Gerencsér Péter

Észak-amerikai anzix?

Lichter Péter: *A láthatatlan birodalom. Írások a kísérleti filmről*

Szerző

Gerencsér Péter 2017-ben szerzett doktori fokozatot a Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Iskolájában. Kutatási területei: internetes művészet, újmédia, cseh/szlovák film, közép-európai animációs film.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.9>

Észak-amerikai anzix?

Lichter Péter: *A láthatatlan birodalom. Írások a kísérleti filmről?*

[Lichter Péter: *A láthatatlan birodalom. Írások a kísérleti filmről*. Budapest, Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány, 2016. 175 oldal. (Prizma Könyvek 2.)]

Mérsékelt, ha nem éppen teljes csúsztatás volna annak kijelentése, hogy a magyar filmtörténeti recepció elhalmoz minket az avantgárd / kísérleti / underground film (a rokonszenvesebb szó képzeletben aláhúzendó) magyar szakirodalmának bőségével. Dacára annak, hogy mindkét nemzetközileg jelentős, klasszikus filmteoretikusunk, Hevesy Iván és Balázs Béla egykorú írásai egyaránt bensőséges kapcsolatot ápoltak az avantgárd művészettel – és annak részeként a filmes avantgárddal –, szerény a témát magyar nyelven, összefoglaló módon áttekintő publikációk száma.

Ami az alkotói oldalt illeti, ennek a fogadtatástörténeti hiányosságnak egyik magyarázata alighanem abban keresendő, hogy az 1920-30-as években a magyar filmtörténet lényegében kimaradt az európai avantgárd nemzetközi tendenciáiból, legfeljebb nagyon szűk keretek közé szorított stílári hasonlóságokról beszélhetünk. Másrészt a kultúrpolitikai miliő sohasem kedvezett az avantgárd, majd évtizedekkel később a neoavantgárd hazai kulturális integrációjának. Ennek következtében Huszárik Zoltán 60-as években készült kísérleti rövidfilmjei, majd azt követően a magyar neoavantgárd film triumvirátusának (Bódy Gábor, Erdély Miklós, Jeles András) művei belső előzmények nélkül, és szinte légtüres térben voltak kénytelenek megszületni.^[1] Ugyanakkor még Huszárik experimentális munkáit is csak formai, és nem politikai-társadalmi értelemben lehetséges progresszívnek titulálni, mivel a tradicionálisnak vélt értékek védelmezésével és a jövő elutasításával olyan retrográd ideológia áll mögötte, mint amelyet az irodalomban a képzettársításával radikális, ámde a múltba pátoszosan módon beleragadt Nagy László versek képviseltek.

Ami pedig a filmtudományi recepciót illeti, Beke László és Peternák Miklós szétszórt, a társadalmi nyilvánosság peremén vagy az úgynevezett „második nyilvánosságban” megjelent írásait leszámítva, ha nem csalódom, csak egyetlen hazai szerzőtől származó kiadvány vállalkozott arra, hogy az európai filmes avantgárd tendenciáit magyar nyelven a teljesség igényével összefoglalja. Ez a munka a publikációs tilalommal nem feltétlenül sújtott Nemes Károly *A filmművészet kísérletező irányzatainak szerepe a filmművészeti realizmus megteremtésében* című könyve, amely nemzeti alapon felosztva (német avantgárd, francia avantgárd, szovjet montázsiskola, amerikai experimentalizmus) vizsgál egy alapvetően nemzetközi, sőt transznacionális filmes korpuszt.^[2] Bár az, hogy Nemes a kísérleti filmet olyan segédeszközként fogja fel, mint amely laboratóriumi

körülmények között még be nem vezetett formanyelvi elemeket tesz próbára a realistának nevezett film számára, első pillantásra naivnak tűnhet, jobban belegondolva már kevésbé, mert egy olyan fontos tendenciára világít rá, amely általánosítható módon a művészeti elitizmus partikularizmusa felől a szélesebb közönségre igényt tartó tömegfilm irányába mutat.

A fentiekben csak nagyon sarkítva felvázolt, részint megkésett, részint sporadikus, részint pedig számos vonatkozásban féloldalas alakulástörténet – melynek hatásai meggyőződésem szerint máig kitapinthatóak a magyar filmkultúrában – határozza meg az avantgárd film produktív és receptív deficitjeit a magyar diskurzusban. Ezért is üdvözlendő Lichter Péternek a „kísérleti film” kiterjedt korpuszára fókuszáló könyve, mely ennek a recepciótörténeti lyuknak kortárs szemszögből való befoltozására vállalkozik. Önmagában is érénynek tekinthető, hogy ezzel a mostohán kezelt – vagy a címmel szólva: láthatatlan – filmes kategóriával egy filmtörténész önálló kötetben foglalkozik, mely alighanem a téma meghatározó hazai irodalma lesz. Tekintettel arra, hogy a szerző gyakorló filmkészítő is, tárgyára nem pusztán a vonatkozó szakirodalmak felől, hanem alkotói szemmel is ráláthatott. A szerző *A láthatatlan birodalom. Írások a kísérleti filmről* című munkájában zömmel az általa szerkesztett *Prizma* és a *Filmvilág* című filmművészeti folyóiratokban korábban megjelent tanulmányait gereblyézte össze, azaz kiterjedt kutatói-oktatói munka áll mögötte.

