

sajátosságának tiszteletben tartásával egyre közelebb kerül azoknak a foto és festmény közötti határvonalaknak a teljes eltörléséhez, amelyek egyébként is mesterkéltén húzódnak a képzőművészeti közlés két elválaszthatatlan vizuális kifejezőmódja között.

(Fordította SÁNDOROV Péter)

Sava STEPANOV

T Á J É K O Z Ó D Á S

AZ ANGOL FILMAVANTGARDE

1977 tavaszán a nemzetközi avangarde film minden jelesebb képviselőjét bemutató nagy méretű szemlét tartottak a londoni Hayward képtárban. A mintegy ötven alkotást felvonultató rendezvény sikerén felbuzdult szervezők később egy olyan kiállítást indítottak körútra, amely a most már több mint tízéves múltra visszatekintő angol filmavangarde történeti útját igyekezett szemléltetni. A vándorbemutató ez évben Belgrádban is elidőzött, s bár egy röpke hét alatt nem adhatott teljes képet a szigetország filmúttörőinek törekvéseiről, valamelyest sikerült vázolnia azokat az alapvető fontosabb és alkotói vonulatokat, amelyek az angol filmavangarde múltján és jelenén húzódnak végig.

Kell-e, szabad-e történelmi távlatokról beszélni egy olyan újító művészeti mozgalom esetében, mint ez, amely éppen hogy csak nagykorúsította magát? Ezzel a dilemmával a szervezők is számoltak, ezért a filmszemle anyagát nem történelmi beállításban, keletkezési sorrendben dolgozták fel, hanem a filmek tematikai, műfaji irányelveit vették alapul. Ez a koncepció hátrányos helyzetbe hozott néhány olyan jelentős filmet, akinek munkássága, alkotói orientációja egészében véve nehezen kategorizálható, nem kényszeríthető szigorú esztétikai-etikai határok közé. Több technikai akadály is felmerült, minek folytán az egyidejűleg több vászonra vetülő *kibővített film* és a művészi eljátszásokat rögzítő *performance-film* jóformán képviselők nélkül maradt, holott az angol avangarde film fejlődésére gyakorolt hatásuk vitathatatlan.

Az esztétikai változatosságra hivatkozó konceptuális felépítés egyetlen ellentmondása talán csak az volt, hogy a bemutatósorozat mégis két markáns egyéniség, a sokoldalú, modern felfogású *Malcolm Le Grice*, és a sokáig elszigeteltségben dolgozó, a népszerű hollywoodi ikonográfia és az avangarde imaginatív képszerkezetét ötvöző *Jeff Keen* opuszának ismertetésével indult. S ha már itt tartunk, *Peter Gidal* nevét sem hanyagolhatjuk el, hiszen nevéhez fűződik a látványosságot és az az érzéki képzelgéseket végsőkig letompító kísérleti irányzat beindítása,

melynek ma már népes követői vannak. A Gidal fémjelezte aszkétikus magatartással rokonítható *strukturális film* formalista kísérletei viszont egy technicista életérzés kivánalmaként jobbára már csak a filmkamera képrögzítő képességeit igyekeztek demonstrálni. A strukturális törekvések egy egész estét betöltő műsor keretében kerültek vetítésre.

Hasonló blokkokban kerültek bemutatásra azok az alkotások is, melyeknek szerzői kivétel nélkül valamilyen más médiumban: a festészetben, szobrászatban, táncművészetben stb. kicsíráztatott ötleteiket dolgozták ki a mozgó kép eszközeivel. Nem árt aláhúzni, hogy talán egyetlen avantgarde filmműfaj sem alkalmas oly mértékben a korszerű művészetek kölcsönhatásának vizsgálatára, mint éppen ez a hibrid filmtermék, amely — nemegyszer a szintézis igényével — több művészeti eredményt képes értékesíteni egyidejűleg. A *képzőművészek filmjei* a nyelvi-tartalmi szövegek rétegezésére, interferenciájára építenek, s ily módon merő ellentétét képezik annak az avantgarde áramlatnak, amely — mint a strukturalista vagy a minimalista — az aszkétikus szűkszavúság és a nyelvi leépítés árán kutat új eredmények után. Holott a válogatás nagy részét éppen a film nyelvi-optikai határait elemző és tágító *tautologikus*, *absztrakt* és *optofonetikus* próbálkozások képezték, köztük is olyanok, amelyek kizárólag a kép és a hang kapcsolatát tanulmányozták. Mondanom sem kell, hogy a minimalista irányzat — mint az avantgarde film általában — a felismerhetetlenségig apró, molekuláris részecskékre bontja a konvencionális film narratív fonalát, az idősíkot, sőt nemegyszer önmagát tematizálja — önmagát szembesíti önmagával.

