

A nem-tiszta művészfilm

Absztrakt

Már több mint ötven éve a művészfilm jelenti a Hollywood keretein kívül elgondolható filmművészet rugalmas modelljét, mely hibriditása ellenére meglepően állandó kategóriaként él a kortárs filmkultúrában. A szerzők a művészfilm hibrid identitása mentén igyekeznek körbejárni a filmtudomány aktuális kérdéseit, láthatóvá téve a filmvilág egyébként elhanyagolt geopolitikai törésvonalait. A művészfilmben a váratlan találkozások lehetőségét hangsúlyozó szerzők olyan dinamikus, ugyanakkor gyakran vitatott területet rajzolnak meg, melyben filmtörténeti és képelméleti kérdések minduntalan összefutva teremtenek kapcsolatot esztétika és geopolitika, vagyis film és világ között.

Szerző

Rosalind Galt a Sussexi Egyetem oktatója. A *The New European Cinema: Redrawing the Map* (2006) című könyv szerzője, rendszeresen publikál a *Screen*, a *Camera Obscura*, a *Cinema Journal*, valamint a *Discourse* folyóiratokban, közreműködött továbbá az *European Film Theory* (2008) és az *On Michael Haneke* (2010) kötetekben.

Karl Schoonover a Michigani Állami Egyetem oktatója, kutatásai középpontjában a realizmus, a klasszikus filmelmélet és a nemzetközi film áll. Hamarosan megjelenő könyvében azt vizsgálja, hogy miként alakította a világháború utáni amerikai filmkultúrát az olasz neorealizmus.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.3>

A nem-tiszta művészfilm

Már több mint ötven éve a művészfilm jelenti a Hollywood keretein kívül elgondolható filmművészet modelljét a közönség, a filmesek és a kritikusok számára egyaránt. A multinacionális, állami, illetve független tőke által vegyesen jellemzett modell gyakran keresztezi a populáris műfajok, a nemzeti filmművészetek, a forradalmi film vagy az avantgárd útját. A művészfilm rugalmas hibriditása ellenére meglepően állandó értékkel rendelkező kategóriaként él a kortárs filmkultúrában. Kötetünk ^[1] a művészfilm hibrid identitása mentén igyekszik körbejárni a filmtudomány aktuális alapkérdéseit. Mivel a „művészfilm” kifejezés mindig is mozgásba hozott műfaji, esztétikai és filmipari kategóriákat, a terület aktuális feltérképezése a világmozi egyébként elhanyagolt geopolitikai törésvonalait is láthatóvá teszi. A művészfilm, a konzervatívabb konnotációk ellenére, a globalizált kultúrára termékenyen ható komparatista impulzus, illetve nemzetközi fókuszpont marad. Véleményünk szerint a művészfilm a kezdetektől fogva kapcsolatot teremt esztétika és geopolitika, vagyis film és világ között. Ennélfogva a legalkalmasabb kategória arra, hogy a globalizáció és a világkultúra égető kérdéseire választ találjunk, valamint arra, hogy a filmművészet transznacionális gazdasági áramlásai miként keresztezhetik a filmes formák útvonalait. Rugalmassága miatt a „művészfilm” kifejezés nem feltétlenül tekinthető megbízható címkének. Tulajdonképpen, olyan dinamikus, ugyanakkor vitatott területet nevez meg, ahol a filmtörténetek és a képet, illetve annak alakulását feszegető, tágabb értelemben vett elméleti kérdések minduntalan összefutnak. *Global Art Cinema* című kötetünk a művészfilm olyan új formáit, új határait rajzolja meg, melyek a piacok kereskedelmi logikáján és a konvencionális progresszív stílustörténeteken túlmutatva, elvetik a középponttól a perifériák felé történő mozgások mítoszát. Az általában csak lokális megközelítésben tárgyalt témák esetében a nemzetközi film megjelenésében, recepciójában és státuszában létrejövő találkozási pontokat hangsúlyozó, komparatista elgondolásokat részesítjük előnyben.

Vajon miként ragadható meg egy ennyire összetett kategória? A *The International Film Guide*, a filmgyártás 1964 óta megjelenő, elsősorban a forgalmazók, a kritikusok és filmes szakemberek érdeklődésére számot tartó évkönyve, egyfajta kezdőpontként szolgálhat a nemzetközi művészfilm területén. A nemzetközi filmről született írások archívumaként a *Guide* részletesen beszámol arról, hogy mely filmek, országok és rendezők vettek részt kritikai vitában vagy a filmipart érintő párbeszédben; történelmi dokumentumként pedig a művészfilm változó diszkurzív terének alapos feltérképezésére vállalkozik. A „komoly filmek” iránt érdeklődők számára készült kiadvány első vezércikke a minőségi filmek, szakosodott mozik, a „tengerentúli *films d'art* szélesebb körben történő terjesztése” ^[2] mellett szállt síkra. Jóllehet nem használta a

„művészfilm” kifejezést, egyértelműen kijelölte a kategória intézményi területét: kifejezett művészi szövetségesség, művészmozikban történő vetítés, valamint a külföldi filmek nemzetközi forgalmazása. Ha végigkövetjük a *Guide* alakulását a hatvanas évektől egészen máig, nyomon követhetjük a művészfilm központi terminusként történő megjelenését. Ezenkívül azt láthatjuk, ahogyan a művészfilm földrajzilag erősen meghatározott, európai és amerikai kritikai és filmipari infrastruktúra köré szerveződő erőterré fejlődik. A *Guide* először Luchino Viscontit, Orson Wellest, François Truffaut-t, Andrej Wajdát és Alfred Hitchcockot válogatta be az „év rendezői” közé. Ezt követően elsősorban nyugat-európai szerzők kerültek a kanonizált listára (Federico Fellini, Louis Malle, Ingmar Bergman), amely kiegészült néhány kelet-európai (Roman Polanski, Jancsó Miklós, Dušan Makavejev), számos amerikai (John Frankenheimer, Stanley Kubrick) és egy-két ázsiai (Satyajit Ray, Akira Kurosava) névvel. A szerzőiség, valamint a nemzetitől a globális felé történő elmozdulás efféle összekapcsolása pontosan leképezi a művészfilm fejlődését az olasz neorealizmus amerikai „felfedezésétől” a nemzetközi áramlások Nyugat-Európa–Egyesült Államok-tengelye mentén kialakuló modelljéig, melybe a tengelyen kívül eső filmkultúrákból csak néhány irányadó filmrendező kerülhetett be. [3]



Az International Film Guide 60-as évekbeli kötetei

Amellett, hogy a *Guide* fenntartja a művészfilm alapvető eurocentrizmusát, Ray és a japán rendezők korai, jelképes bevonásával érzékelteti globális merítését, ami aztán a nyolcvanas évektől kezdődően a világmozi egyfajta víziójává bővül. Annak ellenére, hogy alkalmanként egy-egy, addig a legjobb filmek között nem szereplő ország megjelenik a listán — például Dariush Mehrjui *Postchi* (1972) és Arturo Ripstein *El castillo de lapureza* (1973) című filmjei 1973-ban, illetve 1975-ben —, kezdetben mégis eléggé korlátozott a nemzetköziség meghatározása. Míg 1964-ben, a „nemzetközi áttekintés” szekció mindösszesen tizenhárom országot foglal magában, addig 1989-re ez a szám már majdnem eléri a hatvanat, 2006-ban pedig a százat. A szerkesztőség kimondottan büszke a *Guide* 2006-os számának globális jellegére, amelyben guatemalai és ugandai beszámolók

mellett szerepel, első afgán rendezőként, Roya Sadat, valamint első, Cannes-ba is meghívott litvánként Sharunas Bartas. 2008-ban a *Guide* már nem a komoly film zászlóvivőjeként, hanem a „kortárs globális filmet évenként feltérképező” médiumként definiálja önmagát. Retorikai értelemben itt a globális a komolyra utal, míg legfontosabb megkülönböztető jegyként a helyszínek és a filmek sokszínűsége kiszorítja a kereskedelmi jelleg elutasítását. A művészfilm globális esztétikai és filmipari területként történő meghatározásának alakulása megidézi a kategóriát jellemző ambivalenciát és összetettséget: az imperialista és európai központú történelemben ágyazott művészfilm egyszerre kritikája és táptalaja a filmes terek széles skálájának.

A *Guide* eltolódása az európai *művészfilmtől* a globális film felé nem pusztán a forgalmazói mintákban és a filmes újságírás diszkurzusában bekövetkező változást tükrözi, de azt is megmagyarázza, hogy miért tartottuk szükségesnek a globális művészfilmet tárgyaló kötet összeállítását. A nemzetközi elismerést kivívó, a különböző fesztiválokon, mozitermekben és DVD-n egyaránt lelkes közönségre találó dél-koreai, dán vagy izraeli filmekkel a művészfilm megújult a huszonegyedik században. A „művészfilm” kifejezés tehát történelmi távlatokban éppúgy jelentős, mint kortárs szempontból. A világháború utáni európai és amerikai kritikai filmtörténetekben az esztétikai és kereskedelmi szempontból megkülönböztetett, a mainstreamtől és az avantgárdtól is elkülönülő tér kijelölésére alkalmazott fogalom a filmipar, a kritika és a közönség által egyaránt használt köznapi kifejezésként él tovább. Ennek ellenére a művészfilm elitista és konzervatív konnotációja mind a mai napig olyan erős, hogy számos, a kötet kapcsán felkeresett kutató meglepődött azon, hogy ilyen retrográd kategóriával kívánunk dolgozni. Ez a hozzáállás egészen általános a művészfilmes diszkurzusban: a posztklasszikus filmelmélet, illetve a kultúratudományi fordulat szándékosan terelik el a figyelmet a korábbi évtizedek „komoly” filmes kánonjától. A hatvanas és hetvenes években megjelenő, úttörő jellegű munkák óta kevés tudományos figyelmet kapott a művészfilm paramétereinek finomítása, újragondolása. A kifejezést még a művészfilm kategóriájának megalkotásában tevékenyen közreműködő intézmények körében is gyakran bizonytalan megítélés övezte. A New York-i Museum of Modern Art 1941-es, átfogó filmkatalógusában sem találunk a jelentős művészi értékkel bíró, nagyjátékfilm hosszúságú műfajt megkülönböztető kategóriát. [4] De Joseph Burstyn, az európai művészfilmek talán legbefolyásosabb amerikai forgalmazója is hamar elvetette a „művészfilm” kifejezést. [5] Történelmi problémaként és kortárs apóriaként a művészfilm olyan területet jelöl ki, melyet a filmtudomány nem tanulmányozott megfelelő mélységben.

