

Peter Wollen

A két avantgárd

Szerző

Peter Wollen rendező, producer, kritikus. 1938. június 29-én született Londonban. Tanulmányait Oxfordban végezte. Legfontosabb munkája a *Signs and Meaning in the Cinema*, amely 1969-ben jelent meg először, és a filmtudományok módszertanát gondolta újra a strukturalizmus és a szemiotika belátásai felől. Jelenleg a Kalifornia Egyetem Film, Televízió és Új Média Tanszékének vezetője Los Angelesben.

A két avantgárd

Ma Európában – a filmtörténet egyenlőtlen fejlődésének következtében – két elkülönülő avantgárd létezik. Az elsőt többé-kevésbé a Co-op mozgalommal (1) azonosíthatjuk. A második olyan filmkészítőket foglal magába, mint Godard, Straub és Huillet, Hanoun és Jancsó. Természetesen a két csoportnak vannak érintkezési pontjai és közös jellemzői, de sok szempontból egészen élesen különböznek is: az esztétikai nézetek, az intézményi hálózatok, a finansziális támogatás típusa, a kritikai háttér típusa, a történelmi és kulturális eredet szempontjából. Aztán vannak rendezők, akik nem illenek tökéletesen egyik táborba sem, vagy filmek, melyek valahová a kettő közé esnek, vagy egyszerűen máshová tartoznak – Jackie Raynal *Deux Fois*-ja (2) például –, de általánosságban a megkülönböztetés jól tartható.

Szélsőséges esetben azonban mindkettő elvitatná a másiktól az avantgárd státuszt. Steve Dwoskin *Film Is* vagy David Curtis *Experimental Film* (3) című könyve például nem tárgyalja Godard vagy Gorin 1968 utáni munkásságát. Godard támogatói – és maga Godard is – gyakran kritizálják a „Co-op avantgárdot”, mint ami menthetetlenül kompromittálódott a fennálló burzsoá művészeti világ és annak értékei által. Az elutasítás okai gyakran közelebről sem érintik a lényegét és rosszul irányzottak. Az egyik csoporton belül egyáltalán nem minden rendező (hogy a másik tábor számára tabuszt használjunk) dolgozik 35 mm-es narratívákkal, ahogy azt néha gondolnánk – Godard 16 mm-re dolgozott évekig, mostanában pedig videóra (hogy egy másik darázsfészekbe nyúljunk). A másik oldalon viszont sok Co-op filmkészítő nagyon is tudatos politikai témákban, és bizonyos értelemben harcosnak tekinti magát. (Nem mintha a politikai militarizmus önmagában garanciája lenne az avantgárd-létnek.)



A helyzetet tovább bonyolítja az a tény, hogy Észak-Amerikában csak egy avantgárd létezik, amely a különböző Co-opokban összpontosul. Godard-nak vagy a Straub-Huillet-párosnak nincsenek megfelelői, bár hatásuk alkalomadtán felismerhető – például Jon Jost *Speaking Directly* című filmjében. Sőt, az avantgárd amerikai kritikusai és elméletírói régóta hajlanak arra, hogy ne vegyenek tudomást az európai példákról, vagy származékoknak tekintsék azokat. Az európaiak –

és különösen talán az angolok – a maguk részéről hajlamosak úgy reagálni, hogy túlhangsúlyozzák érdemeiket, azt hangoztatva, hogy már korábban vagy tőlük függetlenül elfoglalták ugyanazt a helyet, amit az amerikaiak. Kívülről a vita gyakran másodlagos fontosságúnak látszik. Mindent egybevetve, senki sem tagadja, hogy a 35 mm-es elbeszélő film készítésének fővárosa Hollywood, bármennyire is újítóak az olyan európai rendezők, mint Antonioni, Fellini vagy Truffaut. Hasonló módon New York egyértelműen a Co-op mozgalom fővárosa. Következésképpen New Yorkból nézve Godard sokkal európaibbnak látszik, mint Kren vagy Le Grice – ez egy olyan tény, amely egyértelműen világít rá a művészeti világban jelenlévő hatalom realitására, amelyhez a Co-op mozgalom erősen kötődik. Valóban, az európai avantgárd Co-op filmkészítés bizonyos értelemben közelebb áll New Yorkhoz, mint a kaliforniai filmkészítés, és a vezető New York-i kritikusokat és ízlésdiktálókat – Sitney-t, Michelsont – San Fransiscóban sem tartják sokkal többre, mint Londonban.

Számomra sokkal fontosabbnak látszik az, hogy kitapasztaljam és megértsem, mi választja el Godard-t és a Straub-Huillet-párost mondjuk Gidalt-tól és Wybornytól, vagy mi egyesíti őket, mint az, hogy mi egyesíti és választja el Európát és Észak-Amerikát a Co-op területén belül. Sőt mi több, azt gondolom, hogy a Godard-típusú avantgárdnak Észak-Amerikában észlelhető abszolút hiánya a New American Cinema (4) fejlődésében végső soron szigorú korlátozásnak bizonyulhat, leszűkítve horizontjait, szükségtelenül és szorosan hozzákötve azt más vizuális művészetek jövőjéhez, másodlagos státuszra ítélve őt a művészetek világán belül. A „művészettel” (festészettel, poszt-festészettel) ápoltság szoros kapcsolat egyszerre erősség és gyengeség.

