a *Lives of Performers* ('Színészek élete', 1972), egy inkább nem-narratív (semmint narrációellenes) perspektívából indítanak, de ahogy telt az idő, fokozatosan elbeszélői és pszichológiai elemeket kezdett műveibe építeni.

Kevés filmrendező volt elégedett a „strukturalista film” kifejezéssel, melyet a hetvenes évek elején vezetett be P. Adams Sitney filmkritikus, hogy így írja le azt a Warhol utáni rendezési módszert, amelyben „a film kitarthat formája mellett, s ami tartalma van, az minimális és mellékes a körvonalakhoz képest”. Talán attól való féltükben, hogy egy akadémikus elmélet intéz majd támadást a művészi gyakorlat ellen (ez később így is lett), a filmek nem voltak hajlandók másképp tekinteni a „strukturalizmus” párhuzamos megjelenésére a humán tudományokban, mint véletlenre (vagy rossz hírre), még akkor se, midőn Frampton, Snow és George Landow szemiotikai vagy nyelvészeti fordulatuk után kiépítették hozzá a kapcsolataikat.

A strukturalista film azt sugallta, hogy a film anyagának megformálása – a fény, az idő és az előrehaladás – az esztétikai élvezet új formáját teremtheti meg, mely mentes a szimbolikától és az elbeszéléstől. Jellegzetes módon kombinálta a tudatos szándékot (a kameraállásban, a képkockák vagy felvételek számában, az ismétlésekben) a véletlennel (azokban a kiszámíthatatlan eseményekben, melyek a felvételkor mehetnek végbe). A mondat, melyet Landow *Remedial Reading Comprehension* ('Gyógyító erejű szövegértési feladat', 1970) című filmjében egy futó emberről készített snitt fölé nyomtattak – „Ez a film rólad szól, nem a készítőjéről” –, a szerzőnek arra a céljára utal, hogy a személyes kifejezést eltörölje és a nézőnek a filmbe való aktív részvételét biztosítsa. A futó embert ebben az esetben Landow alakítja, úgyhogy a kijelentés rá is éppúgy vonatkozik (mint egy képen látható emberre, akár csak „rád”). Landow parodizálja a transz-filmet, hogy azt sugallhassa: a látás jobban emlékeztet az olvasásra és a gondolkodásra, mint az álmodásra.

Annak előtte az avantgárd film hagyománya a kubistától Derenig és Brakhage-ig lényegében festői volt, s gyakran néma. Ez egyrészt olcsóvá tette őket és (ahogy ezt Brakhage kifejezte) „tisztává”, a naturalista hangosfilm és a „lefilmezett dráma” alternatívájává. Egy népiesebb vizualitás jelentkezett a hatvanas években, az underground mozgalom virágzása idején, amikor tabukat döntögetett a szexuális képiséggel, mint például a legszigorúbban tiltott *Flaming Creatures*-ben ('Lángoló teremtmények'), melyet Mekas „baudelaire-i mozinak” nevezett el. Warhol (*Couch* – 'Heverő', 1966), Carolee Schneeman (*Fuses* – 'Robbanószerkezetek', 1968) és Barbara Rubin hírhedtek voltak arról, ahogy az erotikus látomásokkal kísérleteztek. Ugyanakkor a nyugati parton

működő avantgárd (Jordan Belson, Bruce Baillie, Pat O’Neill, Scott Bartlett) a tantrikus szimbolikát és a kietlen tájképeket ünnepelte. Erősen festői szín-zenék igencsak romantikus, mégis piacképes alkotások voltak, melyek hatottak a tömegkultúrára, a reklámfilmről (egy fejlődésnek indult műfajtól) egészen az első vonalbeli filmekig (ez gyakran „pszichedelikus” képsorokban fejeződött ki, például Kubrick *2001: Űrodüsszeiájában*). A strukturalista film megjelenése megszakította a romantizmus eme virágzását, de nem tette tönkre, s némelyik aspektusa ismét felbukkant a nyolcvanas években.