A kezdetek kezdetén, amikor az avantgarde film szinte azonos volt az undergrounddal, az angol alkotókra az amerikai iskola, ennek képviselői közül is Andy Warhol volt a legnagyobb hatással. Bár tény, hogy Warhol kísérleti filmjei csak elég későn kerültek át a szigetországba, játékfilmjei és a neve fémjelezte képzőművészeti irányzat, a pop art azonban már szinte előrevetítette a korszakalkotó vívmányokat. Csak szem és fül kellett hozzá, meg persze összefogás. Ha azt vesszük, hogy az avantgarde úttörőiből toborzódott *Filmalkotók Londoni Szövetkezete* 1966-ban jött létre, s az ugyancsak londoni Better Books nevű könyvesboltban ebben az esztendőben kerültek először közönség elé underground filmek, akkor mégsem vádolhatjuk az angol alkotókat amerikai függőséggel, hiszen *Az új amerikai film* című egyhetes szemlét csak két évvel korábban, 1964-ben rendezték meg az ICA-ban. Érdekes az is, hogy Jeff Keen, Malcolm Le Grice és Anthony Scott, az angol avantgarde film első pionírjai sem ezen az amerikai szemlén, sem Warhol *Sleep* című filmjének vetítésén nem vettek részt.

A londoni filmszövetkezet egyesítette az erőket és gondoskodott a rendszeres bemutatókról, a terjesztésről, úgyhogy a jelentősebb kísérletek

vidékre is eljutottak. A szövetkezet tagjainak köszönhető, hogy egy az amerikai új filmet a hatvannégyes válogatásnál jóval átfogóbban szemléltető anyag 1968-ban tizenkét angol egyetemen került közönség elé. Hatására Oxfordban, Cambridge-ben és Essexben új profilú filmfolyóiratok jelentek meg. Amerikai tájékozódásuk következtében azonban akadályozták az európai avantgarde film betörését Nagy-Britanniába.

A filmszövetkezet idővel jelentős állami támogatást kapott, s miután saját lábára állt, önálló filmlaboratóriumot és vetítőtérmet alapított. Ez az alkotói kör a más felett és tökéletes technikai segédeszközök birtokában is megmaradt az eredeti elvek mellett, tudniillik továbbra is az önálló szerzői műveket, az ún. *egy ember filmjeit* támogatta. Másrészt nem szentelt kellő figyelmet az egyszerre több vetítőt és filmvásznat igénybe vevő kibővített filmnek, úgyhogy ennek képviselői leginkább csak a kibővített médiumok edinburgh-i nemzetközi szemlájén jutottak szóhoz 1969-ben és 1970-ben. Szintén ezen a rendezvényen ismerte meg az angol közönség a kontinens avantgarde filmforgatóit is, mint Baruchell, Mühl, Winkelman stb. A francia *új narráció* képviselőinek, nevezetesen Godard-nak, Resnais-nek és Franjunek a rövidfilmjeit azonban a filmszövetkezet mutatta be 1970-ben.

Bár tagadhatatlan, hogy az amerikai produkciók — kiváltképpen Warholéi — nagyban hatottak az angliai eseményekre, a szigetországi filmesek eredményeit mégsem kell lebecsülnünk, hiszen Warhol jelentősebb kísérleti filmjei elég későn, 1969—1970 táján árasztották el az angol piacot. Néhány technikai újítást elszámítva Warhol hatását csak Dvoskin és Gidal munkásságában lehet alaposabban kimutatni.

Az angol filmavantgarde szemléje nem törekedett teljességre, nem nyújtott összképet, csupán egy lehetséges keresztmetszetben adott ízelítőt annak a jelentős filmforradalomnak a gyakorlati eredményeiről, amely egy adott környezetben elsőként lázadt fel a film hagyományos formája, nyelvi szerkezete, ipari előállítása és üzleti jellege ellen. Ettől eltekintve hűen érzékeltette annak a friss, pezsgő új hullámnak a lényegi vonásait, amely annak idején több tartalmi, esztétikai és technikai újítást vitt a filmművészetbe, mint előtte a filmtörténet bármelyik jelentős forradalmi korszaka.

SZOMBATHY Bálint