Ez a fajta gyűjteményes megoldás azonban kevésbé képes számot vetni a tanulmány és a könyv közötti műfaji-mediális különbségekkel, melynek következtében Lichter műve nem minden esetben nélkülözi a koherenciaproblémákat. Noha a szerző sehol sem állítja könyvében, hogy az itt egybegyűjtött szövegek egymásból logikailag szorosan következő, folytonosan olvasható szövegek volnának, melyeket egyetlen szigorúan betartott vezérelv vagy tézis kovácsolna össze, az önmagukban is megálló egyedi tanulmányok hermeneutikailag mégis csak más megközelítésmódot igényelnek könyvformátumban, mert a befogadó a lineáris olvasás során az előzmények ismeretében konstruálja meg későbbi előfeltevéseit és elvárásait. Az eredetileg különálló módon megjelentetett esszék effajta összeállítása az olvasónak (legalábbis nekem) gyakorta tűnik fragmentált szerkezetűnek, egyes gondolatok pedig olyan bűvópatakra emlékeztetnek, melyek hirtelen eltűnnek a befogadó szeme elől, és a könyv más részein bukkannak a felszínre megint. Az alábbiakban – a könyvnek a „kísérleti film” hazai recepciójának gazdagításában és a tátongó űrök kitöltésében kijelölhető érényeit szem előtt tartva – három nagyobb problémahalmaz köré csoportosítom megjegyzéseimet. Először a fogalmi hálóra koncentrálok, ezt követően a rendezőelvet veszem górcső alá, végezetül pedig az avantgárd film módszertani megközelítését a nemzetközi szakirodalom felől vizsgálom.

Lichter Péter: A láthatatlan birodalom. Írások a kísérleti filmről

Fogalmi szövevények

Avantgárd, kísérleti, underground, non-narratív, absztrakt, nonfiguratív – hozzávetőlegesen a felsorolt terminusok képezik azt a fogalmi szövedéket, melyet a művészet- és filmtörténeti diskurzus gyakran reflektálatlanul egymás szinonimájaként használ tárgyának leírásához. Lichte Péter könyvét semmiképpen nem érheti az a vád, hogy ezeknek a címkéknek az eltérő használati módjaihoz ne viszonyulna kritikusan, sokrétűen járja körül a szomszédos fogalmakat. Fontos, hogy kitér a köztük lévő különbségekre, érzékenyen elemzi azok előfeltevéseit, mégis helyenként ellentmondásos következtetésre jut.

A tanulmánykötet az alcímében a sokféle rivális fogalom közül a „kísérletit” tünteti ki domináns pozícióval (*Írások a kísérleti filmről*), amivel azt sugallja, hogy azt valamilyen szempontból relevánsabbnak látja a többinél. A kötet első tanulmánya azonban megtorpedózza ezt az olvasói hipotézist, amikor az első oldalakon azt olvashatjuk, hogy az *underground* kifejezéssel együtt a *kísérleti* is „mindenképpen megtévesztő, terminológiaiilag nem pontos kifejezések” (7 – a továbbiakban a zárójelben lévő számok pontos bibliográfiai hivatkozás nélkül is a könyv

oldalszámaira vonatkoznak). A szerző roppant lényeges paradoxonra hívja fel a figyelmet, amikor a *kísérletit* a tudományos világból importált kifejezésként tárgyalja, és annak értelmezési tartományát – lévén, hogy minden film kísérleti – megszelídíthetetlennek ítéli (7-8.). Zavarba ejtő viszont, hogy a *Bevezetés* első mondataiban ezt olvassuk: „az avantgárd film – maradva ennél a jobban működő, kevésbé félreérthető terminusnál [...]” (7). Az olvasó itt kissé elveszíti orientációs pontjait a fogalmak használatát illetően. Nem egészen világos számomra, hogy ha Lichter Péter szerint az *avantgárd* kifejezés „jobban működik”, a *kísérleti* pedig „mindenképpen megtévesztő”, miért a *kísérletit* választotta könyve alcímének. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy mind az experimentális (kísérleti) film, mind pedig az avantgárd film fogalmi használatosak a filmtörténeti diskurzusban, és ezeknek a fogalmaknak a szabatos definíciója alighanem merő ábránd. Nem is kérem számon ezt a szerző fogalomhasználatán, csupán az nincsen kellőképpen megvilágítva, hogy ha szerinte valamelyik „jobban működik”, akkor miért nem azt használja, mivel a címválasztásokban paradox módon éppen ő utasítja el a „jobbnak” gondolt *avantgárd* kifejezést. A másik két fogalom közül Lichter Péter az *avantgárd* kifejezés punktuális, befejezett jellegét sugalmazza, amikor arról értekezik, hogy „az »avantgárd« mint kifejezés anakronisztikussá vált mára” (7 – amiben burkoltan benne rejlik, hogy a terminus ezek szerint mégsem annyira „jobb”), néhány oldallal később viszont már azzal a szövegrésszel találkozhatunk, hogy „az avantgárd film mindettől függetlenül virágkorát éli” (10). A harmadik terminust, melyet Lichter konnotatív megkülönböztetésként alkalmaz, az *underground* képezi, melyet későbbi keltezésűnek tart, és gyökereit „a hatvanas évek ellenkultúrájának felforgató, lázadó törekvéseiben” (8) keresi.

A terminológia útvesztői között Lichter kétségtelenül nincsen könnyű helyzetben, mégis sikeresen mutat rá azok árnyalatnyi különbségeire és implikációira. Ahelyett, hogy megpróbálnánk az *avantgárd*, a *kísérleti* és az *underground* terminusoknak örökérvényű, minden próbát kiálló és pontos definíciót adni, érdemes ezeknek a fogalmaknak helyi értékeket tulajdonítani, és egy viszonyrendszer szövevényei között elhelyezni őket. A fogalmi háló kidolgozásánál véleményem szerint hasznos fogódzóként szolgált volna Havasréti Józsefnek az ellenkultúra fogalmával kapcsolatos okfejtése. Havasréti az underground kultúra, az ellenkultúra, az alternatív kultúra és a szubkultúra kifejezéseket a magyar neoavantgárd területén vizsgálva a következő konklúzióra jut:

Az »underground« és az »alternatív« kifejezések erősen diskurzusfüggők: nem annyira a társadalomtudományos beszédmód, mint inkább a kulturális, politikai, kritikai közbeszéd jellegzetes alkotóelemei. Egyrészt bármit jelenthetnek, másrészt inkább használják őket elhatárolódásra és az identitás meghatározására, mintsem arra, hogy pontosan meghatározzanak vagy leírjanak velük különféle kulturális jelenségeket.^[3]