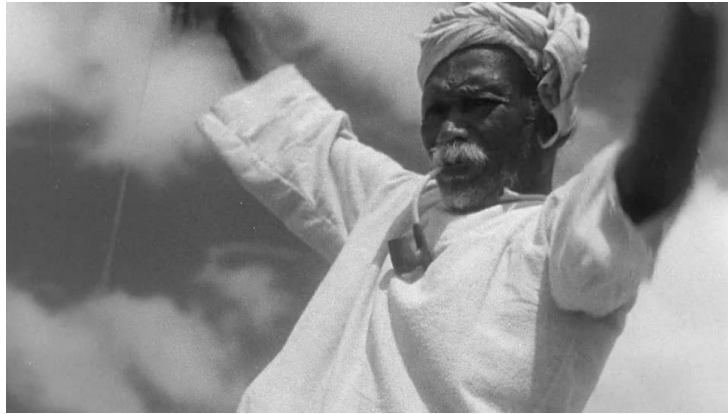
Jóllehet a filmtudomány túl ritkán használja ki a művészfilmben mint kategóriában rejlő lehetőségeket, a művészmozikat pedig a legjelentősebb kozmopolita központok kivételével mindenhol az eltűnés veszélye fenyegeti, a kutatók mégis állhatatosan tanulmányozzák a kategóriába eső filmeket. Számos filmtörténész ír lenyűgöző beszámolót filmfesztiválokról és nemzeti filmtörténetekről, a filmteoretikusok pedig továbbra is bőségesen találnak anyagot olyan rendezők munkáiban, mint Lina Wertmüller vagy Zhang Yimou. Ez az antológia nemcsak a művészfilm fogalmának jelentőségét ismeri fel, de a filmtudomány átfogóbb területén betöltött

központi szerepét is. A film mint globális jelenség oktatásának és újragondolásának igénye egyértelműen megfogalmazódik a kutatók részéről, a művészfilmmel kapcsolatban jelentős kutatómunka folyik továbbá a filmkép elméleti megközelítései, valamint a film ipari, jogi és a bemutatás történeteinek revíziója terén, de a kérdéskör a nemzeti, posztkoloniális és regionális filmkultúrák körül megújuló vitáknak is részét képezi. Vagyis, még ha a művészfilm fogalmát általánosságban retrográd kategóriaként tartják is számon, ez nem annyira az érdeklődés hiányát tükrözi, mint inkább a művészfilm olyan területként történő elismerésével szembeni kritikai ellenérzést, amelyen belül ezek a kérdéskörök jelen vannak. Mivel a kategória alkalmas arra, hogy kulturális, gazdasági és esztétikai jelentésterületet jelöljön ki, nem lenne szerencsés figyelmen kívül hagyni vagy lebecsülni a művészfilmet. Kötetünkkel arra törekszünk, hogy a művészfilmet mint a globális filmkultúra egy gazdag aspektusát, s egyben mint kritikai szempontból nélkülözhetetlen kategóriáját helyezzük a figyelem középpontjába.

Definíciós problémák

A művészfilm kihívást jelent a filmtudomány számára, hiszen kimondottan nehéznek bizonyult a filmtípusok bármelyikében elhelyezni, miközben a kritikusok és a közönség széles köreiben elterjedt kifejezésről van szó. Geoffrey Nowell-Smith jegyzi meg, hogy a „művészfilm mára olyan vegyülékszóvá vált, amelyben a mainstream és a fő csapásvonalon kívül eső filmekről alkotott, széttartó elképzelések összefutnak”.^[6] Ezt ellensúlyozandó, Nowell-Smith a művészfilmek két típusba sorolását javasolja, a viszonylag mainstream „minőségi” filmekkel az egyik oldalon (ide tartoznak a brit kosztümös filmek vagy a kínai ötödik generáció filmjei) és a radikálisabb, alacsony költségvetésű, független produkciókkal a másikon (Aki Kaurismäki vagy az eredeti francia újhullám alkotásai). Ez a felosztás vonzónak tűnhet, de gyakorlati alkalmazása nem igazán elképzelhető. Még ez a néhány példa is jól mutatja, hogy az eltérő formai, stilisztikai, történelmi és gazdasági kontextusok mennyire megnehezítik az osztályozást. Továbbá, az inkább mainstream, illetve inkább független besorolást és megkülönböztetést nagyban befolyásolja a történelmi-földrajzi kontextus. Mivel a különböző kontextusok, amelyekben a művészfilmek készülnek, majd bemutatásra kerülnek, definíciós szempontból kihívást jelentenek, ezért érdekesebb talán az osztályozási elvek erőltetése helyett a művészfilmet övező instabilitás természetét vizsgálni.

A filmművészet európai kánonját meghatározó, két világháború közötti modernista filmek igen eltérő háttere kapcsán Martin Stollery azt emeli ki, hogy az alkotások között éppúgy találunk nagy stúdiók által készített produkciókat, mint magánfinanszírozással létrejött alkotásokat, vagy akár teareklámokat.^[7] Jóllehet a második világháború után készült, kanonizált művészfilmek már nem annyira sokszínűek, mégis érezhető marad a művészfilm őstörténetének hibrid jellege.



Song of Ceylon (Basil Wright, 1934) – a teareklámfilm mint művészfilm

A művészfilmmel foglalkozó bármilyen kötet kapcsán tehát az első felmerülő probléma a kifejezés definíciója. Vajon a művészfilm valóban műfajnak tekinthető abban az értelemben, ahogyan a mainstream kritika oly gyakran használja a kifejezést? Vagy inkább filmes gyakorlat, ahogyan David Bordwell definiálja? [8] Esetleg intézmény, ahogyan Steve Neale értelmezi? [9] A filmek bemutatásának történetileg új módja, ahogyan azt Barbara Wilinsky látja? [10] Vagy inkább olyan nyelvezetnek tekintendő – ahogyan arról Jeffrey Sconce ír a trash filmek kapcsán –, amely képes, leválasztva a túlzást, a stílust és a politikát az ízlésről, leképezni a filmes formák színes hibriditását? [11] A hétköznapi szóhasználatban a „művészfilm” olyan nagyjátékfilm hosszúságú, narratív alkotást jelöl, mely a mainstream peremén helyezkedik el, valahol az experimentális és a vállaltan kereskedelmi termékek között. Tipikus (bár nem szükségszerű) jellemzői: a külföldi származás, a nyílt esztétikai elköteleződés, a korlátok nélküli formalizmus, valamint az élvezhető, de a klasszikus szerkezetet, reprezentációt kimozdító narratív mód. Hagyományos értelemben a művészfilm túl lassúnak tűnhet, stílusában, színhasználatában és karaktereiben pedig túlzónak. A hagyományos definíció rugalmassága magyarázhatja a kategória szívósságát a közvéleményben, ugyanakkor alkalmatlanságát is a tudományos megítélés ellentmondásainak feloldására. Véleményünk szerint a művészfilm szigorú értelemben vett paramétereinek hiánya nem csupán a kritikátörténetből fakadó ambiguitás, hanem sajátosságának középponti eleme, diszkurzív terét körvonalazó pozitív megközelítés. Alapelvként azt javasoljuk, hogy a művészfilmet éppen e nem-tiszta jellegből kiindulva definiáljuk; hiszen a kategorizálásában rejlő nehézség akadályozza ugyan az osztályozást, de igen termékeny tényező a filmkultúra számára.

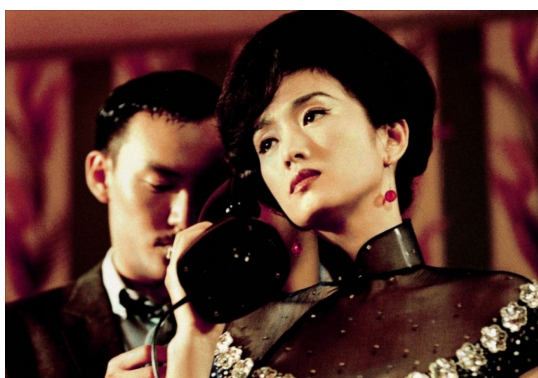
A nem-tiszta [*impure*] nem ugyanaz, mint a homályos vagy a ködös. Arra utal, hogy a művészfilm minduntalan kimozdítja az intézmények, a földrajzi meghatározások, a filmtörténetek vagy a nézőközönség osztályozására alkalmazott hagyományos kategóriákat. A művészfilm nem-tiszta jellegét sokféleképpen értelmezhetjük. Először is, meghatározhatja a nem-tiszta intézményi tér: nem experimentális, de nem is mainstream, a művészfilm a kereskedelmi film és „kézműves” másikjai között mozog nyughatatlanul. Nowell-Smith emeli ki, hogy néhány, a skála leginkább mainstream végén található kortárs európai film jobban hasonlít a francia újhullám által elutasított

minőségi filmhez, mint Agnès Varda vagy Jean-Luc Godard alkotásaihoz. De a másik végen alkotó művészek és rendezők, például Matthew Barney és Apichatpong Weerasethakul filmszínházi és kiállítótereket keverő alkotásai éppoly közel vannak az experimentális, mint a kereskedelmi filmezéshez. A vetítési gyakorlatok tovább fokozzák a helyszínnel kapcsolatos zavart, hiszen a művészmozi különleges helyet foglal el a művészfilmnek mint területnek a meghatározásában. A művészfilmet gyakran kívülállóként gondolják el. Mivel nem alkalmazkodott a mainstream ízléshez, ezért gettóban él, legyen az mégoly elegáns vagy burzsoá is. Ez az intézményi definíció ugyanakkor furcsán esetleges. Sokszor egész egyszerűen a művészmozikban vagy filmfesztiválokön vetített alkotásokat tekintjük művészfilmnek; ami azt jelenti, hogy e filmek pusztá léte bizonyos kritikusoktól, programszervezőktől vagy forgalmazói modellektől függ.