Hogy jobban megértsük azt a hasadást, amely az avantgárdon belül megképződött, vissza kell mennünk a történelemben. A húszas években hasonló hasadás vehető észre. Az egyik oldalon olyan alkotók készítettek filmeket, mint Léger és Murphy, Picabia és Clair, Eggeling, Richter, Man Ray, Moholy-Nagy és mások – sokat közülük Standish Lawder *The Cubist Cinema*(5) című, közelmúlt-béli könyvetárgyal –, ezen filmek a festészet körének kitágítására, a vászon határainak kitolására, az idő dimenziójának bevezetésére, a fénynek a színéhez hasonló módon történő közvetlen alkalmazására stb. tett kísérletek voltak. A másik oldalon voltak az orosz rendezők, akiknek filmjei szintén tisztán avantgárdok voltak, de más értelemben: Eisenstein *Sztrájkja*, Dovzszenko *Zvenyigora* és Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmje. Csak az évtized legvégén alakult ki kapcsolat a két csoport között, amikor Liszickij (akit az elektro-mechanikus látvánnyal kapcsolatos elgondolásai és Eggeling iránti csodálata egyértelműen a „festők” csoportjába helyeztek) először találkozott Vertovval, hogy megbeszéljék a stuttgarti *Film és Fotó* kiállítást (6), és amikor Eisenstein a Szovjetunió határain kívüli első utazásakor találkozott Richterrel, és vele tartott a Le Sarrazban megrendezett konferenciára, amely, mint kiderült, sokkal inkább egy korszak végét, semmint kezdetét jelezte.



Mint ma is, a különbség egy része az érintett emberek múltjában található. Az egyik csoport a festészetből jött. A másik a színházból (Eisenstein) vagy a futurista hangköltészetből (Vertov) – Dovzsenko tulajdonképpen festőnek tanult, de szándékosan feladta e tevékenységét, festészeti kellékeit maga mögött hagyta Harkovban, amikor elindult Odesszába, a filmstúdiókba, radikálisan szakítva egész múltjával. És természetesen vannak megelőlegező kapcsolatok a húszas évek ezen különböző áramlatai és a közelmúltbéliel között – Godard és Gorin közös munkájukat a Dziga Vertov-csoport név alatt folytatták; Van Doesburg 1929-ben már megelőlegezte az „expanded cinema” (7) jó néhány olyan eszméjét, melyek évtizedekkel később megvalósultak: „A nézőtér a film terének részévé fog válni. A »vetítőfelület« elválasztása meg fog szűnni. A néző többé már nem szemléli a filmet, ahogy egy színházi bemutatást, hanem optikailag és akusztikailag részt vesz benne.” (8)



Azt gondolom, kijelenthetjük, hogy a festészet vezető szerepet játszott a többi művészet modernizmusának fejlődésében. A törés, a *coupure* – hogy az althusseri terminológiát használjuk –, a terület elmozdulása, amely jelzi az egyik paradigma vagy problematika másikkal való helyettesítését, a modernizmus kezdete, a történeti avantgárd munkája, egy olyan törés volt, amely mindenekelőtt a festészetben jelent meg a kubizmus felfedezései által. Nem nehéz kimutatni, hogy miként befolyásolta a festészet a többi művészetet, miként gyakorolt erős hatást a korai kubizmus Gertrude Steinre és Ezra Poundra például az irodalomban, és később William Carlos Williamsre, Apollinaire-re, Marinettire, Majakovszkijra, Hlebnyikovra – döntő ponton

mindannyiukra hatással volt a kubizmussal való találkozásuk. Picasso és Braque újításait a festészet történetén túlmutató jelentőségűnek tekintették. Úgy gondolom, hogy Picasso és Braque újításai egészen korán egy kritikai szemiotikai elmozdulást jelentettek, a jel és a jelölés megváltozott koncepcióját és gyakorlatát, amit ma egy tér felnyitásaként értékelhetünk, a jelölő és a jelölt szétkapcsolásaként, hangsúlyeltolódásként a jelölt és a referencia, vagyis a realizmus klasszikus problémájáról a jelölőnek és a jelöltnek magán a jelen belüli problémájára. (9)