Ezt a belátást kamatoztatva kérdéses, hogy mennyiben lehetséges az *avantgárd*, a *kísérleti* és az *underground* szavak jelentéseit normatív módon, kontextusaikból kiszakítva megzabolázni. Ezek a fogalmak inkább szélesebb értelemben vett „politikai” konnotációkkal bírnak, értékeik a helyzettől függően változnak. A mindenkori domináns vagy intézményes kultúrával állnak szemben, azaz egy viszonyrendszer részeként ragadhatók meg. Mint majd a későbbiekben visszatérek rá, a filmek

formai jegyei mellett szükséges hangsúlyt fektetni azok kulturális-politikai környezeteire is, ahogyan Lichter Péter számos esetben vizsgálja ezt. Az *avantgárd* szó, abban az értelemben, ahogyan Lichter utal rá, minden kétséget kizáróan anakronisztikus, ha egy meghatározott időbeli periódus mozgalmaként határozzuk meg, de ha az avantgárdot ahistorikus módon a fennálló (politikai, kulturális, esztétikai stb.) rendszer kritikájaként definiáljuk, akkor szükségszerűen eltűnő, de egyúttal újra is termelődő attitűddel állunk szemben. Hadd illusztráljam ezt egy példával! Az amerikai médiateoretikus, Lev Manovich azt állítja, hogy az egykor avantgárdnak ítélt montázsesztétika és az *Ember a felvevőgéppel* (Dziga Vertov, 1929) formai kísérletei az 1980-as évek videoklipjeinek elfogadott elveivé váltak, utóbb pedig a digitális technikákban standardizálódtak.^[4] Ezzel burkoltan azt is kijelenti, hogy ezek a technikák meg is szűntek avantgárdnak lenni, mert intézményesülésükkel elvesztették a domináns kultúrával szembeni potenciális kritikai lehetőségeiket (s itt visszautalnék Nemes Károly innen nézve már nem is feltétlen megmosolyogtató kísérletifilm-felfogására). Mindezek alaptapasztalata, hogy egy film avantgárd jellege diskurzusok közé ágyazva, nem pedig önmagában vizsgálható és érthető meg.

Hasonló vonatkozik a kísérleti film és a történetnélküliség, valamint a vele kéz a kézben járó absztrakt film összefüggésére is. Lichter Péter afelé tereli az értelmezést, hogy az avantgárdként azonosított mozgóképi alkotásokhoz szorosan hozzátapad a non-narratív jelleg, az „avantgárd film ezzel szemben fittyet hányt a narratív művészetre” (9), továbbá „a történetmesélés helyett a látványban rejlő lehetőségeket kereste” (11). Könnyedén lehetne persze érvelni ennek ellenkezője mellett, miszerint Wiene *Caligarija* és Bergman *Personája*, vagy éppen Alejandro Jodorowsky, Derek Jarman és Jan Švankmajer filmjei értelmezhetők történetmesélőként is, de Lichter ezzel egy nagyon fontos összefüggésre utal. Az avantgárd filmek kétségtelenül hajlamosabbak mellőzni a narratívát – feltéve, ha a narratíva egzakt módon meghatározható, nem pedig egy széles skála fokozataiként gondolható el. Bevezetése egy adott pontján a szerző egy mélyreható összefüggést állapít meg, amikor „az avantgárd filmeknek – a *mainstream*hez képest[i] – a történetnélküliségéről” beszél (8), de a filmavantgárd látványorientációjának – egyébként szintén lényeges – vizsgálata közepette kevésbé boncolgatja az avantgárd történetnélküliség fősodorhoz fűződő viszonyának okait. Azt a kérdést, hogy az avantgárd filmek non-narratív természete olyan viszonyrendszerbe helyeződik, amely a domináns filmkultúrával áll szemben, részletesen vizsgálta viszont Malte Hagener. Az európai avantgárd film történetére fókuszáló Hagener arra az eredményre jutott, hogy az avantgárd film azért fonódik össze a non-narrativitással és az ezt kompenzáló absztrakcióval, mert a hollywoodi filmmel mint uralkodó filmkultúrával igyekezett polemizálni.^[5] Hagener megfogalmazásában: „[a]z elbeszélés kérdése, amely összekapcsolódott a mainstream filmiparral való szembenállással, a realizmus és az absztrakció körüli effajta vitában bizonyult vitatott pontnak”.^[6] Vagyis az avantgárd film és az absztrakció házassága szerinte nem abban leli magyarázatát, hogy a történet úgyszólván kevésbé volna avantgárd, míg az absztrakt formák meg „avantgárdabbak” lennének, hanem azzal indokolható, hogy az avantgárd film a hollywoodi mainstream filmmel állt szemben, amely történetesen elbeszélő és „realista” volt. Mindez párhuzamba állítható Havasréti meglátásaival, melynek alapján egyes formai jegyek nem önmagukban, hanem kontextusaikban nyerik el értelmüket, és a non-narrativitás inkább politikai

(ellenálló) cselekvés, mintsem eleve adott avantgárd formai sajátosság.

Végezetül pedig röviden az *absztrakt film* fogalmának ellentmondásairól. A szerző lényegbevágó módon az avantgárd film alapvető ismérveként azonosítja az absztrakciót, amelyről többek között azt állítja, hogy „eleve tagadja az ábrázolást” (18), az „absztrakt film »értelme« tehát éppen a jelentésnélküliségben, a látványosságban, a tiszta vizualításban keresendő” (19). Eltekintve attól, hogy szerintem a nem-ábrázolás önmagában még nem egyenlő a jelentésnélküliséggel, hanem – mint azt Patrícia Castello-Branco éppen a tiszta vizualitás kapcsán kifejti – a képek zsigeri hatásáról van szó,^[7] ezt az elgondolást egy másik teoretikus megfigyeléssel egészíteném ki. Michael Cowan Walter Ruttmann absztraktnak (vagy abszolútnak) nevezett filmjei kapcsán arra a következtetésre jutott, hogy az 1920-30-as évek európai filmes avantgárdjának jelentős része éppen a nonfigurativitás (az „abszolút formalizmus”) és a figurativitás (a „denotatív referencialitás”) közötti tudatos játékra, a felismerhető figurák és azok formai elbizonytalanításának ingadozásaira épült, ahol az esztétikai élvezetet éppen ez a folytonos fluktuáció biztosította a néző számára.^[8] Vagyis ezekben a filmekben a figurativitás inherensen, szimultán módon és elválaszthatatlanul magában foglalta a formai „absztrahálást” (értsd: a nonfigurativitást) is, és vice versa, ahogyan Ruttmann *Der Sieger* (A bajnok, 1922) című reklámjában a nappá és gumiabronccsá váló körformáknál megfigyelhető. Ezek a fogalmakban rejlő belső ellentmondások arra is felhívják a figyelmet, hogy milyen megoldhatatlannak látszó kihívásokkal kellett megküzdenie Lichter Péternek.