Másodszor a művészfilm a földrajzi helymeghatározással szintén ambivalens viszonyt ápol. Olyan nemzetközi kategóriáról van szó, ami gyakran nem más, mint a külföldi film fedőneve. Míg bizonyos, népszerű filmek forgalmazása globális jellegű (hollywoodi filmek, hongkongi akciófilmek, az indiai diaszpóra által kedvelt hindi filmek), más alkotások kizárólag a művészfilm intézményi keretein belül juthatnak el külföldi közönséghez. Gyakran megesik, hogy a hazai piacon népszerű filmek külföldön művészfilmként kerülnek bemutatásra. Ilyenkor a nemzetközi forgalmazás révén válik egy alkotás művészfilmmé. E nemzetközi identitás a művészfilmet kozmopolitaként konstruálja meg; vagyis, Mette Hjort szavaival élve, „a globalizmus kiváltotta fokozott lokálpatriotizmus dinamikájával szemben fellépő, a figyelmet az örökségről és az etnikai identitásról a filmművészet definíciója, valamint gyártási feltételei felé terelő kísérletként”.^[12] Az a nemzetköziség, amely Lengyelországtól vagy Argentínától távol is megnyitja az utat Krzysztof Zanussi vagy Lucrecia Martel filmjei előtt, szembemegy a nemzeti filmművészeti diszkurzus lokálpatriotizmusával. És fordítva, a művészfilmek fontos szerepet játszanak a nemzeti filmművészet kanonizálásában, s a helyi sajátosságok reprezentációja gyakran a művészfilm komolyságát alátámasztó érvként jelenik meg. A hagyományos filmtörténetírásban a művészfilm arra is alkalmas volt, hogy a „nagy rendezők” kánonja mentén alakítsa ki a nemzeti filmművészeteket, s így a művészfilm nemzetközi recepciója tulajdonképpen nemzeti jelentőségének a bizonyítékává vált. Az elmúlt fél évszázad során a kritikai diszkurzust a művészfilm és a nemzeti filmművészet összemosásának tendenciája jellemezte. Ezt a hibát annál inkább igyekszünk elkerülni, mivel véleményünk szerint a művészfilm mindig magában hordoz egyfajta komparatista és nemzeteken átívelő törekvést.

Harmadszor a művészfilm összetett, ambivalens viszonyban áll a filmtörténetben meghatározó szerepet játszó kritikai és filmipari kategóriákkal, mint például a sztárság vagy a szerzőiség. Egyrészt a művészfilm sokak számára a hollywoodi rendszer és értékek elutasításán alapul; másrészt viszont a művészfilmet éppen a hollywoodival párhuzamba állítható rendszer jellemzi mind a rendezők, mind a sztárok tekintetében, még akkor is, ha annak esztétikai hierarchiáit elutasítja. Annak ellenére, hogy a művészfilm a sztárság mibenlétét, valamint a kívánatos testi adottságokat a hollywooditól esetleg eltérő módon definiálja, mégis olyan sztárokat adott a

világnak, mint Hannah Schygulla, Jeanne Moreau és Gong Li. Hasonlóképpen a művészfilm megköveteli a szerzői impulzust, bár a szerzőiségnek a hollywooditól eltérő változatát preferálja. Ilyen értelemben különösen termékeny lehet a szerzőiség politikatörténetével kapcsolatos kérdésfelvetés. Janet Staiger úgy érvel, hogy a szerzői elméleteket mint a filmes jelentéstermelés szempontjából inadekvát modellt gyakran elvetik ugyan, a szerzőség mégis sokat jelent a nem domináns helyzetben lévő rendezők számára, hiszen „ennek még részleges elismerése is fontosnak tűnhet a napi túlélésben. De olyan esetekben szintén igaz ez, ahol az alternatív gyakorlatok megmutatása a normativitás természetesnek beállított privilegizálása ellen hat.” [13] A szerzői elméletek és a globalizáció kapcsán Jean Ma kötetünkben olvasható tanulmányára hívnánk fel a figyelmet, melyet Ming-liang Tsainak szentel. Mivel a művészfilmek szerzői gyakran nem európai vagy amerikai származásúak, illetve a reprezentációs gyakorlatok mainstream áramlatán kívül helyezkednek el, a szerzőiség nyomatékos jelentőséggel bírhat a művészfilmben mint politikai platformban rejlő lehetőségek elgondolásában.



Hannah Schygulla, Jeanne Moreau és Gong Li, művészfilmsztárok

Negyedszer a művészfilm aláássa a filmtörténetírás másik fő kategóriáját, a műfaj fogalmát. Mint említettük, a kutatók a műfajelmélet számos elemét felsorakoztatták, hogy a művészfilmet a narratív, esztétikai modalitás és a történelmi fejlődés fényében határozzák meg. Ennek ellenére egyáltalán nem tisztázott, hogy a művészfilm valóban beilleszthető lenne olyan műfaji

modellekbe, amelyek a musical, a western vagy a melodráma elemzésének alapját képezik. Nem csupán arról van szó, hogy a művészfilmes gyakorlatok radikális eltéréseket mutatnak a különböző országokon belül, hanem a kifejezés jelentésének történeti változásáról is. Hogy csak egy példát említsünk a közelmúltból: az amerikai független filmre adott válaszként a kilencvenes években a hollywoodi film „művészibb” változatának térnyerése a művészfilm populárisabb útvonalatát jelölte ki, mely a hollywoodi stúdiók boutique részlegeinek [*boutique production divisions*] filmes termékeit is magában foglalta. De az olyan „indie” rendezők, mint Todd Haynes és Miranda July bevonása a művészfilmről folytatott diszkurzusba szintén olyan módon kapcsolja össze az experimentális filmet, a hollywoodi sztárokat és a hollywoodi infrastruktúrát, amely szembemegy a hagyományos műfaji meghatározásokkal.

Végül a művészfilm sajátosan nem-tiszta nézőt hoz létre, a szövegszerű címzett és a közönség történeti alakulásának szintjén egyaránt. Az intellektuális és érzelmi bevonódás ugyanúgy elvárás az olasz neorealista filmek közönségétől, mint például Fatih Akin nemrégiben készült *A másik oldalon* (Auf der anderen Seite, 2007) című filmjének nézőjétől. Az esztétikai távolságtartás igényét folyamatosan megtörik az érzelmi és fizikai reakciók, valamint a virtuális elköteleződés a másikkal. Amit a modernista marxista perspektívából író kritikusok gyakran kudarcként olvasnak, tulajdonképpen értelmezhető annak a nézőnek a megszólításaként, aki Eric Schaefer szavaival „egymásba torkolló ellentmondásokkal”^[14] szembesül. A művészmozik közönségének kialakulásáról szóló írásokat szintén ezen hibrid nézői koncepció hatja át. Amerikában például a korai művészfilmek közönségét egyszerre gondolkodó, felelős, komoly témákra vágyó nézőként és az új, külföldi realizmus érzéki ábrázolására éhes voyeurként gondolták el.^[15] S míg a művészfilmek közönségéről születő korai szociológiai tanulmányok szerint elsősorban a férfiakat vonzották ezek a filmek, a nagyközönség számára a művészfilm inkább a feminin, nem férfias vagy queer jelzőket idézi meg.^[16] A művészfilm nyitottsága az esztétikai élményre összekapcsolódik a kisebbségekre való nyitottsággal, akik a közönség nem elhanyagolható hányadát adva alakítják annak reprezentációs politikáját. A kisebbségiség nevében még a viszonylag konvencionális meleg és leszbikus filmek is – a populáris külföldi alkotásokhoz hasonlóan – a művészfilmek kategóriájába sorolódnak. Ez a diszkurzus ugyanakkor időnként éppen a leginkább szubverzív kisebbségi filmeket zárja ki a művészfilm kánonjából, ahogyan az Charles Burnett filmjeivel is történt egészen a közelmúltig.^[17]

Ez a nem-tiszta jelleg a művészfilm jelentőségének lényegi elemét képezi, hiszen a különböző kategóriákat megkérdőjelező gesztussal a filmtudományi viták mainstream/avantgárd, helyi/kozmpolita, történeti/elméleti, filmipari/formai dichotómiáin kívül, vagy éppen azok réseiben, képes új tereket nyitni. A következőkben ezeket a művészfilmet alakító diszkurzív tereket térképezzük fel.