Ha azonban a festészetnek a kubista áttörés utáni fejlődésére tekintünk, akkor folyamatos mozgást látunk egy nyilvánvalóan még radikálisabb fejlődés irányában: a jelölt teljes elnyomása, a jelentéstől és a referenciától, a *Sinn*től és a *Bedeutung*tól egyként leválasztott tiszta jelölő művészete irányában. Ez az absztrakció felé irányuló tendencia nagyon sok úton-módon igazolható: egy transzcendentális jelölt szimbolista vagy spiritualista összefüggésekben történő tételezésével, egy a tiszta ideák *Überwelt*jében helyet foglaló jelentés által; felvethető a formalizmus elmélete, a művészetnek mint pusztán *design*nak az elmélete; a műalkotás körülbástyázható a tárgyiasság, a tiszta jelenlét fogalmaival; és elmagyarázható mint egy olyan problémára kitalált megoldás, amelyet gyakran a jelölő (Hjelmslev szavával élve a kifejezés egy formája) és annak fizikai, materiális támasza (a kifejezés anyaga vagy szubsztanciája) közti kapcsolat vet fel. (10)

Ezzel ellentétben az irodalom az írás olyan formáihoz látszott visszatérni, melyekben nyilvánvalóan a jelölt maradt döntő fontosságú. A modernizmust a téma kiterjesztésének, az új narratív technikáknak (tudatfolyam) vagy a jelentés és a referencia paradoxonjaival való játéknak (pirandellizmus) az összefüggéseiben értelmezhetjük. Figyelemre méltó például, hogy a hangköltészethez hasonló leginkább radikális kísérletek közül sok olyan művész vagy író munkája, aki festőkkel állt közeli munkakapcsolatban: köztük olyanok, mint Arp, Schwitters, Van Doesburg. A színházban lezajlott legradikálisabb kísérletek változatlanul a díszletekben és a kosztümökben történt változással kapcsolódtak össze, ideértve a maszkok használatát is: Mejerhold konstruktivista színháza a Szovjetunióban, Schlemmer Bauhaus-színháza, Artaud. Hozzá kell tennünk, hogy ebben a kontextusban Brecht pusztán csak mérsékelte.

Természetesen a mozi egy olyan művészeti forma, amely egynél több csatornát, egynél több érzékelhető médiumot alkalmaz, és a különböző kódtípusok sokaságát használja. Majd mindegyik művészeti ághoz van affinitása. Mind a zene és a verbális nyelv, mind a természetes és a mesterséges hang is képes a hangsáv elemeként szolgálni. A színház és a tánc is válhatnak a felvétel előtti esemény elemeivé, amikor fényképezés céljából a kamera elé állítják őket. A vágást egy történet kialakítására vagy a zene analógiája alapján működő „vizuális ritmus” létrehozására lehet használni. Maga a film festhető, és a festmények animálhatóak. A fényt médiumként használhatjuk, és a vetítés által egy harmadik dimenzió vezethető be, hogy valamifajta mozgó fényszobrokat hozzunk létre. A mozinak is megvannak a maga „specifikusan filmszerű” (11) kódjai és anyagai, melyek a filmgyártás különböző fázisaival kapcsolódnak össze.

Eme változatosság és sokféleség eredményeképpen más művészetekből eredő elképzelések áramoltak a filmkészítésbe. Az egyik erős hatás a festészetből érkezett, és absztrakcióra irányuló

törekvést hozott magával – tiszta fény és szín, valamint nonfiguratív arculat formájában –, vagy a konvencionális fotografikus ábrázolásmód eltorzítását, beleértve a prizmatikus töredezettséget és szilánkosodást, szűrőket és árnyékos üveget, tükrös felvételeket; extrém és mikroszkopikus közeli, bizarr látószögek, negatív képek használatát, melyek mindegyike megtalálható a húszas évek filmjeiben. A vágás megpróbálta követni az asszociáció működési elveit (a költészethez és az álomhoz hasonlóan), illetve a zenei analógiákat – rögzített hosszúságú felvételek, ismétlés és variáció, színesztetikus hatásokkal való kísérletezések, ellenpont-elméletek.



E hatás azonban, valamint a filmek, amelyeket megérintett, legalább annyira jellemezhetők azzal, amit kizártak, mint amit befogadtak. Elsősorban természetesen a verbális nyelv hiányzott, valamint a narratíva. A némafilm-korszak idejében a verbális nyelv hiánya nem volt feltűnő; a film természetes tulajdonságának tűnt, de visszatekintve már látható a jelentősége. A verbális nyelvet még mindig nagyon sok avantgárd film utasítja el, melyeket így némán, illetve elektronikus vagy másfajta zenei sávokkal mutatnak be. Egyébként ennek valóságos technikai és pénzügyi okai vannak, de az anyagi ösztönzés ezen gyakorlatban megmutatkozó hiánya egybeesik azon vizuális formák és problémák fogalmaiban megalapozott esztétikával, amelyek a saját területükről kizárják a verbális nyelvet, és talán még aktívan ellenségesek is vele szemben. Mindez a reneszánsz örökség következménye, amely majdnem változatlanul élte túl a modernista töreést, eltekintve az olyan elszigetelt példáktól, mint Liszickij, Duchamp, Picabia és a különösen fontos, közelmúltbéli konceptualista művek.