NAGY-BRITANNIA ÉS EURÓPA

A hatvanas évek végétől Európában jelentkező kísérleti filmkészítés párhuzamosan fejlődött az amerikaival, de nem volt azonos azzal. A The London Filmmakers’ Cooperative (Londoni Filmkészítők Egyesülete) részben amerikai gyökerekből nőtt ki 1965 és 1969 között, a New Yorktól Európáig elterjedt kooperációs elv egyik szüleményeként, s olyan művészeket vonzott magához, mint Steve Dwoskin és Peter Gidal, akik már részt vettek Warhol „The Factory”-jában is. De az angol filmkészítők gyorsan rátaláltak a saját útjukra. Egy (háziilag készített) másológép segítségével a Londoni Filmkészítők Egyesülete a közvetlen filmkészítést kezdte gyakorolni, azoknak a művészeti iskoláknak a mesterségbeli etikája jegyében, ahová a legtöbb itt közreműködő művész járt valaha. Sok filmjük a kor absztrakt, minimalista érdeklődésének jegyeit hordozta magán. A másológép vált a filmmel mint anyaggal való kísérletezés középpontjává, így Annabel Nicolson *Slides* (‘Diaképek’, 1971) című filmjében, amelyben 35 milliméteres, fényáteresztő és fűzött filmre készített diákat húztak keresztül egy kontaktmáslón, hogy aztán az eredmény épp azt a folyamatot ábrázolja, melynek során a film készült.

Az európai strukturalista film általában nagyobb érdeklődést mutatott a film „materiális szubsztátuma” – fizikai jellegzetességei – iránt, mint a kép vagy a felvétel iránt, mely az észak-amerikaiak felségterületének számított. Például a Wilhelm és Birgit Hein által készített *Rohfilm* (‘Nyersfilm’, 1968) kollázsokat, filmszalagdarabokat és fogashenger-lyukakat használ, hogy a film alapanyagát és a vetítőben való fizikai jelenlétét hangsúlyozza. A korai európai strukturalista film osztotta az underground mozgalom libertinus és anarchista credóját, ahogy az Steve Dwoskin 1975-ben kiadott *Film Is* (‘A film’) című („a nemzetközi szabad film” alcímmel ellátott) könyvében megfigyelhető, melyben a „vad” Ron Rice és Jack Smith magasztalása mellett részletes elemzések találhatók Kurt Kren és Peter Gidal strukturalista filmjeiről.

Az efféle szövetségek rövid életűnek bizonyultak, miután mélyülni kezdett az űr az amerikai és európai avantgárd között. A kapcsolat sose szakadt meg teljesen, de gyakran volt feszült a viszony. Az olyan filmrende-

zők, mint Jeff Keen, David Larcher és maga Dwoskin, akik továbbvitték az anarchikus underground hagyományt, egy ideig a perifériára szorultak a Londoni Filmkészítők Egyesület strukturalistái miatt. Az évtized nagyobb felében e művészek kiterjedt munkássága, mely gyakran a strukturalista film trópusait alkalmazta, nagyobb népszerűségnek örvendett Franciaországban, Németországban és Hollandiában, mint odahaza.