Önálló tanulmányokból fejezetek

A szerző jelentős érdeme, hogy többségében olyan szerzők életművével foglalkozik, akikről eddig roppant keveset lehetett olvasni magyar nyelven (ha egyáltalán), különösen ilyen széles megközelítésben és koncentrációban. Mint a fentiekben utaltam rá, a könyv helyenként megfigyelhető rendezőelvi problémái abból fakadnak, hogy a benne szereplő szövegek eredetileg önálló tanulmányként jelentek meg. Ami egyedi szövegek esetében működőképesnek bizonyul, az nem feltétlenül kompatibilis egy könyv esetében, nagyobb egység részeként. Ennek illusztrálására elsőként az avantgárd időkezelésre koncentráló tanulmányt említeném, amely Peter Hutton filmjeinek formai elemzésével ér véget (106), hiányzik azonban az összegzés, a nagyobb perspektíva, így a szöveg ott szakad félbe, ahol az olvasó még várna valamit, a rész (egy szerzői portré) diadalmaskodik az egész (az avantgárd időfelfogás) felett. Egy másik példa: az amerikai absztrakt film kapcsán röviden előbukkan ugyan a német avantgárd egyik fő alakjának, Oskar Fischingernek John Whitneyre és Jordan Belsonra gyakorolt hatása (44), de csak másik fejezetekben kerül kifejtésre ennek az alapvető esztétikai befolyásnak a jellege (81, 162). Még ennél a szövegnél maradván, az olvasónak (ismételten: nekem) az a benyomása, hogy a tanulmányok határai néhány esetben nem ott képződnek meg, ahol logikailag indokoltak lennének, és a címek is túlterjeszkednek a megjelölt témán. A *Molekulák és galaxisok fényei – A kaliforniai absztrakt film tendenciái* című fejezet valójában nemcsak az amerikai experimentális filmre koncentrál, hanem a német abszolút filmre (Hans Richter, Viking Eggeling, Oskar Fischinger) is vonatkozik, vagyis

lényegében a tanulmány fele másról szól, mint amit a cím ígér. Természetesen annyiban legitimálható ez az eljárás, hogy a német absztrakt filmet a szerző hatástörténeti szempontból, egyfajta előzményként tárgyalja. Mint azonban imént Fischinger kapcsán említettem, a szerző csak a könyv más részeiben tisztázza az összefüggéseket, de nem kerül szóba a közvetlen kapcsolat a fischingeri geometrikus avantgárd és a két Whitney (James és John) korai, *Five Film Exercises* (1940–1945) című szárnypróbálgatásai között.^[9]

Ezek mellett a tanulmányok sorrendiségét is lehetett volna másként megtervezni, mert nem minden esetben támogatják a lineáris olvasást. Az amerikai absztrakt filmről szóló fejezet után például a kortárs avantgárd filmre ugrunk (*A megmaradt látható – A kortárs absztrakt film legjelentősebb alakjai*), az ezt követő tanulmány azonban ismét visszatér az időben az 1960-70-es évek strukturalista-materiális filmjeire. A science-fiction műfajának az asztronómiai absztrakcióval való összefüggésére koncentráló *A kozmosz metaforái* című írás logikailag remekül passzolna a kaliforniai absztrakt filmről szóló szakaszt követő helyre, már csak annál fogva is, mert egy marginalizált magasművészeti gyakorlatnak a populáris film általi inkorporációját lehetne nyomon követni benne, ehelyett ez a szöveg a strukturalista film után következik. Némileg megbicsaklik a logika, amikor előbb olvashatjuk a könyvben a Stan Brakhage katalizáló hatásáról szóló tanulmányt (*A nyelven túli költészet – A kortárs lírai film Brakhage után*), mint a róla szóló portrét (*Retina-szimfóniák: Stan Brakhage*), azaz az időben és hatástörténetileg későbbi tendenciákkal foglalkozó szöveg sorrendben megelőzi a korábbi. Ilyenfajta felcserélés figyelhető meg abban is, hogy Thorsten Fleisch filmjeihez a felütést Peter Kubelka szolgáltatja („a fiatal német kísérleti filmes Peter Kubelka tanítványa volt, akinek a markáns konceptualizmusa nyomot hagyott Fleisch munkásságán” – 56), ami azt feltételezi, hogy a befogadónak a már olvasottak alapján ismernie kellene az ő metrikus filmjeit. Ezzel szemben Kubelka portréja csak később, és egy másik tanulmányban kerül szóba (65-67.), megbontva az előzetes tudás és az arra épülő új ismeretek klasszikus rendezőelvét.