Van még egy további szempont, amire ki kell térni, ha a film fejlődése és a művészettörténet kapcsolatáról szólnunk. A filmkészítők egy bizonyos ponton már nem elégedtek meg a „festészeti problémák kinetikus megoldásainak” (12) egyszerű keresésével, ahogy az Man

Ray és Moholy-Nagy filmjeiben történik, hanem arra kezdtek koncentrálni, amit specifikusan filmi problémának tekintettek. Az elmúlt évtized során a strukturalista filmkészítés jelentette nem annyira az érdeklődés kiterjedését, mint inkább áthelyeződését a művészet világáról a film világára. A művészetről való ilyen gondolkodásmód egy olyan közös pont, melyet a filmkészítők osztanak a festőkkel és más vizuális művészekkel, viszont ragaszkodnak a film ontológiai autonómiájához. Így például Gidal művei előtérbe állították a fókusz, és egy bizonyos értelemben

maguk is „fókusz-szerűek” voltak; Le Grice művei a levonat-készítést vagy a filmvetítést állították előtérbe, és egy bizonyos értelemben maguk is „másoltak” vagy „vetítettek” voltak. A festészet abbéli irányultságát, hogy saját anyagainak és jelölésmódjának körére összpontosítson, hogy önreflexív legyen, speciálisan filmi kifejezésekre és vonatkozásokra fordították le, bár itt a „speciálisan filmi” alatt újra csak és elsősorban a kép-sáv értendő.

Így a vizuális művészetek világából érkező avantgárd eszmék hatása végső soron az volt, hogy a filmkészítőket szélsőséges „purizmusba” vagy „esszencializmusba” taszította. Van abban valami ironikus, hogy az anti-illuzionista, anti-realista film oda jutott, hogy egy sor olyan probléma foglalkoztatta, mint legnagyobb ellenségeit. Egy André Bazin-típusú teoretikus például, a realizmus és a valóságábrázolás híve, elkötelezettségét a mozgókép ontológiájáról és lényegéről szóló argumentációra alapozta, melyet a természeti világ fotografikus reprodukciójában ismert föl. Ma számunkra mondhatni egyszerre létezik a filmnek egy extrovertált és egy introvertált ontológiája, az egyik a mozi lelkét a filmezés előtti esemény, a másik a filmi folyamatnak, a fénypázmának vagy az ezüstszemcsének a természetében keresi. Ez az avantgárd által elért végpont egy olyan, a tiszta filmet, a „filmről” szóló filmet előtérbe állító, egyre szűkülő megközelítés eredménye, amely nem más, mint a jelölésnek a tárgyiasságban vagy a tautológiában való feloldódása. (13) Talán hozzá kellene tennem, hogy ez a tendencia még szembeötlőbb az Egyesült Államokban, mint Európában.

Hol áll a másik avantgárd? Itt, ahogy azt előre sejthetjük, ellenkező irányú törekvés zajlik. A húszas évek szovjet rendezőit, bár bizonyos értelemben avantgárdnak tekintették magukat, szintén a realizmus problémái foglalkoztatták. Nagyonbár a narratív film keretei között maradtak. Eisenstein filmjeinek legtisztábban avantgárd részletei és epizódjai (az intellektuális montázssal kapcsolatos kísérletek) megmaradtak részleteknek és epizódoknak, melyek betoldásoknak tűnnek egy máskülönben homogén és klasszikus narratívában. Nem kétséges, hogy a dramaturgia inkább modern, mint hagyományos – a tömeg mint hős, a *typage* (14), a *guignol* (15) –, de ezek a vonások kevésbé a klasszikus színházzal való szakításként, inkább annak megújításaként értelmezhetők. Ezek a technikák intenzív érzelmi hatást hivatottak elérni, illetve egy kiszámíthatatlan elevenséggel és erővel bíró eszmét bemutatni.



Eisenstein műveiben a jelölt – a hagyományos értelemben vett tartalom – mindig túlsúlyban van, és Eisenstein természetesen odáig is elment, hogy elutasítsa Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmjét mint „formalista pilinckázást és a kamerával való indokolatlan bolondozást”, (16) szembeállítva annak lassított felvételeit Epsteinnek *Az Usher-ház bukása* című filmjével, melyben a lassítást Eisenstein szerint az érzelmi nyomás fokozása érdekében használják, hogy a kívánt

tartalom és cél szempontjának megfelelő hatást érjenek el. Vertov filmje természetesen mérföldkő volt az avantgárd számára, és összetettségének jele, hogy egyszerre tekinthető a *cinema-verité* (17) és a strukturalista film (18) előfutárának, bár kétségkívül kétértelműségének, bizonytalanságának is jele, hogy a fotografikus realizmus ideológiája, valamint a formális megújítás és kísérletezés ideológiája között akadt el.