A film nyersanyagával való kísérletezés összefonódott az angol tájfilm-hagyománnyal. A *Whitchurch Down* (*Duration*) (1972) című filmben Malcolm Le Grice három látványt váltogat, mindegyikhez más és más tónus és szín tartozik. Gidal *Clouds* (‘Felhők’, 1969) című munkájában egy feje tetejére állított snittet látunk az égbolt egy darabjáról, majd egy váratlanul megjelenő repülőgép szárnya billenti helyre a látványt. Chris Welsby *Park Filmje* (1972) gyorsított felvételt alkalmaz, hogy egy forgalmas utcarészlet három napját hatpercnyi filmidőbe sűrítse bele. Az ilyen művek filmes megfelelőt kerestek a természetes fényhez és mozgáshoz. Az volt a céljuk, hogy a filmnyelvek teljes regiszterét alkalmazva újítsák meg az érzékelést, a normál esetben láthatatlan aspektusokat (keret, felszín, kópia), valamint a „hibákat” (fényfolt, csúsztatás, kettős megvilágítás) hangsúlyozva. Le Grice számára ez egy „érzékelési politikát” képezett (reménykedően nevezte el a hetvenes évek elején egy filmsorozatot *How to Screw the CIA*-nak – ‘Hogyan vágjuk át a CIA-t’). Raban és Mike Leggett „tiszta” tájfilmje (*The Sheepman and the Sheared* – ‘A juhtenyésztő és a lenyírt szőrűek’, 1970–75) szintén a történelmi idő haladására utal, amit később Raban a neodokumentarista *Thames* filmben (‘Film a Temzéről’, 1986) és a dokknegyedről készített színes tanulmányokban (*Sundial* – ‘Napóra’, 1992) kutató tovább. Welsby, a „megátkozott dualista”, a szemnek és a tudatnak szóló filozofikusabb témák nyomában járt, míg Gidal megpróbálta a kritikai eleméletet és a formális filmet csatasorba állítani a „strukturalista materializmus” segítségével.

Az efféle filmeknek nem volt fiktív elbeszélői tartalma; mintha átugrottak volna a filmtörténet egésze fölött, s visszatértek volna Demeny, Muybridge és a Lumière testvérek kísérleteihez. Itt egy alászállási folyamat követhető nyomon a filmművészet legkorábbi szakaszától kezdődően, melynek során az elbeszélés számút az ürügynek. A filmgyártás ipari normáit és a munkamegosztást kikerülve a primitív kézműves módszer is elvezetett a „kiterjesztett filmművészet” (vagyis a „vetítővel készített film”) felé. Le Grice *Horror Film I.* (1970) című alkotása „élő árnyékperformance”, melyben a vászon előtt egy meztelen figura színes fényel játszik. Guy Sherwin *Man with Mirror*-jában (‘Ember tükörrel’, 1976) élő akció dupláz rá a több filmvásznat felhasználó illúzióra, míg Annabel Nicolson *Reel Time*-jában (‘Tekercsidő’, 1973) a jelenetet (a rendező varrás közben) lassan tönkreteszi a

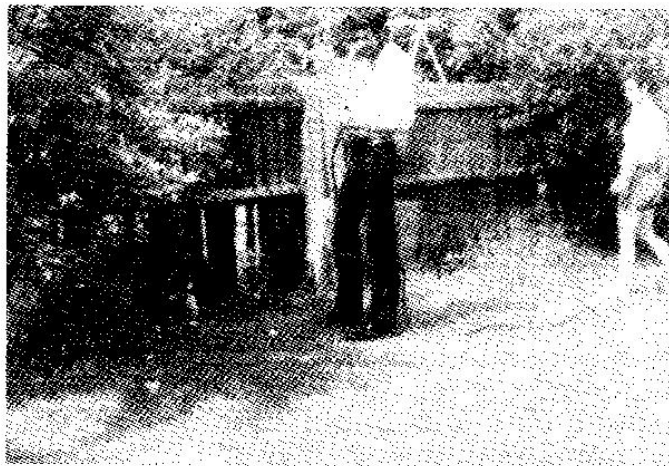
varrógépen átfuttatott film. Mindezek a művek szellemesen áthelyezik a filmet (a rögzített médiumot) a véletlen birodalmába; az átmenetiséget hangsúlyozzák, és azt az illúziót provokálják, mely szerint a filmnézés idején végig fenntartható a „valóságos idő”.