A kötetet alapjában véve az amerikai avantgárd rövidfilmes formái uralják, amely azt az érzést kelti az olvasóban, hogy a kísérleti film nagyban észak-amerikai hitbizomány. Csak a könyv második felének három tanulmánya fókuszál kimondottan az amerikai filmen kívüli világra. Az egyik az osztrák Peter Tscherkassky-re összpontosító *A celluloid feszültsége*, a másik az orosz csodabogár, Vlagyimir Kobrin munkásságát tengelyébe állító *Alvajárók színháza*, a harmadik pedig a berlini székhelyű OJOBODA duóval foglalkozó „*Egy bolha van a füled belsejében*” című írás. Az amerikai film felé való hangsúlyeltolódást nagymértékben indokolhatóvá teszi az a szerzői magyarázat, mely szerint 1945 után a filmes avantgárd „az észak-amerikai sz[i]ntérre helyezte főhadiszállását, így az amerikai avantgárd film lett a világ meghatározó ereje a filmnyelvi radikalizmus területén” (12), mégis az európai tendenciák véleményem szerint alulreprezentáltak maradnak. Miközben Lichter utal lényeglátó módon arra, hogy az „osztrák kísérleti film az európai avantgárd mozgalmak kitartó védőbástyájának számít a második világháború utáni filmművészetben” (121), Tscherkassky-nak szentel csupán önálló tanulmányt. Szívesen olvastam volna a kortárs osztrák experimentális film egyik vezető alakjáról, Virgil Widrichről is, annál is

inkább, mivel az általa alkotott *Copy Shop* (2001), különösen pedig a *Fast Film* (2003) a *found footage* egyik kitüntetett darabja, amely irányzattal Lichter kiemelten foglalkozik. Steve F. Anderson ez utóbbi film kapcsán az újmédia technológiai felől szemlélve alkotta meg a „digitális analóg” fogalmát, melyről a következőt állítja:

Widrich elutasítja az egyszerű digitális kompozitálást, hogy a fáradságos munkával készített, nyomtatott, tépegetett és hajtogatott origamiszerű animációt részesítse előnyben, ami létezése bizonyításának részeként szolgál. Ez a mű lényegében meghazudtolja a digitális kalózkodás könnyedségéről és egyszerűségéről, valamint a szerzői joggal védett anyagokat felhasználók kreativitásának hiányáról szóló kortárs diskurzusokat. [...] A *Fast Film* talán a legtöményebb példája a »digitális analógnak«, azon kevés, de növekvő számú műveknek, amelyek megkísérlik újragondolni a digitális reprezentáció alapfogalmait, olyasmit, ami még a legműlékonyabb gyakorlatok anyagi hordozói esetében is figyelmet követel (saját fordításom – G. P.).^[10]

Hasonlóképpen szívesen olvastam volna arról is, hogy a szerző szerint a kelet-európai művészek mennyiben járultak hozzá az avantgárd tendenciák formálódásához, mivel ez a kérdés rendszerint alulreprezentált a filmes avantgárd egyetemes diskurzusaiban. Gondolok itt nonfiguratív és ábrázoló áramlatokra egyaránt, melyek közül többek között a lengyel Stefan és Franciszka Themerson, a szerb Slavko Vorkapić, az ukrán Maya Deren, a cseh Alexander Hammid, a lengyel Walerian Borowczyk, a szerb Dušan Makavejev, a cseh Jan Švankmajer, a litván Deimantas Narkevičius vagy az észt Ülo Pikkov neve említhető meg, némelyük emigrációja önmagában tanulságos.

A kötet utolsó három szövegéből kettő számomra amiatt tűnik rendezőelvi szempontból problémásnak, mert megbontják a mű szerkezetének egységességét. Közülük a *Szemorgona – Avantgárd spiritualizmus* Az élet fája című filmben című tanulmány azért lóg ki a sorból, mivel Pálos Mátéval közösen született, és az elemzés módjainak és terjedelmének különbségei látható nyomot is hagytak rajta. Az utolsó fejezet, a *Láthatatlan határsértések – Kerekasztal beszélgetés a kortárs magyar kísérleti film helyzetéről* pedig mind műfaját (lejegyzett beszélgetés), mind pedig tartalmát (a magyar experimentalizmus) tekintve szervesen a többihez képest, mivel a könyv eddig a pontig magyarral nem, ehelyett nemzetközi tendenciákkal foglalkozott. Ez átvezet utolsó fejezetem témájához, Lichter munkájának szemléletmódjához és annak a nemzetközi kutatásokkal való összevetéséhez.

Az avantgárd „az nem egy tánc!”

Nem kizárólagosan, de Lichter Péter könyve módszertani szempontból döntően formai elemzések és szerzői portrék keretében igyekszik megragadni az avantgárd filmet. Amint korábban Lev Manovich kapcsán utaltam rá, az avantgárd avantgárdságát illetően a formai-stiláris vizsgálat önmagában nem mindig mutatkozik elegendőnek, mivel az avantgárd az ellenszegülés terepe. Erre Lichter is felhívja a figyelmet: „a szubverzív, ellenálló pozíció nem vész ki belőle; ebben

ragadható meg leginkább a szellemisége” (15). Egyes technikák és formatörténeti ismérvek a későbbiekben már nem képesek a fennálló kritikájára, például az MTV-s videoklipek vagy a hollywoodi filmek montázsszerkezetük, attraktív vagy szürreális vizuális stílusaik és absztrakt elemeik dacára nem azonosíthatók olyan avantgárdként, mint a történeti avantgárd filmalkotásai, inkább azok formáit lúgozzák ki, immár mellőzve a domináns kultúrával való szembenállást. Ezért a filmek szélesebb értelemben vett politikai kontextusát is szükséges vizsgálni, *politika* alatt itt most nem csupán azt értve, amit általában szokás, hanem a társadalmi, kulturális és esztétikai rendszerekhez fűződő politikai viszonyt is idesorolva. Emiatt a kortárs filmtörténet bizonyos szegmensei a kultúratudományhoz fordulnak segítségül, amely az avantgárdot nem pusztán formai jegyek kombinációjaként írja le, hanem a fókusztávolság megváltoztatásával az ellenszegülést kulturális-politikai gyakorlatként tárgyalja. Vagyis elgondolásuk szerint a formai elemzés ezen filmek avantgárd / kísérleti jellegéről viszonylag keveset képes önmagában elárulni. Az avantgárd „az nem egy tánc”, hanem attitűd, életérzés, lázadás, szubverzió (bár súlyos ellentmondásokkal terhelt).