Más szavakkal, a szovjet filmkészítők felismerték, hogy a tartalom új típusa, a jelöltek új birodalma önnön kifejezése érdekében formális megújítást kíván a jelölő szintjén. Így akarta Eisenstein áthelyezni világnézetének dialektikus materializmusát a téma szempontjából történő

megközelítésről a formai megközelítésre a montázs elméletén keresztül, amely maga is dialektikus. Az esztétika még mindig tartalom-központú, a jelölők elsődlegesen a kifejezés eszközeinek tekintethetők, de ezzel egy időben szükségessé vált ezen eszközök radikális átalakítása. Ennek az esztétikának igen sok köze volt például Léger vagy Man Ray avantgárd pozícióihoz, de ugyanakkor távolságot is tartott, egy olyan távolságot, amelyre jellemző a formalizmustól való félelem. Mintha úgy érezték volna, hogy amint a jelölő felszabadul a jelölt kötelékéből, egy felelőtlen ultrabalos és utópisztikus kirohanásban szükségszerűen és diadalmasan leszámol a régi mesterekkel. Most már látjuk, ez nem is volt annyira alaptalan.

Godard esete, mivel negyven vagy még több évet dolgozott, kissé bonyolultabb. Godard 1968 utáni filmjeiben valamiféle, a tartalom-központúság és a formalizmus közti alternatív utat pillanthatunk meg, annak fölismerését, hogy lehetséges egy olyan térben dolgozni, melyet a jelölő és a jelölt közti szétkapcsolás és elmozdulás nyitott meg. Godard-ra nyilvánvalóan hatással volt Eisenstein elmélete a dialektikus montázsról, de azt sokkal radikálisabb módon használta. Végző soron Eisenstein számára elsődlegesen a képek egymást követő jelöltjei között alakul ki a konfliktus. Bár felismerte a dialektikus montázs egy formáját Malevics szuprematista festményein, ő maga a „naturalizmus” keretei között maradt. [Elégé érdekes, hogy a naturalizmus és az absztrakció közti középutat meglepő módon Ballával és „a primitív itáliai futurizmussal” kapcsolta össze. (19)] Godard átvette a formális konfliktus és harc gondolatát, és lefordította a konfliktus fogalmára, mely nem a képek tartalma között, hanem a különböző kódok, valamint a jelölő és a jelölt között jön létre.



Így a *Vidám tudományban* [*Le Gai Savoir*], amelyet a 68-as májusi események előtt kezdett forgatni, de csak utána fejezett be, Godard programszerűen megpróbál „visszatérni a nullára”, szétszedni és aztán újra összerakni a hangokat és a képeket. Godard szemében a konfliktus nem egyszerűen az egymás mellé helyezésből fakadó összeütközést jelenti, mint az eisensteini modellben, hanem a negativitás aktusát, egy látszólag természetes egység szétválasztását, szétkapcsolást. Godard szerint a burzsoá kommunikáció olyan diskurzus, amely hatalmát látszólagos természetességéből nyeri, azon szükségszerűség hatásából, amely a jelölőt a jelölthöz látszik kötni, a hangot a képhez, a világ meggyőző reprezentációjának felmutatása céljából. Nem pusztán egy alternatív „világot” vagy egy alternatív „világnézetet” szeretne reprezentálni, hanem lekövetni az egész jelölési folyamatot, amelyből egy világnézet vagy egy ideológia létrejön. A *Vidám tudomány* hangsávja a következő szavakkal ér véget: „Ez a film nem akarta, nem akarhatta elmagyarázni a filmet, sőt még csak létrehozni sem akarta a tárgyát, hanem ennél szerényebben csak ajánlani akart egy-két hatékony eszközt ahhoz, hogy eljussunk odáig. Ez nem az a film, amit meg kell csinálni, viszont megmutatja,

hogya ha valaki filmet akar csinálni, miként kell szükségszerűen követnie az idevezető ösvények közül néhányat.” (20) Más szavakkal, a film szándékosan felfüggeszti a „jelentést”, elkerül minden teleológiát vagy végkifejletet a destrukció és az újrakezdés, valamint a jel rendjének újrarendezése érdekében – ez nem más, mint a régi jelentések lerombolásával és az új jelentéseknek a szemiotikai folyamatból való kitermelésével való kísérletezés.