Földrajz és geopolitika

Amennyiben a „művészfilm” elnevezés gyakran egyszerűen a külföldi filmeket jelöli a

pénztáraknál, nyilvánvalóan nem csak földrajzról, de a földrajzi különbség politikájáról is szó van. Külföldi, de kinek? Melyik kultúrából és közönségből utazunk és hová? A geopolitikai aspektus a művészfilm diszkurzív tere szempontjából középponti kérdés, mégis a tudományos munkák nagy része elnyomja vagy politikamentessé teszi. A szerzőre koncentrált kritikai megközelítés a helyi kontextust figyelmen kívül hagyva, a stílus és a filmgyártás módjának egyéni jellegét emeli ki, vagy a nemzeti kulturális sajátosság mentén közelíti meg a stílus kérdését. Az európai művészfilmről készült, összegző jellegű munkák pedig hajlamosak természetesként kezelni az „európaiság” fogalmát, így teremtve kapcsolatot a kanonizált művészfilmek rendezői között, Hollywoodot a kereskedelmi és stilisztikai másikként felmutatva. Thomas Elsaesser hangsúlyozza az így működésbe lépő bináris logikát, amely az európai filmet Hollywood ellenében konstruálja meg. Úgy véli továbbá, hogy a globálisan forgalmazott művészfilmek közönségének „hagyományos” abban a kiváltságban lehet így része, hogy »másnak« érezheti magát [...] egy olyan, történelmileg meghatározott kapcsolati rendszerben, amely az önmeghatározásnak és az önmegkülönböztetésnek a szerző, a művészet, a nemzeti filmművészet, a kultúra vagy Európa fogalmait által mozgásba hozott, igen bizonytalan aktusán alapul”.^[18] Ilyen értelemben az európai művészfilm sokak által legtipikusabbnak gondolt megjelenése, vagyis annak észak-amerikai forgalmazása tekintetében a művészfilm földrajza nem több a nyugati kulturális tőke kölcsönösen hasznosító áramlásánál.

Az uralkodó történelmi elgondolás alapvető eurocentrizmusa miatt a művészfilmet általában nem a világmozi, a posztkolonializmus vagy a globalizáció tágasabb, radikálisabb, illetve ellentmondásosabb kereteiben helyezik el, hanem inkább a nemzetközi egy szűk, reakciós változatához társítják. Fontos ugyanakkor, hogy számos, létező modell hat ezen binarizmus ellen. Az új latin-amerikai film teoretikusai és rendezői, akik a művészfilmben elvetendő burzsoá formát láttak, kiutat igyekeztek találni az Európa/Hollywood oppozíció esztétikai és geopolitikai zsákutcájából, s így született meg többek között a „tökéletlen film” [*imperfect cinema*] koncepciója. Az európai művészeti „izmusokat” elutasító Julio García Espinosa a harmadik mozi európai artmozis recepcióját a filmművészet másfajta poétikai és földrajzi elgondolásának igényével kapcsolja össze.^[19] Egészen más perspektívából ugyan, de Miriam Hansen vernakuláris modernizmus fogalma szintén olyan elképzelés mellett érvel, mely a hollywoodi klasszicizmust, a modernista filmművészetet és a világot a binarizmus ellenében kirajzolódó kapcsolatrendszerben képes elhelyezni. Hansen az amerikai filmben „a globális érzéki vernakuláris nyelv metaforáját” véli felfedezni, amelyben az (amerikai) klasszicizmus és az (európai) modernizmus ellentétpárja a globális modernizációs áramlatok fényében működésképtelennek bizonyul.^[20] (Kathleen Newman és Lúcia Nagib a hansen globalizmus érvényességének és hatókörének kritikai átgondolása mellett, a harmadik mozi és a posztkolonializmus elméleti hagyományait inkább követő történelmi perspektívát javasolnak.^[21]) Egyetértünk azzal, hogy a művészfilmet nem lehet kizárólag az Európa/Hollywood ellentétpár keretén belül értelmezni, s hogy a kategória a globálisnak egy komplexebb, a geopolitikai elemzésre alkalmas, a földrajzi összetettségre érzékeny vízióját teszi szükségessé.

A művészfilm geopolitikájának egyik megközelítési módja az egyetemes olvashatóság melletti elköteleződésben rejlik. Amennyiben a művészfilmeket nemzetközi közönségnek szánják, akkor nyelvtől és kultúrától függetlenül érthető formákat és történeteket kell színre vinniük. Ebből kifolyólag a művészfilm tétje nem más, mint a vizuális olvashatóság és a kultúraközi fordíthatóság. A populáris filmekről eltérően nem a helyi kultúrát kívánják közvetíteni, hanem a (film)művészetről alkotott általános elképzelést. Ezért a művészfilm intézményi szinten gyakran nyúl a film mint egyetemes nyelv gondolatához. Az egyesült államokbeli Landmark Theatres-lánc például minden programját a következő szlogennel vezeti be: „A film egyetemes nyelv”, melyet számos nyelven elmondanak. Európában az Europa exhibition network filmszínházai grafikus listán ábrázolják a városokat, ahol a tagintézmények megtalálhatók. A logók mindkét esetben úgy utalnak a közönségre, mint a nézők elképzelt, nemzetközi közösségére, akik határokon átnyúló kulturális élményben osztoznak. Ugyanakkor, természetesen, olyan egyetemes fogyasztókról van szó, akik bárhol is érkező filmet képesek élvezettel nézni. A kultúrákon átívelő film ez esetben egy meghatározott nézőközönség ígéretével kecsegtető marketingfogás a művészmozik részéről. A mainstream filmkritika a filmet gyakran mint egyetemes történetek hordozóját állítja be a másságban rejlő fenyegetés csökkentése, a fordítás okozta elkerülhetetlen törések elkendőzése érdekében; s azért is, hogy a szöveget a nyugati kulturális normák számára könnyedén asszimilálhatóként konstruálja meg. Éppen ezen okoknál fogva, az egyetemes olvashatóság – úgy is mint az eltérő geopolitikai területekre kényszerített nyugati/patriarchális/neokolonialista perspektíva – széles körben kritizált fogalom. Nem vitatjuk, hogy az egyetemesség konzervatív változatainak mozgásban tartása kínál bizonyos lehetőségeket a művészfilm számára, ugyanakkor úgy véljük, hogy az egyetemesség problémája túl összetett ahhoz, hogy az elutasítás egyszerű gesztusával megoldható legyen. Meggyőződésünk, hogy az egyetemes nem feltétlenül egyszerű vagy naiv, ezért távol áll tőlünk, hogy lebecsüljük a nemzetköziségben rejlő potenciált.

Sőt, a film, mint egyetemes nyelv gondolata körül kikristályosodó elképzelések, a filmek és a közönség egyenetlen nemzetközi áramlásai, valamint a huszadik és huszonegyedik századi geopolitikai változások a film, a politika és a földrajz egyedülállóan gazdag metszéspontját kínálják az elemzők számára. Miközben a filmtudomány az egyetemesség gondolatát főként annak átideologizáltsága miatt utasítja el, addig a művészfilm a benne rejlő lehetőségekből igyekszik profitálni. (Dudley Andrew nagyon világosan fogalmazza meg ezt a törekvést, és a művészfilm egyetemessége melletti elköteleződése nyilvánvalóan hozzájárul a tudományterületen elfoglalt központi szerepéhez. ^[22]) A kultúrákon átívelő, problémamentes párbeszéd fantáziája táplálta a húszas években felbukkanó, a filmben a nemzetközi érthetőség letéteményesét vizionáló elképzelést, ami a későbbiekben hozzájárult a művészfilm nemzetek fölötti jellegének megkonstruálásához. ^[23] Szinte túl könnyűnek tűnik a kritika megfogalmazása – a kultúrák közötti párbeszéd természetesen soha nem problémamentes, ez a gondolat leginkább a kései kapitalizmus domináns hegemoniájának elfedését célozza –, de vajon mit kezdünk azokkal a rendezőkkel, akik a cinizmust elutasítva továbbra is a külföldi közönséget szólítják meg filmjeikkel? A művészfilm a kultúrákon átívelő párbeszédre való törekvés történetét rajzolja meg,

annak minden lehetetlenségével együtt. Ray vagy Kwon-taek Im filmjei makacsul ragaszkodnak az egyetemesség gondolatához, még akkor is, ha a tapasztalat annak működésképtelenségéről vagy hiányáról tanúskodik. Ilyen értelemben a művészfilm a másként kifejezhetetlen kifejezésére törekszik, vagyis a művészet hagyományos funkcióját mozgósítja. A kultúrákon átívelő problémamentes olvashatóság lehetetlensége csupán másként fejezi ki azt, amit a művész(film) csinál.

A problémát másként felvetve, azt mondhatjuk, hogy a művészfilm nemzetközi törekvése, forgalmazása és tartalma lehetővé teszi, hogy a globálisról gondolkodjunk, globális jellegű kérdésekre koncentráljunk. A művészfilm megköveteli, hogy kultúrákon át vizsgálódjunk, hogy az idegen szemével tekintsünk önmagunkra, hogy a filmnézés és az ebből fakadó öröm összefonódjon a földrajzi különbözőség, esetleg a geopolitikai kritika megtapasztalásával. A művészfilm e termékeny jellegzetességei ugyanakkor felhívják figyelmünket a globálisról való gondolkodás veszélyeire is. Amennyire a művészfilm egy nemzetközi közösség ígéretével kecsegtet, olyannyira ki van téve a tőke, a sztereotípiák és az imperialista vízió bejáratott domináns megoldásainak. A földrajzi elköteleződés feltételeit tehát feltétlenül vizsgálni kell, alaposan átgondolva a művészfilmes tér formálódását és deformálódását. A megközelítés hangsúlyos történései és gyakorlatai mindenképpen megkövetelik, hogy a terminológiával óvatosan bánjunk. Milyen kifejezéssel kellene jellemeznünk a művészfilm geopolitikáját: „globális”, „világ-” vagy „nemzetközi”? A szövelezés jelentősége tagadhatatlan, ha a művészfilm megjelenésének eurocentrizmusától a globális filmfesztivál-hálózatokig kívánunk eljutni.