Kíváncsi lettem volna Lichter Péternek az ezekkel a kérdésekkel foglalkozó szakirodalmakhoz fűződő kommentárjaira szélesebb reflexió keretében is. Többek között a német teoretikus, Peter Bürger klasszikus könyvét illetően, aki *Az avantgárd elméletében* nem egyes műalkotásokat vizsgál, pláne nem formai szinten, hanem gondolatmenetét a művészet intézményének fogalma köré szervezi, és a műalkotás koronként változó státuszára kíváncsi.^[11] Bürger úgy ír az avantgádról, hogy lényegében egyetlen művet sem idéz, egyetlen műalkotást sem elemez, még csak megközelítőleg sem, hanem azok kontextusait vizsgálja. Hasonló szemlélet jellemzi Malte Hagener már idézett *Moving Forward, Looking Back* című monográfiáját, amely oly módon beszél a két háború közötti avantgárd filmről, hogy lényegében alig ejt szót maguknak a filmeknek a tartalmáról.^[12] Ezzel szemben Hagener olyan kérdésekkel foglalkozik, mint az avantgárd apóriák részletes kimunkálása, a vetítési gyakorlatok, az intézményi háttér, a filmiparhoz való viszony, a publikációs gyakorlatok, a hálózati csomópontok, kulturális hierarchiák stb. Vagyis az avantgárd filmet nagyon széles alapon vizsgálja, nem pusztán formák történeteként. Lichternél szintén szó esik a fesztiválokról, a politikai kontextusról, a populáris filmes gyakorlatok és a perifériára szorított avantgárd filmművészet kapcsolódási pontjairól, de zömmel a formatörténeti metodológia van túlsúlyban. Még egyszer említve a már idézett példát: a szerző világosan megfogalmazza, hogy a második világháborút követően az avantgárd film gócpontja Európából Észak-Amerikába, azon belül is főként Kaliforniába tevődött át (12), de ennek okait kevésbé boncolgatja. Ez a roppant lényeges kérdés viszont ugyanúgy az avantgárd vagy kísérleti film történetének részét képezi, még ha a válasz maguknak a filmeknek a tartalmából nem is kihámozható. Egyes vélemények szerint az avantgárd film – sőt: az avantgárd művészet – 1940-es évekbeli (ideiglenes) európai mélyrepülésének magyarázata nemcsak abban rejlik, hogy számos művész a politika és a háború miatt kénytelen volt áttelepülni az USA-ba (Maya Deren, Alexandr Hackenschmied, Oskar Fischinger, Jonas Mekas), hanem legalább ennyire fontos összetevő, hogy az avantgárd művészet a politikai földindulásokkal és diktatúrákkal való összekapcsolódása miatt Európában átmenetileg diszkreditálódott.

Lichter Péter többször, ismétlődően, eltérő kontextusban tér vissza a látványorientáltság és az avantgárd rendkívül fontos viszonyára, melynek gyökerei Tom Gunning immár klasszikus attrakcióelméletéhez nyúlnak vissza.^[13] Éppen azonban e viszony fragmentált tárgyalásmódja teszi nehézkesé, hogy a kérdésre irányuló vizsgálatot egységében és számos oldalról megvilágítva láthassuk, jóllehet ez az *avantgárd film* kategóriájának alighanem egyik igen termékeny vitapontjaként szolgálhatna. Annál is inkább, mert izgalmas kísérletként Lichter több esetben tárgyalja a sci-fi filmes műfaj és az avantgárd művészet kapcsolatát az úgynevezett „új Hollywood” összefüggésében, amit a recepció szintén mostohán kezelt. Vagyis a szerző szemléletmódjának nagy erénye, hogy az avantgárd filmet nem kezeli önálló, elszigetelt kategóriaként, melyet éles szakadék választana el a populáris filmtől, hanem hazai kontextusban úttörő módon vizsgálja, hogyan áramlott be az avantgárd a közönségfilmbe. Ezeket a kérdéseket, túl az egyedi filmekben, számos irányba lehet kitágítani, úgy mint az avantgárd film formai jegyeinek bekebelezése és intézményesítése a populáris filmipar által, az esztétikai funkció és a szórakoztatás viszonya, a

művészetnek az úgynevezett életbe való visszavezetése (ami Peter Bürger teóriájának áll a középpontjában), az elitkultúra és a tömegkultúra gazdasági-politikai aspektusai, az alternatív terjesztési módok, az avantgárd film technológiai és pénzügyi hátterének kérdése a reklámok összefüggésében stb. Mindezek szélesebb perspektívát és módszertant igényelnek.

Röviden a kötet két elemére fókuszálnék ezen szélesebb, kultúratudományi megközelítés mellett érvelve. Először az avantgárd film és a spiritualitás összefüggésére koncentrálok, amely a könyv több pontján visszatérő kérdés. A szerző a 19. oldalon teszi a következő lényeges megállapítást: „Az absztrakt film eszmerendszere komoly átfedésben van a természeti népek, a keleti vallások vagy akár az okkultista misztikusok filozófiájával – ez ugyanígy elmondható a korszak amerikai festészetéről, az absztrakt expresszionizmusról, illetve a minimalizmus később kibontakozó ágáról is”. Ezt az összefüggést Lichter itt javarészt a látványorientáció, a gunningi attrakcióelmélet szempontjából tanulmányozza, de ugyanilyen releváns volna azok szélesebb művészeti, kulturális és politikai összefüggésrendszere. Első pillantásra valóban meglepőnek tűnhet, hogy miközben a 20. század emblémája Isten halálának nietzscheiánus gondolata, aközben a matematikai absztrakció a filmes avantgárdban minduntalan a misztikával párosul. Mike King többek között ezt a kérdést vizsgálva arra a következtetésre jut, amit Lichter kevésbé érint, hogy a misztikus beállítottság és a geometriai racionalizmus egymást látszólag kizáró párosítása a szférák harmóniájának püthagoraszai matematikai elméletéig vezethető vissza.^[14] Ezt beszédes módon érzékelteti John Whitney posztumusz, az interneten megvalósított *Whitney Music Box* című Flash-alapú alkotása, mely a zenei skálát a színek spektrumának felelteti meg.^[15] Ugyanakkor a misztikus beállítottság nem függetleníthető Kandinszkij képzőművészetétől és teoretikus megnyilatkozásaitól sem,^[16] mint ahogyan a 60-as évek misztikus és asztronómiai avantgárdja, akár Whitney – Lichter által is elemzett – hibrid filmjeit, akár a *2001: Űrodüsszeiát* (A Space Odyssey. Stanley Kubrick, 1968) nézzük, az űrverseny politikai összefüggéseitől sem.