Másképpen kifejezve, a *Vidám tudomány* nem egy jelentéssel átítatott film, amely mond valamit a világról, és nem is egy film a „filmről” (amely önmagában végső soron egyszerűen a filmkészítők és a filmes tanulmányokat folytató diákok érdeklődési körének egy kis része), hanem magának a jelentésnek a lehetőségéről, a jelentés új típusainak létrehozásáról szóló film. A filmben munkáló jelrendszerek így új típusú kapcsolatba kerülnek egymással és a világgal. Természetesen Godard sem marad érzéketlen azt illetően, hogy az új jelentésnek milyen típusai keletkeznek. Bár műve többféle értelmezést tesz lehetővé, mégsem ajánlja föl magát egyszerűen az interpretáció delíriumának, mintha a jelentés a néző kénye-kedve szerint lenne beleolvasható. A jelöltek nem rögzítettek, vagy nem olyan mértékben rögzítettek, mint a hagyományos moziban, és nem is teljesen szabadok bármiféle kényszertől, mintha a tartalom-központú művészet vége a tartalom felett gyakorolt mindenféle ellenőrzés végét is jelentené. Bizonyos értelemben Godard műve ahhoz az eredeti törésponthoz megy vissza, ahol a modern avantgárd elkezdődött – egyfelől nem realista vagy expresszionista, másfelől azonban nem is absztrakt. Hasonlóképpen, az *Avignoni kisasszonyok* sem realista, expresszionista vagy absztrakt. Eltéríti a jelölőt a jelölttől, és megerősíti – ahogy egy ilyen eltérítésnek ezt meg kell tennie – az előbbi elsőbbségét, anélkül, hogy a másodikat megszüntetné. Nem egy portré-csoport, s nem is az ábrázoló hagyomány szerint készült tanulmány aktokról, ám másrésről úgy tekinteni rá, mint pusztán festészeti vagy formális problémák és lehetőségek feltárására, azt jelentené, hogy elfeledkezünk az eredeti címéről: *Le bordel philosophique* [Filozófiaibordélyház]. Ugyanez mondható el természetesen *A nagy üvegről* is. A művészetben megtapasztalható realizmus/illúzió/„irodalom” és absztrakció/reflexivitás/Greenberg-modernizmus közti harc nem annyira egyszerű vagy mindenre kiterjedő, mint amennyire néha annak tűnik.



Két további téma van, melyeket meg kell itt említenünk. Az első a politika. Ahogy azt már fentebb említettem, gyakran túl könnyen érvelnek amellett, hogy az egyik avantgárd „politikai”, míg a másik nem. Például Peter Gidal olyan alapon védi filmjeit, amely jól kivehetően politikai állásfoglalást rejt magában. És Godard, valamint Straub és Huillet támogatói, megkülönböztetendő filmjeiket Karmitz vagy Pontecorvo filmjeitől, kényszeresen hajtogatják, hogy „politikainak” lenni önmagában nem elég, és hogy szakítani kell a diegézisnek, a szubverciónak és a kódok dekonstrukciójának burzsoá normáival – mindez olyan érvelési mód, amely, hacsak nem gondolják végig figyelmesen, vagy nem hagyják abba egy még elfogadható ponton, egyenesen és elkerülhetetlenül vezet a másik avantgárd pozícióihoz. Mindazonáltal, Godard tanulmányozásában nyilvánvalóan fontos az a tény, hogy filmjei explicit módon érintenek

politikai témákat és eszméket. Nem kívánja magát elvágni a politikai értelemben vett marxista kultúrától, amelyben már 1968 előtt megmártózott, és azóta is egyre jobban átitatódik vele. E kultúra azonban nem más, mint egy könyv, vagyis beszélt nyelv. Bár a lényeges pont mégis csak az, hogy az olyan film, mint a *Vidám tudomány* – nem úgy, mint Godard néhány későbbi filmje, amelyekben Brecht hatása alá került – nem pusztán didaktikus vagy magyarázó, hanem magát a marxizmus nyelvét mutatja meg, egy tudatosan választott nyelvet a maga problematikusságában.

A politika – a marxi írás jelenléte és hatása – kézzelfogható ösztönzés és lendítőerő volt Godard számára, de ez egy másik kérdést is fölvet – a közönség kérdését. Mindent egybevetve a Co-op avantgárd, bár kételyen felül boldog lenne, ha közönségre találna, már kibékült önnön kisebbségi helyzetével. Másfelől, a politikailag tudatos filmkészítők gyakran érzik kényelmetlenül magukat ebből a szempontból. A marxista kultúra megjelenítői egészében véve esztétikailag konzervatívok, és az avantgárdot mint elitizmust elítélik. Godard, amint az köztudott, e vád ellen a háromféle harcra szóló Mao-mondással védekezett, és saját filmkészítő munkáját a tudományos kísérlet, és nem az osztályharc zászlaja alá helyezte, ebben az esetben pedig igazolható az elméleti munka, és elsőbbséget élvez a politikai munkával szemben, rövid távon legalábbis. Az is nyilvánvaló azonban, hogy bizonyos kényszer alatt állt, hogy népszerűsége találjon a közönség körében, és ez vezetett a *Minden rendben* szereplőinek szereposztásához, mely aztán valamiféle stilizált didaxis kedvéért elhagyta az avantgárdot, klasszikusan realista keretek közé helyeződött, igaz, néhány eisensteini betoldással.