Az együttműködési mozgalom szoros kapcsolatokat teremtett Európa-szerte a Knokkéban (Belgium), Berlinben és a londoni National Film Theatre-ben megrendezett fesztiválokon részt vevő rendezők között. A strukturalista film különösen Németországban, Werner Nekes, Klaus Wyborny és Wilhelm és Birgit Hein munkásságával indult virágzásnak. Wim Wenders is olyan posztwarholi, hosszú snittekből álló filmekkel kezdte pályáját Münchenben, mint amilyen a *Same Player Shoots Again* ('Ugyanaz a játékos még egyszer lő', 1967). Számos csoport (vagy klikk) alakult Franciaországban, s fontos előretölt helyőrségek lepték el Jugoszláviát, Hollandiát, Olaszországot és Japánt. Ugyanakkor Franciaországban, s másutt is a kontinentális Európában, az 1968 májusában felszabadult erős politikai kultúrák s a független filmek számára megnyíló lehetőségek, hogy közelebb kerüljenek a hagyományos elbeszélő filmhez, másfajta lökést adtak a formai kísérletezésnek. Jean-Luc Godard tevékenysége Franciaországban, valamint Jean-Marie Straubé és Danièle Huillet-é (akik Franciaországban születtek, de Németországban dolgoztak) kérdően közeledett a képhez, amely a strukturális avantgárdhoz kötődött, de másféle hagyományból származott, s másféle célokat tűzött ki maga elé.

A PRIMITÍVEK ÉS A POSZTSTRUKTURALISTÁK

Mind az Egyesült Államokban, mind pedig Európában az avantgárd érdeklődése a korai filmek iránt egybeesett a primitív korszak történetének revizionista szemléletével. A történészek, akárcsak a rendezők, a primitív filmműv-

Malcolm Le Grice *After Lumière*-jében ('Lumière után') – két rendező kolléga: William Raban, a kertész és Marilyn Halford, a fiú szerepében – újra eljátsza *A megöntözött öntözőt*



szetben nem csupán az őst, hanem a fősodorba tartozó filmek egyfajta alternatíváját is látták. E találkozások 1977 és 1984 közé estek, amikor az avantgárd filmekről szóló híradások mellett egy „új filmtörténet” is felbukkant olyan lapokban, mint a *Screen* és az *Afterimage*, valamint a *Studio International* és az *Art Forum*. Ezeket az összekapcsolódásokat már Ken Jacobs dokumentarista filmje, a *Tom, Tom, the Piper's Son* ('Tom, Tom, a dudás fia', 1969–71) előre jelezte; ebben egy 1905-ből származó Billy Bitzer-film textúráját és mozgásait vizsgálja; a vásznonról való lefilmezés után az eredetileg négyperces film kétórásá duzzad. Hasonló intenzitással kísérletezik Klaus Wyborny *Birth of a Nation*-je ('Egy nemzet születése', 1973) a Griffith-előtti filmtérrel, amelyet itt néhány színészre és kopár tájra redukáltak. A nézőtől való távolságtartást a hosszú jelenetek és az elliptikus szerkezet biztosítja. Brakhage *Murder Psalm* ('Gyilkos zsoltár', 1981) című filmjében egy oktatófilmet újravágnak, és úgy árnyalnak, hogy egy furcsa gyermekkori álmot idézzen fel. A szigorú és magasztos *Eureka* ('Heuréka', 1974), Ernie Gehr filmje, egyszerűen lelassít egy korai, egyetlen jelenetből álló filmet, másodpercenkénti nyolc képváltásra. A frontális „képet” egy forgalmas San Franciscó-i utcán lefelé haladó villamosból vették föl, míg csak el nem ér a végállomásra. A szélsőségesen lassú mozgás élesíti az érzékeket, ahogy a film is kisajtolja a komplex metaforát (utazás, történelem, mozgás, zárlat) a láthatóan véletlen képekből.

A korai filmek boncolgatásával Jacobsnak és Gehrnek az volt a célja, hogy egy önfelfedezés folyamatán keresztül feltárják jelentésüket. Az európai rendezők kevesebb tiszteletet mutattak a korai művek tekintélye iránt. Le Grice egyik filmje, a *Berlin Horse* ('A berlini ló', 1970) két rövid jelenetet váltogat, az egyikben egy ló fut körbe, a másik egy részlet Hepworth 1900-ban készült filmjéből (*The Burning Barn* – 'Az égő pajta'). A filmmásolóba tett szín által a két jelenet ritmusa összeolvad, miközben Brian Eno filmzenéje szól. A film lejátszható egy, két vagy négy vásznon. A *Kali Filmben* (1988) Birgit Hein korai pornókból, háborús és szexuális kizsákmányolást mutató filmekből készít kollázst, egyszerre találva ellenállást és elnyomást a „hivatalos” kultúra anarchisztikus perifériáin készült filmekben.