A másik példa, amit szélesebb kontextusban érdemes vizsgálni, az avantgárdnak a reklámhoz való viszonyát érinti, amire Lichter *Derengő folyosók az ismeretlenbe – Avantgárd főcímek* című tanulmánya koncentrálna. Ez a tanulmány azért is fontos, és egyszersmind hazai környezetben unikális, mert olyan lesajnált, alkalmazottnak tekintett műfajjal foglalkozik, amit a filmtörténet kevésbé tart érdemesnek vizsgálatra, így rendszerint kiesik annak látóköréből. Az avantgárd és a reklám ezen házasságát Malte Hagener „stratégiai konvergenciának” nevezi, s emellett érvel, hogy az avantgárd film piaci szerepét részint éppen a reklámban találta meg, mert ezeknek a filmeknek új formanyelvre és attrakciós esztétikára volt szükségük.^[17] Ezt a kérdéskört tágítja ki egy nemrég megjelent tanulmánykötet, amely „árva filmeknek” (*orphan films*) nevezi azokat a marginalizált, önállóan gyakran megállni nem is képes alkotásokat (reklámfilm, főcím, ipari film, videoklip), amelyekben az avantgárd filmesek előszeretettel kísérletezhettek.^[18] Mindezek folytán az avantgárd filmek formai oldala sok esetben nehezen választható el az ipari-kereskedelmi mozgatórugók vizsgálatától.

A szerző meglehetősen takarékosan bánik az avantgárd filmre vonatkozó magyar és nemzetközi szakirodalom idézésével és a rájuk való utalással. Ez azzal a veszteséggel jár, hogy így számos

esetben kevésbé alakítható ki dialogikus viszony azokkal a kérdésekkel, melyek a filmtörténeti diskurzust dominálják. Elvi szinten elképzelhetőnek tartom ugyan, hogy úgy tárgyaljuk Oskar Fischinger vagy John Whitney munkásságát, hogy ne ejtsünk szót William Moritz nevééről,^[19] de az ő mellőzöttségét nem feltétlenül ártana megindokolni. Miközben Lichter örvendetes módon hivatkozik a Moritz örökségéből kinövő *Center for Visual Music* alternatív filmművészeti archívumra (39, 10. lábjegyzet és 143), a *vizuális zene* terminusára csak egyetlen alkalommal hivatkozik (28), míg a *vizuális szimfónia* fogalmát, ha nem csálódom, nem említi, noha a tiszta vizualitásra (abszolút film / cinéma pur) irányuló avantgárd törekvések tekintélyes része írható le ezzel a fogalommal.

Könyvének koncepciója szerint Lichter Péter a kísérleti filmet zömmel a domináns filmkultúra melletti láthatatlan, alternatív filmtörténeti hagyományként reprezentálja, ami átvezet a mainstream és a periféria viszonyához. Ha nem tévedek nagyot a kötet cím szemantikáját illetően, erre utal *A láthatatlan birodalom*. Rendkívül lényeges azonban, hogy a szerző kitér arra, hogy „az összetartozó szubkultúrák internetes hálózata nagyban segíti a művek gyors terjedését” (10). Ez azonban úgy tűnik, hogy a jelen perspektívájából vissza is vonja a könyv címének érvényességét, elvégre az avantgárd / kísérleti / underground / független / alternatív filmek – a terjesztés új, digitális és online módjainak hála – láthatókká váltak. Mindez felveti azt a kérdést, hogy az internetes terjesztés és a p2p fájlcsere hálózatok korában lehetséges-e egyáltalán az underground és a láthatatlanság, és ha igen, akkor az a korábbiakhoz képest miben és hogyan változott meg. A szerző által felvetett problémát továbbgondolva egy fontos tanulmányra szeretném felhívni végül a figyelmet. Hito Steyerl *A silány kép védelmében* szólva baloldali alapállásból az internetet olyan új lehetőségnek látja, amelynek révén kikerülhető az intézményi monopólium, a kultúra áruként való felfogásának neoliberais kereskedelmi szemlélete, és amely a kísérleti filmek újfajta reneszánszát hozta el. A szerző ebben a folyamatban a pusztán terjesztésnél egy jóval jelentősebb elmozdulást detektál:

A silány képek felbukkanása a Harmadik Film egyik klasszikus manifesztumára, Juan García Espinosa 1960-as évek végén Kubában írott *A tökéletlen filmért* címűre emlékeztet. Espinosa azért érvelt a tökéletlen film mellett, mert – saját szavaival – »a tökéletes – a technikailag és művészileg mesteri – film szinte mindig reakciós film«. A tökéletlen film az, ami arra törekszik, hogy felszámolja az osztálytársadalmon belüli munkamegosztást. Egyesíti a művészetet az élettel és a tudománnyal, elmosza a fogyasztó és az alkotó, a közönség és a szerző közötti különbséget. Ragaszkodik saját tökéletlenségéhez, népszerű, de nem fogyasztói, anélkül elkötelezett, hogy bürokratikussá váljon. [...] Miközben a silány képek területe a kirekesztett képekhez való hozzáférést teszi lehetővé, azon közben a legfejlettebb értékesítési technikák is áthatják. Miközben a tartalom létrehozásában és terjesztésében lehetővé teszi a felhasználók aktív részvételét, aközben az alkotásba is bevonja őket. A felhasználók a silány képek szerkesztői, kritikusai, fordítói és (társ)szerzői lesznek (saját fordításom – G. P.).^[20]

Ebből a szempontból újragondolásra késztet minket, hogy a digitális átalakítás és terjesztés mennyiben értelmezi át a láthatatlanságot, melyet a könyv alcímének optikai metaforája sugall a kísérleti filmhez való hozzáférés kapcsán.