A másik az „intertextualitás” témája, hogy Julia Kristeva terminológiáját használjuk. (21) A modernizmus egyik legfőbb jellemzője, miután a való világra történő közvetlen utalás elsőbbsége megkérdőjeleződött, a szövegeken belüli és szövegek közti allúziók játéka lett. Az idézet például fontos szerepet játszik az *Avignoni kisasszonyok*ban, sőt még *A nagy üveg*ben is. Az avantgárd irodalomban csak Joyce-ra és Poundra kell gondolnunk. A következmény újra csak a mű homogenitásának megtörése, a különböző szövegek és diskurzustípusok közti terek megnyitása lesz. Godard ugyanezt a stratégiát használta, és nem csak a hangsávon, ahol könyvekből egész fejezeteket idéznek, hanem a képsávon is, példaként szolgálnak a hollywoodi westernből és a *cinema novó*ból (22) vett idézetek a *Keleti szél*ben. Hasonlóképpen Straub és Huillet majd mindegyik filmje „rétegzett”, mint egy palimpszeszt – ebben az esetben a szövegek közti tér nem csak szemantikai, hanem történeti is, lévén hogy a különböző textuális rétegek különböző korszakok és kultúrák maradványaiként vannak jelen. Talán jelzésértékű, hogy Malcolm Le Grice legutóbbi filmjei az intertextualitás hasonló minőségét képviselik Lumière-nek vagy az *Ebéd a szabadban*-nak az idézésével. A Lumière-film különösen érdekes – összehasonlítva például azzal a Bill Brand által

készített remake-kel (23), melyet Lumière fal-lerombolós filmjéből készített (13). A Brand-film nem egyszerűen optikai újrakombinálások sorozata, mint egy filmanagramma, hanem magának a narrációnak a vizsgálata, amely különböző narratív hangok szembeállításával nem szünteti meg, de nem is ismétli Lumière egyszerű történetét, *A megöntözött öntözőt*, hanem a narráció folyamatát helyezi előtérbe. És ez, ahogy láttuk, szemiotikailag nagyon különbözik a vetítés folyamatának előtérbe helyezésétől. A narratív film felé vezető út biztosan nincs letiltva az avantgárd filmkészítők előtt, nem jobban, mint a verbális nyelv felé vezető út. (24)



Korábban hangsúlyoztam, hogy a film összetett rendszer – a speciálisan filmszerű elemek utáni kutatás megtévesztően purista és reduktív lehet. Végül is a legtöbb ember számára a mozi elgondolhatatlan szavak és történetek nélkül. E tény felismerése semmi esetre sem jelent konvencionális Hollywood-orientált (vagy Bergman/Antonioni/Bunuel-orientált) hozzáállást a filmhez vagy a filmen belüli történetek és szavak szerepéhez. Talán az a mára már megrögzött elgondolás képezi az akadályt, hogy a film vizuális művészet. Ez az eszme nyilvánvalóan a legjobb esetben is csak féligazság. Azt a veszélyt érzik fenyegetőnek, hogy a szavaknak és a történeteknek – a jelölteknek – a bevezetése jelenti, mely áradásszerűen hozza vissza az illuzionizmust és a valóságábrázolást. Ez a félelem jól láthatóan annak az aggodásnak az ellentéte, amelynek Eisenstein „a kamerával való indokolatlan bolondozás” miatt adott hangot. A félelemnek jó okai vannak, de biztosan felül lehet kerekedni rajtuk.

Megpróbáltam bemutatni, hogy a két európai avantgárd hogyan jött létre, és mi az, ami elválasztja őket. Tovább menve, hasonlóképpen kellene tárgyalnom azt az intézményi és gazdasági keretet, amelyben a filmkészítők találják magukat. A Co-op mozgalom alapja, amint arra oly gyakran rámutatnak, a kézművesipari előállítás olyan filmkészítőkkal, akik mindent, amit csak lehetséges, maguk csinálnak a filmkészítés valamennyi stádiumában. Ha egyáltalán vannak előadóművészek, akkor is csak kevesen, általában a filmkészítő barátai, gyakran más filmkészítők. A másik avantgárd sokkal mélyebben gyökerezik a kereskedelmi szférában, és ha éppen 16 mm-es technikával dolgozik is, Godard a tömegfilmekből ismert sztárokat használja. A különbséget nem egyszerűen a büdzsé jelenti – Dwoskin vagy Wyborny is készített filmeket a tévének, csakúgy, mint Godard, sőt Dwoskinéi egyértelműen sokkal konvencionálisabbak, mégis majdnem automatikusan különböző kulturális helyekre utalják őket. A hely, ahonnan jöttek, és a kultúra, ahová tartoznak, a filmkészítőket illetően meghatározó vonatkoztatási keretet jelent.