Kötetünk címe *Globális művészfilm [Global Art Cinema]*; s talán éppen a „globális” szó válthatja ki a legtöbb fogalmi nehézséget a többi kifejezéshez képest. Kifejezi egyrészt a művészfilm mindent átfogó természetét az egész világon, másrészt a politikai tér imperialista vagy globalizációs jellegét is felidézi. A globális filmművészet retorikája utalhat a gazdasági, tehát kapitalista vagy Hollywood-központú modellre. Éppen ezért a globalizmus kritikusai közül többen kerülnek a kifejezést: Gayatri Spivak például a kollektívizmus gondolatát sokkal inkább hordozó „planetáris” [„*planetarity*”] kifejezéssel igyekszik ellensúlyozni a globális gondolkodás digitális jellegét és instrumentalizmusát, mivel úgy véli, hogy ez érzékenyebb a helyire, a materiálisra és a hatalomtól megfosztottra. ^[24] Ha figyelmet kívánunk szentelni a filmművészet területének és kiváltságos ösvényeinek, hasonló ellenérzéseink lehetnek a globális szó geopolitikai konnotációival szemben.

Ugyanakkor, a rendelkezésre álló, alternatív kifejezések nem kevésbé ambivalensek. A „világművészfilm” csakúgy, mint a „világmozi” – a „világirodalomhoz” hasonlóan – a kánon posztkoloniális felülvizsgálatát implikálhatná. ^[25] Vagy utalhatna egyfajta kozmopolitanizmusra, amely hasznos a nemzeti határokon túli vizsgálódás szempontjából, de kevésbé gyümölcsöző, amennyiben a materiális és politikai határok eltörlését célozza. ^[26] Vagy ami még rosszabb, a „világzene” mintájára a multikulturalizmus fetiszizált változatát hirdetné. A „világ” mint jelző, legrosszabb esetben, egyfajta Putamayo-világra, higiénikussá varázsolt és áruba bocsátott egzotizmusra utal, legjobb esetben pedig a világmozi feltörekvő tudományos diszkurzusára, amelyben a „világ” csupán az Európán és Észak-Amerikán kívül eső területeket jelöli. ^[27] (Ironikus

módon, a film feltételezett egyetemes jellege bizonyos fokig megakadályozta, hogy a filmtudományt is utolérje az irodalomtudományra jellemző anglocentrizmus, a globális Dél filmjeit mégis gyakran a „világmozi”-órákon tárgyalják.) A nem fehér vagy nem nyugati szinonimájaként, a „világ” kifejezés egy aggasztóan reflektálatlan liberalizmusra utalhat.

A „nemzetközi” kifejezés a kanonizáció másfajta története előtt nyit utat. A filmtörténetben a nemzetközi film hosszú ideig főként nyugat-európai filmek szűkös kategóriáját jelölte, s csak nemrégiben lazult fel annyira, hogy kiterjedjen afrikai, latin-amerikai és egy sor ázsiai filmre. Az „internacionalista” természetesen a „nemzetközi” alcíme vagy széljegyzete kellene hogy legyen, mozgósítva azt az igen hasznos politikai igényt, hogy ezek a kategóriák, az egyszerű leíró terminuson túl, váljanak a jelentés aktív alakítóivá. Az internacionalizmus magában foglalja a filmek nemzeti határokon túli forgalmazását mint politikai aktust. Gondolhatunk például arra, ahogyan az európai baloldali csoportok segítették a szovjet modernizmus alkotásainak bemutatását vagy arra a nemzetközi film iránti elköteleződésre, amely a kubai forradalmat követő éveket jellemezte. Bár az internacionalizmus marxista története nem mindig illeszkedik pontosan a globális művészmoziról szóló elemzésünkhöz, a film geopolitikája iránti törekvése jelentős ösztönzőként hat. Elmondhatjuk tehát, hogy egyik szó sem felel meg tökéletesen elvárásainknak, ugyanakkor azt tapasztaljuk, hogy a kifejezések által szított viták egyértelműen geopolitikai terminusként írják körül a művészfilm sokat vitatott területét.

Az aktuális történelmi pillanat minden eddiginél nyomatékosabban kérdez rá arra, hogy miként lehet elgondolni a globális kultúra kategóriáit. Bár a művészfilm a kultúrák közötti párbeszéd lehetősége kapcsán egyfajta optimizmust testesít meg, a huszonegyedik század korai évei mintha éppen ez ellen hatnának. A világháború utáni művészfilm-történetek az újhullámok egymást követő hullámaira koncentrálnak – mintha a film képes lenne a kapitalista növekedés alapját képező, vég nélküli expanzióra. Ez a modell az újabb és újabb szerzőket és nemzeti filmművészeteket felfedező, kozmopolita közönségben artikulálódik. Ugyanígy, a gyarmati rendszer felbomlásának időszakában egyfajta posztkoloniális nyitottság ígérte hordozta, hiszen új típusú kapcsolat alakult ki a közönség és a filmkészítő nemzetek között. (Természetesen, mondanunk sem kell, hogy amiről itt szó van, nem kevésbé a mítoszok és a fantázia szüleményei, mint a moziba járás empirikus története. A művészfilm mindenesetre profitált a háború utáni kapitalista terjeszkedésből csak úgy mint a kultúrák közötti nyitottságból és kozmopolitanizmusból.) De hová tűnik a művészfilmeket jellemző nyitottság ethosza a nyughatatlan globalizáció, a gazdasági recesszió és a környezeti válság jellemezte 9/11 utáni világban, ahol a kulturális kölcsönhatás félelmet kelt, és a végtelen expanzió doktrínája a környezeti és a gazdasági szektorokban egyaránt megbukik? A megerősödő globális hálózatok, melyek nem is olyan régen még teljességgel utópisztikusnak tündek, ma már retteget váltanak ki, a nemzetközi utazásokat pedig egyre inkább faji, osztálybeli, fizikai és nemzeti alapszabályozzák. A kulturális globalizációval kapcsolatos elképzelések, ahogyan a filmnézés materiálisfeltételei is, nyilvánvalóan reagálnak az így kialakuló világra.

Historikus és ahistorikus impulzusok

A művészfilm fogalma mindig is működőképesnek bizonyult a filmtörténetírás perspektívájából, s ez hatványozottan igaz a nemzeti és a szerzői filmtörténetek esetében. Pedig e historizáló tendenciával ellentétben, sőt akár ellentmondásban álló, terminus éppen az időtlenség gondolatát idézi meg a hétköznapi és a tudományos diszkurzusban egyaránt. A művészfilmet textuális praxisként kezelő elgondolások viszonylag változatlanok, a lassú és nehézkes párbeszéd popkulturális kliséitől kezdve egészen a *mitől lesz „művészet” a film* kérdését feszegető kritikai értékrendekig. Talán nem helytálló a művészfilmet változatlanok beállítani, ez mégis egyfajta intézményi stratégia, lehetőség arra, hogy a film egy már létező kulturális tér részeként reklámozza magát. Az ambivalenciát érzékeltetendő, vizsgáljuk meg, két-három film segítségével, az új művészfilmes alkotások megjelenésének egyik módját, pontosabban azt, ahogyan a nemzetközi filmfesztiválok felfedezték a nemzeti újhullámokat. A kilencvenes évek nagy felfedezettje az iráni filmművészet volt, Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami és Dzsfar Panahi filmjei bejárták a nemzetközi filmfesztiválok, és az új iráni filmművészet hamar bekerült a művészfilmes kánonba. A kétezres években pedig – amikor Cannes-ban és Torontóban is bemutatták Cristi Puiu *Lăzărescu úr halála* (Moartea domnului Lăzărescu, 2005) című filmjét,

2007-ben Cristian Mungiu *4 hónap, 3 hét, 2 nap* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007) című filmje elnyerte az Arany Pálmát – az új román realizmus megjelenésének lehettünk szemtanúi.



Lăzărescu úr halála (Moartea domnului Lăzărescu.

Cristi Puiu, 2005)

A művészfilm kategóriája lehetővé teszi, hogy a közönség és a fesztiválok programszervezői, az ismeretlen szövegeket bevált módon asszimiláló eszközök révén, besorolják ezeket az új filmeket. Talán éppen ez az asszimiláció zavarja azokat a kutatókat, akik elvetik a kategóriát. Hiszen mindent egybevetve, ez tükrözni látszik azokat a kozmopolita kanonizációs struktúrákat, amelyeket a huszadik század végén a különbségek elfedését célzó neokolonializmussal és nyugatosítással társítottak. Ezen politikák ellenére, vagy talán ezek hatására, a filmek továbbra is a „nemzetközivé válás” útját követik. Azok a nézők pedig, akik alapvetően nem érdeklődnek a román kultúra vagy filmtörténet iránt, úgy érzik, hogy mindenképpen látniuk kell a fesztiváldíjakat besöprő, új filmeket. A várt élmény nem egy rendezőhöz, sztárhoz vagy nemzetiséghez kapcsolódik, inkább a korábbi „új” művészfilmekben lelt öröm ígéretével kecsegtet. A felfedezésben rejlő izgalom, amit a következő nagy fogást lelkesen fogyasztó közönség számára jelent, a művészfilm fogalmához inherens módon kapcsolódó fantáziának, a neorealizmus transzformatív felfedezésének élményét ismétli. A struktúra abban az értelemben ahistorikus, hogy minden egyes új film ugyanannak a fantáziának a megismétlődése, és minden egyes új nemzeti film e fantázia hordozójává válhat. Ugyanakkor, határozottan történelmi is, hiszen az iráni vagy román filmek sajátos materiális-történelmi körülmények között születnek, és nem egyszerűsíthetők le egyetlen kritikai vagy osztályozási ciklusra. Az új román film például Románia uniós csatlakozásának idején születik meg; vagyis a filmes és geopolitikai intézményrendszerek időben és materiális szempontból is egyértelműen összekapcsolódnak. Továbbá az, hogy mely nemzet filmjei, és milyen történelmi helyzetben kerülnek a művészfilm kategóriájába, összefügg az egyenetlen fejlődés és a posztkoloniális hatalmi viszonyok struktúráival. A történelmi és ahistorikus aspektusok tehát kölcsönösen mozgásba hozzák egymást: a művészfilm okozta öröm éppúgy fakad az ismétlésből, mint a különbségből; s akárcsak a műfaj esetében e két elem összjátéka meghatározó dinamikát hoz létre.