Ami pedig magát a könyvet illeti, Lichter Péter munkája bizonyosan nagyban hozzájárul e láthatatlan birodalom láthatóságához.

1. Peternák Miklós: A magyar avant-garde film. In Uő (szerk.): *F. I. L. M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti, 1991. 25.
2. Nemes Károly: *A filmművészet kísérletező irányzatainak szerepe a filmművészeti realizmus megteremtésében*. Budapest, Kossuth, 1974.
3. Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest, Typotex, 2006. 28-29.
4. Manovich, Lev: Avant-garde as Software. *Artnodes*, 2002.
<https://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/manovich1002/manovich1002.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017-11-29)
5. Hagener, Malte: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919–1939*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007. 54-56.
6. Hagener: i.m. 56.
7. Castello-Branco, Patrícia: Tiszta érzékek? Az absztrakt filmtől a digitális képekig. Ford. Gerencsér Péter. *Apertúra*, 2012. nyár URL: <http://apertura.hu/2012/nyar/castello-branco-tiszta-erzekek-az-absztrakt-filmtol-a-digitalis-kepekig>
8. Cowan, Michael: Absolute Advertising: Walter Ruttmann and the Weimar Advertising Film. *Cinema Journal*, 52. 2013/4. 53.
9. Erről lásd Moritz, William: *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Bloomington, Indiana University Press, 2004. 121.
10. Anderson, Steve F.: Aporias of Digital Avant-Garde. *Digital Humanities Quarterly*, 1. 2. (2007) , URL: <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/1/2/000011/000011.html> (az utolsó letöltés dátuma: 2017-11-29)
11. Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, Universitas Szeged, 2010.
12. Hagener 2007.
13. Gunning, Tom: Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd. Ford. Kaposi Ildikó. In Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus, 2004. 292-302.
14. King, Mike: Számítógépek és a modern művészet. (A Digital Art Museum). Ford. Fellmann Barbara Rozália. *Fosszília*, 2004/1. 107-121.
15. A projektet lásd: whitneymusicbox.org
16. Kandinszkij, Vaszilij: *A szellemiség a művészetben*. Ford. Szántó Gábor András. Budapest, Corvina, 1987.
17. Hagener 2007: 35-36. A kérdést az animációs reklámok összefüggésében tárgyaltam: Gerencsér Péter: A Kiskakas előtt. A korai magyar animációs reklámfilm transznacionális megközelítésben. *Metropolis*, 2015/3. 24-44.
18. Florin, Bo – de Klerk, Nico –Vonderau, Patrick (szerk.): *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. London, Palgrave, 2016.
19. Moritz 2004.
20. Steyerl, Hito: In Defense of the Poor Image. *E-Flux*, 2009/11. URL: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image>

Irodalomjegyzék

- Anderson, Steve F.: Aporias of Digital Avant-Garde. *Digital Humanities Quarterly*, 1. 2. (2007) , URL: <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/1/2/000011/000011.html> (az utolsó letöltés dátuma: 2017-11-29)
- Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, Universitas Szeged, 2010.
- Castello-Branco, Patrícia: Tiszta érzékek? Az absztrakt filmtől a digitális képekig. Ford. Gerencsér Péter. *Apertúra*, 2012. nyár URL: <http://apertura.hu/2012/nyar/castello-branco-tiszta-erzekek-az-absztrakt-filmtol-a-digitalis-kepekig>
- Cowan, Michael: Absolute Advertising: Walter Ruttmann and the Weimar Advertising Film. *Cinema Journal*, 52. 2013/4. 49-73.
- Florin, Bo – de Klerk, Nico –Vonderau, Patrick (szerk.): *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. London, Palgrave, 2016.
- Gerencsér Péter: A Kiskakas előtt. A korai magyar animációs reklámfilm transznacionális megközelítésben. *Metropolis*, 2015/3. 24-44.
- Gunning, Tom: Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd. Ford. Kaposi Ildikó. In Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus, 2004. 292-302.
- Hagener, Malte: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919–1939*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
- Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest, Typotex, 2006.
- Kandinszkij, Vaszilij: *A szellemiség a művészetben*. Ford. Szántó Gábor András. Budapest, Corvina, 1987.
- King, Mike: Számítógépek és a modern művészet. (A Digital Art Museum). Ford. Fellmann Barbara Rozália. *Fosszília*, 2004/1. 107-121.
- Lichter Péter: *A láthatatlan birodalom. Írások a kísérleti filmről*. Budapest, Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány, 2016.
- Manovich, Lev: Avant-garde as Software. *Artnodes*, 2002. <https://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/manovich1002/manovich1002.html> (utolsó letöltés dátuma: 2017-11-29)
- Moritz, William: *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- Nemes Károly: *A filmművészet kísérletező irányzatainak szerepe a filmművészeti realizmus megteremtésében*. Budapest, Kossuth, 1974.
- Peternák Miklós: A magyar avant-garde film. In Uő (szerk.): *F. I. L. M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti, 1991. 5-51.
- Steyerl, Hito: In Defense of the Poor Image. *E-Flux*, 2009/11. URL: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image> (az utolsó letöltés dátuma: 2017-11-29.)

Filmográfia

- *Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari. Robert Wiene, 1920)
- *Copy Shop* (Virgil Widrich, 2001)
- *Der Sieger* (Walter Ruttmann, 1922)
- *Ember a felvevőgéppel* (Человек с кино-аппаратом. Dziga Vertov, 1929)
- *Fast Film* (Virgil Widrich, 2003)
- *Five Film Exercises* (James Whitney, John Whitney, 1940-1945)
- *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)
- *2001: Űrodüsszeia* (2001: A Space Odyssey. Stanley Kubrick, 1968)

© Apertúra, 2017. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/osz/gerencser-eszak-amerikai-anzix-lichter-peter-a-lathatatlan-birodalom-irasok-a-kiserleti-filmrol/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.9>