A strukturalista film kezdetben erősen antinarratív jellegű volt, ami a legtöbb kortárs művészetre jellemző abban az időben. Le Grice első filmje (*Castle One* [*The Light Bulb Film*] – 'Egyes számú kastély' [Villanykörte-film], 1966) alapfilm volt. A filmben egy igazi villanykörte gyullad fel egy vetített film mellett (amely egy másik körte mutat, valamint egy főként ipari és politikai témájú televíziós dokumentumfilm-jelenetekből alkotott kollázst). De egy évtizeddel később trilógiája (*Blackbird Descending* – 'Leszálló feketeterigó', 1977; *Emily – Third Party Speculation* – 'Emily – Harmadik csoportterv', 1979; *Finnegans Chin* – 'Finnegans álla', 1983) már a nézőpontra és

a narratív térre épült. A környezet családias, a tónus személyes és ráutaló, a stílus barokkosabb színekben és látványban egyaránt. Le Grice e hosszú mű óta nem készített filmet; a trilógia azt a rejtett üzenetet hordozza, hogy „az elbeszélés fantomja” (Frampton) mindig megkísérti a film-médiát. A rendező áttért az elektronikus és számíterekre épülő művészetre, mely nyitottabb formailag s az alapját képező rendszerek alkalmasak a forrásanyag manipulálására.

A nemzetközi együttműködési mozgalom politikai gyökerei (valamint a strukturalista filmé, mely meghatározta e mozgalmat) a televízióban rendszeresen szereplő vietnami háború elleni kampányra nyúlnak vissza. Az „érzékelés politikája” volt a politikus művészet fegyvere, amelynek segítségével megpróbálta „demisztifikálni” a média hatalmát. Nagy-Britanniában az avantgárd 1974-től kezdődően hallatta szavát a nyilvánosság számára hozzáférhető filmes műhelyek melletti kampányokban, s az újszerű 4-es televíziócsatornát (TV Channel 4, 1983-tól) is részben ezek a viták hozták létre, bár addigra már megváltozott a helyzet. A „Mozikölykök” fiatalságra koncentrálnak tömegmozi-megújító próbálkozásai olyan kései underground-leszármazottakat jegyzett, mint Cronenberg, Scorsese és Lynch, majd az erősen atavisztikus és expresszionisztikus új szellem következett a festészetben, Beuys, Clemente és Baselitz modorában. Egy erősen reklámozott „árucikk-kultúra”, az új média beszívása a művészetekbe és egy durcás politikai baloldal – ez a kombináció jellemezte a korszak végét, amikor az avantgárd nyugalomba vonult.

Az elbeszéléshez való óvatosságot jelezte, hogy az avantgárd kényelmetlenül érzi magát tekintélyt parancsoló sejtelmes ruhájában. A nem-elbeszélő stílusok (poétikus, lírai, absztrakt vagy strukturális) sose váltak népszerűkké, és az olyan társulások, mint a Cinema 16 vagy a kooperatív csoportok következetesen az átlagos mozilátogatóktól eltérő újabb közönséget próbáltak megcélozni. Ám a korszak feszültségei néhány jelentős új művészt is kitermeltek magukból, akik keverték az avantgárd formai hagyományát az életrajzi elemekkel, melyeket már Le Grice trilógiája is érintett, de amelyeket a legsikerültebben Lis Rhodes *Light Reading*-je (‘Könnyű olvasmány’, 1979) mutatott fel.