A művészfilm történeti megközelítése középponti jelentőségű tudományos kategóriává vált. A

filmtörténetek hagyományosan nagy hangsúlyt fektetnek a nemzeti filmművészetek fejlődésére, melyek fő irányát sok esetben a művészfilmes rendezők és irányzatok jelölik ki. A művészfilmes kánont részben a Youssef

Chahinét, Andrej Tarkovszkijt vagy Edward Yangot bemutató nemzeti filmtörténetekből egyszerűen kimazsoláztok, fontosabb nevek hozzák létre. ^[28] Míg az egyes munkák kimerülnek a kanonizációban, e megközelítések lehetővé teszik a filmes irányzatok és a politika- vagy gazdaságtörténet közötti, összetett kapcsolatrendszer tudományos vizsgálatát. A történeti vizsgálódások láthatóvá tették a különböző hatások nemzeti határokon átnyúló útvonalaikat, megrajzolva például Luis Buñuel útját az európai szürrealizmustól mexikói filmjeinek kereskedelmi stílusáig. Patrick Keating kötetünkben olvasható tanulmánya ezt a kérdést boncolgatja a mexikói filmművészet kapcsán. A másik irányból közelítve, Glauber Rocha katalán filmrendezők melletti, hatvanas évekbeli elköteleződésének történetét fedezhetjük fel. ^[29] Az ilyen összehasonlító vagy kapcsolatrendszereket vizsgáló tanulmányok megmutatják, hogy filmipari vagy filmgyártási kérdések hogyan fonódnak össze nemzetek fölötti vagy transznacionális történetekkel. A posztkolonialista megközelítés azt veszi górcső alá, hogy a gyarmati történelem miként alakítja az európai és amerikai művészfilmek hatását az indiai és a szubzaharai afrikai filmekre, és fordítva. ^[30] De nem szabad megfeledkeznünk a filmművészet tárgyává váló történelem jelentőségéről sem, hiszen számos filmrendező, köztük Ousmane Sembène és Rainer Werner Fassbinder, saját nemzeti vagy gyarmati történelmük megkérdőjelezésével hoztak létre filmes-történelmi projektet.

Mindazonáltal, bár a művészfilm fontos eleme számos filmtörténetnek, maga a kategória nem megfelelő módon historizálódott. A filmipar történetének a filmtudomány érdeklődési körébe kerülésével számos munka született a hollywoodi filmgyártás módja és narratív formáinak egymástól elválaszthatatlan jellegéről. Kisebb számban ugyan, de jelentek meg hasonló tanulmányok a nemzeti filmgyártás témakörében is, míg a művészfilmet szinte egyáltalán nem vizsgálták ilyen szempontok mentén. A „művészfilm” kifejezés használata gyakorta egy állandó és egyértelmű tárgyat feltételez. Ahogyan Mark Betz megjegyzi, míg „a hollywoodi film gazdasági és filmipari szempontok mentén történő elemzése az angol és amerikai filmtudományban ma már természetes, addig az európai művészfilm esetében ez a megközelítés szinte teljesen hiányzik”. ^[31] Kötetünkben igyekszünk a történeti elemzés hiányának kérdésével foglalkozni, de valójában többről van szó egyszerű hiányosságnál. A művészfilmes kategóriának van egy olyan sajátossága, ami miatt a közönség és a kritika egyaránt hajlamos ahistorikusnak képzelni azt. A közönségre gyakorolt vonzereje kevesebbet változott a második világháború utáni időszakban, mint azt gondolhatnánk egy ilyen hatalmas – gyártási és fogyasztói – terület kapcsán. A kategória állandósága a történeti kontextusokon egyedülálló módon átívelő kommunikációs teret nyit meg. Bár a művészfilm formai szempontból nem annyira egységes, mint a klasszicizmus, mégis ez utóbbihoz hasonlóan a filmek széles skáláját képviselve azt az érzést kelti az emberben, mintha mindig elérhető lenne mind a filmrendezők, mind pedig a közönség számára. Így aztán, noha a történeti szempontok értéke a kutatásban vitathatatlan, a művészfilm ahistorikus megközelítése

szintén termékeny lehet a kategória plasztikus vonzerejének meghatározásában. Tulajdonképpen a hagyományos historizmus elutasítása elkerülhetővé teszi a művészfilm egyirányú útvonalában vagy hullámaiban rejlő etnocentrikus elfogultság újbóli megjelenését. A kulturális párbeszéd történetének korábban említett, hasznos felülvizsgálata rámutat a művészfilm szélesebb, asszimiláló modelljét jellemző hiátusra. A historizmus összetettebb kontextusba helyezése lehetővé teszi, hogy a „fejlődést” ne a kulturális egyetemesség naiv elképzelését szentesítő, valamint a nyugati néző kulturális hegemoniáját reprodukáló, nyugat-kelet mintázat jegyében gondoljuk el. A művészfilmhez mindkét irány (a történeti és az ahistorikus) szervesen illeszkedik, sőt, sajátosságát éppen az adja, hogy e két, látszólag ellentétes kvalitást termékeny feszültségben képes ötvözni.

A realista és a modernista törekvések

A realizmus és a modernizmus szembenállása a huszadik század egyik jelentős esztétikai vitájának forrása volt. Ez a megosztottság a filmművészetben a filmkép több, kulcsfontosságú konceptuális modelljét hozta magával, köztük az André Bazin nevéhez fűződő realizmust és a Screen folyóirat modernista marxista irányát. A filmes gyakorlat nyíltan realista irányzatai – költői realizmus, neorealizmus – hasonló módon csaptak össze az újhullámokkal és a modernista ellenfilmekkel a kanonikus státusz megszerzéséért. Az elmúlt években azonban a filmtörténet és a kritikaelmélet különböző képviselői egyre erőteljesebben hangsúlyozzák a két oldal összefonódottságát, azzal érvelve, hogy azok meglepő hasonlóságokat mutatnak. Az olasz neorealizmus kapcsán Frederic Jameson a realizmus, a modernizmus és a posztmodern egymásba ágyazottságáról ír. Miriam Hansen Siegfried Kracauer, illetve a „vernakuláris modernizmus” fogalma kapcsán szintén arra jut, hogy a modernista projekt átfedéseket mutat a realizmussal és a klasszicizmussal.^[32] A művészfilm kategóriája fontos szerepet játszik ebben a kritikátörténetben, mivel gyakran egyesítette ezeket az egyébként összeegyeztethetetlen hagyományokat, miközben a közönség számára összehangolta, egybefonta és bonyolította is ezeket az egymással versengő készítéseket.

Egyrészt a művészfilm gyakran egyes realista irányzatok szinonimája volt. Egységes kategóriaként az olasz neorealizmus népszerűvé válása idején jelent meg, és azóta is szorosan kötődik a világháború utáni irányzat tematikus és esztétikai hagyományaihoz. A művészfilmek középpontjában, évtizedekkel a neorealizmus megjelenése után, továbbra is az elnyomottak, az örök vesztesek, a közösség által kivetett emberek állnak. A társadalom peremére szorultak ábrázolása egyfajta morális kötelességként tűnik fel, beleértve a munkásosztály képviselőit (Kidlat Tahimik, Ken Loach), nemzeti témák érintését (Hany Abu-Assad, Haile Gerima), a nemi vagy szexuális kisebbségeket (Gregg Araki, Deepa Mehta). A realizmus igyekezete, hogy láthatóvá tegye a nem láthatót, egybeesik a művészfilm azon szándékával, hogy a tiltottat, az elmondhatatlant ábrázolja. Ez magyarázza a társadalmi nemekkel és osztályokkal kapcsolatos nemzeti politikákat kritizáló, friss iráni vagy francia filmek (Samira Makhmalbaf, Laurence Cantet) realista stílusát. A művészfilm cenzúrától mentes területként definiálja önmagát, a közönség elé tárva mindazt, amit

a kereskedelmi mozi általános fogyasztásra alkalmatlannak ítélt. Roberto Rossellini Róma, nyílt város (Roma, città aperta, 1945) című filmjétől kezdve Chan-wook Park Oldboy (Oldeuboi, 2003) című filmjéig, az érzékiség és a kizsákmányolás ipari története összefonódik a realizmus textuális stratégiáival a veszélynek kitett vagy éppen szenvedélyes testet ábrázoló, s ezáltal az igazságra teoretikus igényt tartó művészfilmekben.