Az egyenlőtlen fejlődés tényei azt is jelentik, hogy hiábavaló lenne a két avantgárd egyszerű

találkozásában reménykedni. Mind Godard, mind Straub és Huillet legforradalmibb műve 1968-ban készült – a *Vidám tudomány* és a *The Bridegroom, the Comedienne and the Pimp* [Die Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter]. Ehhez képest a *Minden rendben* és a *Moses and Aaron* [Moïse et Aaron] visszalépés. Godard egyre elszigeteltebbben dolgozik, elvágva minden tényleges közös munkától vagy irányzattól. A *Vidám tudomány* vége felé Juliet Berto azt mondja, hogy a filmből hiányzik a felvételek fele, mire Jean-Pierre Léaud azt válaszolja, hogy majd más filmkészítők, Bertolucci, Straub, Glauber-Rocha leforgatják azokat. Ma már látjuk, hogy mekkorát tévedett Godard néhány kijelentésében – a filmjeiből hiányzó felvételeket a másik avantgárd pótolhatja – és nem biztos, hogy valaha is rájött erre.

Bár nem valószínű a két avantgárd összetalálkozása, döntő fontosságú azonban, hogy egymás mellé állítsuk és szembesítsük őket. A művészetek története lóugrásban halad, ahogy arra Viktor Sklovszkij már régen rámutatott. E század első évtizedében, amikor a történeti avantgárd útnak indult, a *coupure*éveiben, a film még gyerekcipőben járt, éppen hogy túljutott a vásártereken és az ötcentes mozikon, még aligha a hetedik művészetként. Ezen oknál fogva – és másoknál is, beleértve a gazdasági okokat – az avantgárd későn érezte hatását a moziban, és még mindig nagyon marginális helyzetben van a festészethez, a zenéhez vagy az irodalomhoz képest. Még így is, a film sokkal több lehetőséget nyújt, mint bármilyen más művészeti ág – a keresztbeporzás, a korai évtizedek legerősebb vonása, a festészet, az írás, a zene és a színház közti kölcsönös összekapcsolódás és hozzájárulás a film területén belül mehetne végbe. Mindez azonban nem a nagy harmónia, a wagneri értelemben vett szinesztetikus *Gesamtkunstwerk* mellett mondott védőbeszéd. Mivel azonban a film egy összetett rendszer, képes arra, hogy feltárja és kidolgozza azokat a szemiotikai eltolódásokat, amelyek egyedülállóan összetett módon jellemezték az avantgárd eredetét, a kódok összességén belül és a kódok között ható dialektikus montázst. Legalábbis most, mikor mint filmkészítő írom ezeket a sorokat, ez az a látomás, ami előttem lebeg.

Fordította: Müllner András

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: *Elements of Semiology*. London, 1967. [Magyarul lásd Roland Barthes: A szemiológia elemei. Ford. Kelemen János. In R.B.: *Válogatott írások*. Szerk. Kelemen János. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971. 9-92. o.]
- Burgin, Victor: *Photographic Practice and Art Theory*. *Studio International*, 1975. július-augusztus. [Magyarul lásd Victor Burgin: Fotográfiai gyakorlat és művészetelmélet. Ford. Wessely Anna. In Bán András és Beke László (szerk.): *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1997. 203-232.]
- Christie, Ian: *Time and Motion Studies: Structural Cinema and the Work of Bill Brand*. *Studio International*, 1974. június.
- Curtis, David: *Experimental Cinema*. London, 1971.
- Dwoskin, Stephen: *Film Is...* London, 1975.

- Eisenstein, Sergej: The Cinematographic Principle and the Ideogram. In *Film Form*, New York, 1949. [Magyarul lásd Szergej Mihajlovics Eizenstein: A filmszerűség elve és a képírási jel (1929). Ford. Félix Pál. In Sz. M. E.: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk., bevezető tanulmány Nemeskürty István. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1963. 193. o.
- Eisenstein, Sz. M.: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Szilágyi Zsuzsanna. In Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Áron Kiadó, 1998. 115-131. o.
- Godard, Jean -Luc: *Le Gai Savoir*. Paris, 1969.
- Kristeva, Julia: *Semiotike*. Paris, 1969. [Magyarul Julia Kristeva: A szövegnek nevezett produktivitás (részlet). Ford. Z. Varga Zoltán. *Enigma* (16) 1998, 45-53. o. Lásd még www.btk.pte.hu/tanszekek/irodalom/szovegtar/kristeva.rtf]
- Lawder, Standish: *The Cubist Cinema*. New York, 1975.
- Lissitzky-Kuppers, Sophie: *El Lissitzky*. London, 1968.
- Metz, Christian: *Language and Cinema*. The Hague, 1974.
- Rose, Barbara: Kinetic Solutions to Pictorial Problems: The Films of Man Ray and Moholy-Nagy. *Artforum*, 1971. szeptember.
- van Doesburg, Theo: Film as Pure Form. Ford. Standish Lawder. *Form*, 1966. nyár. Eredeti megjelenési hely: *Die Form*, 1929. május 15.

© Apertúra, 2006. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/tel/wollen-a-ket-avantgard/>