Az Egyesült Államokban Sue Friedrich (*Gently down the Stream* – ‘Szelíden lefelé a folyón’, 1981) és Leslie Thornton (*Adynata*, 1983) transzfilm- (az álom mint forrás), strukturális film- (kézzel vezéreltség), közvetlen performance- (Yvonne Rainer útján) és feminista elmélet-elemeket keverték műveikben. Nagy-Britanniában a strukturális szigort a személyes látomás és emlékek enyhítették. John Smith és George Landow versenyeznek egymással humorban és stílusban, például a finoman kidolgozott *Slow Glass*-ban (‘Lassú üveg’, 1988–91), melyben a lebilincselő személyes elbeszélésről lassan kiderül,

hogy egyrészt filmes konstrukció, másrészt, hogy a városi élet metaforája. Jayne Parker, épp ellenkezőleg, elliptikus metaforákat és fotogén tisztaságot alkalmaz az érzelmi állapotok közvetlen kifejezésére, bár hosszú videofilmje, az *Almost Out* (‘Majdnem kint’, 1986) analitikus kísérlet a beszéddel, a vallomással, a meztelenséggel és a kettősséggel. Smithhez hasonlóan az ő legutóbbi filmjei is tévés támogatással készültek (például a *Cold Jazz* – ‘Hideg dzsessz’, 1993), egy várhatóan az avantgárd „gettón” kívüli közönség számára.

Noha a strukturalista film eredete igencsak távolra esett az akadémikus iránytól (Kren, Warhol és a Fluxus-mozgalom munkásságában kell keresni), a hetvenes évekre már jórészt az olyan főiskolák adtak helyt neki, ahol sok képviselője tanult – Buffalótól San Franciscóig, Londontól Hamburgig és Lódzsig. Ahogy az oktatás mind szélesebb köröket érintett, a már kezdetben ellenállóerőt jelentő strukturalista filmet az évtized végére tudálékossággal és elitizmussal vádolták. Változóban voltak a körülmények is. A strukturalista film konceptuális alapja az azonosságmentességet hangsúlyozta (hang és kép; szó és tárgy; vászon és néző). Ez az üzenet 1979-re már elvesztette népszerűségét: a hagyományos mozi a fogyasztói forradalomra készült, és a fiatalabb rendezőket arra serkentette a posztpunk esztétika, hogy szabaduljanak meg a strukturális kötöttségektől.

A lázadás a nyolcvanas évek elején robbant ki, az alacsony technikai színvonalú 8 milliméteres és gyorsan vágható video berobbanásával. A „skiccelő” (vagyis improvizáló) videorendezők Nagy-Britanniában (George Barber, a Duvet-testvérek, Guerilla Tapes) televíziós filmanyagot vágak újra: elsősorban Reagan elnökről, Thatcherről és a „katonai-ipari komplexumról”, montázs-technikát alkalmazva, hogy az Ivor Montagu-féle *Peace and Plenty* (‘Béke és jólét’) és a Bruce Conner filmjeire jellemző paródiát hozzanak létre. A politikailag tisztán látó és élesen vágott (gyakran rockzenét alkalmazó) filmek televíziós reklámokat és promóciós anyagot használtak fel újításaikhoz, szédületes sebességgel. Így volt ez Zbigniew Rybczynski lengyel filmrendező szigorúbb montázs stiliztikájú alkotásai (*Tango, Steps* – ‘Tangó, lépések’) esetében is, ezeket utánozzák a ma már híres „remegő szerkesztéssel” készült Ariston mosógép-reklámfilmek.

Nagy-Britanniában az „új romantika” fenntartotta az érdeklődést Kenneth Anger, Jean Cocteau és Jean Genet mint a strukturalisták listájából kimaradt szerzők művei iránt. Genet *Chant d’amour*-ja (‘Szerelmes ének’, 1950) a radikális homoszexuális filmkultúra emblémája lett. A rab és az őr közti titkos szerelmet magasröptű szimbolika (egy kéz egy rózsát dug át a rácsos ablakon) és a nyers realizmus (emberek a cellában) érzékelteti. Ez az alkotás egy újmódi „törvényszegő filmre” volt nagy hatással, melyet a karizmatikus Derek Jarman népszerűsített, s mely elsősorban John Maybury és Cerith Wyn Evans ko-