Másrészt a művészfilm szoros kapcsolatot ápol a modernizmussal. A művészfilmet intézményi gyakorlatként meghatározó Neale szerint, ha elfogadjuk a hagyományos perspektívát, amelyben a film regényes médium, vagyis egy irodalmi műfaj meghosszabbítása, akkor a művészfilm modernista regény, míg a hollywoodi film a műfaj populáris megjelenési formája. Ahogyan a művészi modernizmus esetében, a művészfilm is a domináns realizmus ellenében definiálja önmagát. A tizenkilencedik századi regény tehát úgy viszonyul a modernista irodalomhoz, ahogyan a klasszikus hollywoodi film a művészfilmhez. Ahogyan a modernizmus elméleti megközelítései, a művészfilm is a szubjektivitás és a temporalitás kérdéseit tárja fel a klasszikus hollywoodi narratíva ellenében vagy azt finomítva. A művészfilm éppen abban leli örömét, amit Hollywood elutasít, vagy szándékosan figyelmen kívül hagy, újrahasznosítva mindazt, amit a hatékony, feszes történetmesélés ipari modellje haszontalannak ítélt. A művészfilm modernista tendenciái megjelennek továbbá a belső konfliktusok, az önreflexivitás, az extradiegetikus gesztusok előtérbe helyezésében, valamint a tartam privilegizálásában a tudás és az élvezet empirikus modelljeivel szemben (Michelangelo Antonioni, Ming-liang Tsai, Bergman).

A modernista tendenciák miatt bizonyos kritikusok szemében a művészfilm túlzottan formalistának, arrogánsnak és önteltnek tűnik. Resnais Tavaly Marienbadban (L'année dernière à Marienbad, 1961) című filmje könnyű célpont ilyen szempontból. Annak ellenére, hogy a művészmozikban jelentős sikere volt a hatvanas évek elején, a film a mai néző számára sokszor lehetetlenül lassú, követhetetlenül zavaros, művészileg dekadens; a dagályosság, a labirintusszerű bizonytalanság sajátos keveredése, a humor teljes hiánya anakronisztikusnak és önhitnek tűnik. A korszak nagy művészfilmjei közül talán éppen kidolgozott, arisztokratikusan formális nyelvezetének konok szigorúsága miatt vált mára a művészfilm modernista ballépéseit felvonultató, nehezen befogadható film példájává. Mindazonáltal, ha Alain Resnais nyíltabban politikai alkotásainak vagy a kortárs európai történelem faji alapon működő logikáját lemeztelenítő mai filmek (a Dardenne-fivérek, Michael Haneke) kontextusába helyezzük, a film erőltetett hangneme összecseng a gyarmati éra utáni, francia politikai elnyomás pszichés utóregzéivel. A film formai ambivalenciái, kétértelműségei a francia nemzeti szubjektivitás erőszakos kétfelé ágazását jelzik a kolonializmus és a neokolonializmus időszakában.



Tavaly Marienbadban (L'année dernière à Marienbad. Alain Resnais, 1961)

Az afrikai lány (La Noire de... Ousmane Sembène, 1966) vagy a Cléo 5-től 7-ig (Cléo de 5 à 7. Agnès Varda, 1962) című filmekben ugyanennek a szubjektív instabilitásnak a leképezéseit láthatjuk. Hasonló módon, Georges Franju Les Yeux sans visage (1960) című alkotásának erősen esztétizált borzalma a háború utáni Franciaországnak a múlt, a testek és az identitások eltüntetésére irányuló igyekezetét hozza játékba. Ahogyan a példák mutatják, a művészfilm, még legenigmatikusabb változataiban is, olyan teret hoz létre, melyben a realizmus és a modernizmus történeti kihívásai feldolgozhatóak, felmutatva annak lehetőségét, hogy a filmtudomány megvizsgálja ezen fogalmak folytatólagos hatását, jelentőségét.

Talán éppen e bináris oppozícióban rejlő feszültség enyhítésének egyik kulcsterületévé vált művészfilmnek köszönhető, hogy ma már nem feltétlenül szükséges állást foglalni realizmus és modernizmus csatájában. Bordwell nagy hatású esszéje a művészfilmről nem intézményként vagy műfajként, hanem esztétikai gyakorlatként igyekszik meghatározni a kategóriát. Első lépésben e gyakorlat két jellegzetességét írja le: a realizmust és a szerzői jelenlétet. Az elsőt a neorealizmussal kapcsolja össze, míg a második egy sor modernista trópuson keresztül jelenik meg. Bordwell arra jut, hogy e két jellemző a filmszöveg szintjén konfliktusban áll egymással. Hogyan is lehetne a valós iránt elkötelezett film egyetlen önreflexív tudat munkája? A kérdésben rejlő ellentmondás feloldására a művészfilm, állapítja meg Bordwell, egy harmadik kulcselemet vezet be: az ambiguitást. Mindebben az az érdekes, hogy a művészfilmet olyan egyedi gyakorlatként állítja be, amely képes feloldani az egymástól elkülönülő művészi irányzatok között régóta fennálló feszültséget. A művészfilm olyan hibrid formaként jelenik meg, amelyben realizmus és modernizmus együttállása egyetlen szövegen belül is megvalósulhat. A másik kettővel ellentétben, ez egy összetett, eltérő kifejezésmódok összhangját megvalósító gyakorlat, s ebből kifolyólag a tapasztalás és az alkalmazás összeegyeztethetetlen módjait képes, egyedülálló módon, összefonni.

Ha vissza akarunk csatolni a definíciókban szereplő nem-tiszta kifejezéshez, azt mondhatnánk, hogy a művészfilm realizmusa soha nem kizárólag realista, mivel a filmes narrációt mindig átjárja egyfajta modernista érzékenység. Ugyanakkor a realista tendenciákkal árnyalt modernizmusa soha nem lesz tökéletesen tiszta. A művészfilm tehát e terminusok – s különösen állandó, melodramatikus bináris oppozíciójuk – alkalmatlan voltára figyelmeztet bennünket. Nem csak arról van tehát szó, hogy nem muszáj állást foglalnunk, hanem arról, hogy a művészfilm dialektikus (vagy háromszögesítő) működése túllendít bennünket a bináris vitán. A nem-tiszta jelleg nem csak a művészfilm stílustörténetét alkotó elemként jelenik meg, hanem a művészfilmet a mozgókép változó funkciójának és szerepének tágabb történetében elhelyező, határozott kijelentésként is.

A művészfilm művészete

A művészfilm fogalma elsősorban a második világháború utáni kutatási területet jelöl, de a húszas és harmincas évek különböző európai, ázsiai és amerikai irányzatai, diszkurzusai és nézetei szintén visszhangra lelnek a terminusban. A huszadik század elején például egyre nagyobb teret nyernek a filmet művészi formaként elismertetni igyekvők érvei, D. W. Griffith, Ricciotto Canudo, Vachel Lindsay, Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky és Iris Barry mellett ide sorolhatjuk a Close-Up-hoz közel álló írókat. A filmes sajátosságok vizsgálata mentén kialakuló korai elméletek arra kérdeznék rá, hogy mi teszi a filmet egyedi kifejezési móddá. Az esztétikaelméletből – például Gotthold Ephraim Lessing Laokoónjából – táplálkozó elgondolások a filmet művészetként definiálják, s ezzel a gesztussal a filmmel foglalkozó kutatásokat a humán tudományok főbb irányai közé sorolják. A filmet „hetedik művészetként” meghatározó kritikai elgondolás egybeesik a narratív film innovatív gyakorlatainak megjelenésével. A hangosfilm ipari standardként történő elterjedését megelőző években számos vita alakult ki a legmegfelelőbb filmes nyelv kérdése körül. Jóllehet ritkán jutottak egyességre, a formai újítók célja mégis egybeesett: olyan új, filmes kifejezési módot találni, amely képes a lehető legnagyobb kifejezőerőt egyesíteni az egyetemes érthetőséggel. A film mint művészet koncepciója fontos szerephez jut – ahogyan Andrew Tudor nevezi – a művészi értelemben megkülönböztető filmes gyakorlatok azonosításában: egyfajta koherenciát kölcsönöz egy sor, különböző filmnek, ugyanakkor elősegíti bizonyos rendezők (C. Th. Dreyer, Jean Epstein) és stílusirányzatok (német expresszionizmus, francia impresszionizmus) nemzetközi fel- és megismerését.^[33] A művészfilm háború utáni fogalmának magyarázata tehát nem csak azért jelent történelmi kihívást, mert a két háború közötti filmkultúra különböző aspektusait mozgásba hozó előfutárookra szintén utal, de azért is, mert a kifejezés összemosza a filmről mint művészetről értekező diszkurzust és a filmművészeti irányzatok jellegzetes textuális gyakorlatait. A „hetedik művészet” mellett kiálló írókra és a két háború között alkotó filmrendezőkre egyaránt jellemző a filmelméleti, valamint a formai és stilisztikai kérdések összemosása. Számukra e területek kölcsönösen áthatják egymást. Vagyis, kizárólag a két háború között zajló viták alaposabb feltérképezése révén válik érthetővé médium (film mint művészet) és

gyakorlat (művészfilmek) keveredése a művészfilm későbbi koncepcióiban.

E területek összemosásának hatásai a kifejezés későbbi megjelenéseiben is tetten érhetők. A művészfilm egyrészt irányzatok és gyakorlatok sorozataként rajzolódik ki, másrészt a képzőművészetről való gondolkodás egyik módozataként is értelmezhető. Az első megközelítésnek köszönhetően fontos filmes irányzatok elrendezése, illetve vonatkozó kérdések megfogalmazása válik lehetővé. Ebben az esetben a művészfilm több alkategóriát tartalmazó és összekapcsoló gyűjtőfogalomként működik: egy sor újhullám, nemzeti filmművészet, különböző iskolák és megközelítések tartoznak ide. Talán még fontosabb, bár kevesebb hangsúlyt kap a kifejezés másik, a filmkép státuszáról való gondolkodásra ösztönző használata. Ahogy Basil Wright fogalmaz Raymond Spottiswoode technikai kézikönyvéhez írt előszavában, „a hangsáv ellenére a [film] azért művészet, mivel vizuális”.^[34] Barbara Klinger – azon kevés kutatók egyike, aki a közelmúltban felismerte a művészfilm esztétikai elméletének a szükségét – úgy véli, hogy nehezen megragadható természete ellenére a kategória mindig is rendelkezett állandó és meghatározó tulajdonsággal: „a látványos, enigmatikus és lebilincselő képpel”. Klinger arra utal, hogy a jellegzetes, túlcsonduló vizualitás adja a művészfilm művészetét.^[35] Klinger írásához hasonlóan a kötetben szereplő tanulmányok épp emellett a kép mellett *köteleződnék el* anélkül, hogy a művészfilm formai többletét szemantikai szempontból csődnek, esztétikailag dekadensnek vagy egyszerűen apolitikusnak bélyegeznék.

A művészfilm soha nem volt pusztán empirikus címke, önkényes elnevezés, üres kategória. Ellenkezőleg, a kifejezés és referense a filmelméleti és gyakorlati írások törésvonalai mentén, a filmtörténet repedéseiből indult burjánzásnak. A fogalom megértéséhez fel kell térképeznünk a „művész” szó filmhez kapcsolódásának történeti vetületeit. Terminológiai szempontból a művészfilm páros továbbra is hordozza az *intermediális* (a film esztétikai affinitása más médiumokkal vagy művészeti formákkal) és *intramediális* (a filmesztétika leghatékonyabb kidolgozásához kapcsolódó) aspektusok összemosásából fakadó, alapvető zavart. A fogalom jelentésének elhomályosításán túl, ez hozzájárul ahhoz, hogy azt az elitizmussal társítsák, s ez újabb kérdéseket vet fel. A művészfilm megbélyegzése részben a neki tulajdonított irrelevanciából fakad: miközben a kritika a realizmusban, a posztkolonializmusban és a műfajban látta a társadalmi és kulturális változás ígérését, a művészfilmet nem sorolták a hasonlóan hatékony konceptuális kategóriák közé. A modernizmust így értelmezték ugyan, s bár elismerték az olyan rendezőket, mint például Jean-Luc Godard politikai és esztétikai radikalizmusát, az ellenfilmes státusza (a Peter Wollen-féle európai avantgárd része) mégis elhatárolja Godard-t a művészfilm fő vonalától. Egyes marxista kritikusok számára a művészfilm egyszerűen csak burzsoá értékeket tükröz, míg a populáris kultúra kutatói szemében kulturálisan jelentéktelen, mivel nem vonz tömegeket. Ez a probléma részben abból ered, hogy a művészfilm korábbi kutatói elfogadták, hogy a kifejezésben szereplő „művész” szó a magaskultúrára utal – s ezáltal társadalmi előítéletet és kirekesztő magatartást jelez. A filmről mint populáris vagy tömegkultúráról szóló diszkusszióból pedig a művészetet könnyű szívvel száműzik. Azt tapasztalhatjuk, hogy az autonóm művészet burzsoá koncepcióinak

készséges elfogadása a művészfilmről szóló diszkurzus igen gyakran zavaró aspektusa. Kötetünkben igyekeztünk érzékenyen kezelni azt, ahogyan az elitista és etnocentrikus törekvések máig kísértik a művészfilm kategóriáját. Ugyanakkor a művészetet mindenki számára hozzáférhető tapasztalatnak tekintjük, s elutasítjuk a kifejezés korlátozó jellegű, szűkös definícióját. [36]

Eredmények és következtetések

A művészfilmmel kapcsolatos korábbi írások vagy az extratextuális, filmipari sajátosságokat vagy pedig a stílus- és formatörténetet részesítették előnyben. Ezzel szemben kötetünk a tisztán intézményi vagy a formalista definícióktól való elszakadásra törekszik. A kötetben közreműködők számára stílus és gyártási mód kérdése kulcsfontosságú marad ugyan, de mindannyian valljuk, hogy kép, filmipar és politika egymástól elválaszthatatlan területek. Neale definíciós tanulmányának alapvető hatása érezhető a könyvben megjelenő különböző metodológiákban. Visszatekintve e meghatározó tanulmányra, úgy véljük, a művészfilmet intézményként definiáló gondolatmenet első lépésben a kategóriába sorolt filmek legfontosabb esztétikai jellegzetességeit írja körül. Az egyik ilyen jellegzetesség abban rejlik, ahogyan a művészfilm arra törekszik, hogy a képeket reflexív módon jelölje ki *képként*. Általános értelemben lényeges elem a kép efféle kitartása, figyelemben tartása, hiszen Neale szerint a művészfilm létét az határozza meg, hogy képes-e mű(vészeti)alkotásként jelölni önmagát. Más szóval, a művészfilm csak az önkifejezés által tud differenciálódni és kereskedelmi szempontból életképessé válni a hollywoodi termékek dominálta piacon. A művészfilm előfeltételezi, hogy képei öntudatosságról árulkodjanak, s ez a huszadik század művészetére igen jellemző attitűddel társítja. Mindez Nowell-Smith gondolatához vezet bennünket, aki szerint a „művészfilm” kifejezésben szereplő művészet a művészi jellegzetesen huszadik századi értelmezését hordozza. Ezt a történelmi emlékeztetőt azután tovább lehet pontosítani. Ha Neale modelljét tágabb történelmi perspektívában kívánjuk elhelyezni, világossá válik, hogy a művészfilm hosszú távú differenciálódása nagyban függ az elhatárolódást segítő eszközök folyamatos adaptálásának képességétől, amellyel a stiláris kölcsönzéseket, a technológiai innovációt, a hozzáférés változó körülményeit, valamint az ízlés és a divat folyamatos alakulását képes kompenzálni.

A hatvanas és hetvenes években például a zoomolás a művészfilm érthető és elterjedt ismertetőjegye volt. Bár más műfajok, populáris mainstream filmek, kungfufilmek, avantgárd alkotások szintén alkalmazták ezt az eszközt, mégis a művészfilm identitásának felismerhető markere maradt. Sembène és Visconti gyakran a nézői figyelem képre irányítására használja, vagyis a képben rejlő konceptuális gazdagság megmutatására. A két rendező munkáiban a zoomolás szolgálhatja a mise-en-scène túlzásait, lehetővé teszi a mozgás gyors érzékelését, a történet terének újrendezését a képben és/vagy a nézés által hordozott tudás megkérdőjelezését. Bordwell és Kristin Thompson a *Film Art* című, a filmes formáról írt általános bevezető műben azt

vizsgálják, hogy bizonyos technikák miként kezdenek bizonyos típusú filmekhez kötődni. Véleményük szerint a zoom vagy teleobjektíves effekt kezdetben a sport- és híradófilmek szintaktikájához tartozott, de viszonylag hamar elkezdett a művészfilmhez társulni. A zoom „a festményekhez hasonló módon tömbszerűen lapította ki [a képet]”.^[37] Ha továbbvisszük az elemzést, a zoomolás lenyűgöző esztétika- és politikatörténetéhez jutunk. Bár a zoomolás technológiai szempontból már a húszas évektől rendelkezésre állt, csak a második világháború után és a légi ellenőrzésben bekövetkező elterjedésével vált a fikciós film részévé az ötvenes évek közepén, ami egybeesik a művészfilm háború utáni felemelkedésével, írja Paul Willemen. Willemen azt is kijelenti, hogy a zoomolás „újra mozgásba hozza a nyilvánosság kérdését, valamint annak átalakulását a kapitalizmus huszadik század második felére tehető diadalát követően[...], s ugyanígy felveti annak kérdését, hogy mi zajlik a diszkurzustípusok szintjén a modernizáció folyamata során”.^[38] Vagyis a művészet, a film, a technológia és a globális politika összetett kölcsönhatása sűrűsödik egyetlen technikában. Hogyan is lehetne Pier Paolo Pasolini zoom-használatát értelmezni *Az ezeregyéjszaka virágai* (Il fiore delle mille e una notte, 1974) című filmben a posztkolonializmus történetének, a barokk festmények laposságának, az antropológia tekintetének, a könnyű/alacsony költségvetésű kameratechnikának és a művészfilm realista poétikájának bevonása nélkül?



Az ezeregyéjszaka virágai (Il fiore delle mille e una notte. Pier Paolo Pasolini, 1974)

A művészfilm kategóriája többet igényel, minthogy a filmipar történetét egyszerűen csak meghintsük egy leheletnyi elmélettel. Meggyőződésünk, hogy a művészfilm kategóriája csak a filmipar, a filmtörténet és a textualitás kérdésköreit ötvöző megközelítéssel térképezhető fel. Hisszük továbbá, hogy a művészfilm sajátossága a *művészet* és a *globális* kapcsolatrendszerében érhető tetten. A kötet címe tehát nem pusztán leíró jellegű, hanem definiáló és polemizáló is egyben. A „globális” nem a művészfilm alkategóriája, hanem inherens eleme, a „művészettel” és a „filmmel” együtt, azokkal kölcsönhatásban. A kategória megértéséhez ezeket a kifejezéseket egymástól kölcsönösen függő terminusokként kell elgondolni. A „globális” a művészfilm nemzetközi célközönségéről, forgalmazásáról és esztétikai nyelvezetéről szól. A globálist azonban a „művész” kifejezés teszi lehetővé, ami a kép státuszával kapcsolatos gondolatokat összekapcsolja a nemzetközi esztétikai, kritikai és ipari intézményrendszerekkel. Ez a kapcsolat nem

egyértelműen pozitív: a művészfilm ugyanúgy utalhat a különbözőségek imperialista elkendőzésére, mint az ellenállás helyeinek azonosítására. A két tendencia között zajló „húzd meg, ereszd el” a terület dinamizmusával szinonim.

Definíciónk politikai jelentőségével kapcsolatban még két megállapítást kell tennünk. Egyrészt, definíciónk – mely rámutat arra, hogy geopolitika és esztétika miként konstruálja a politikai spektrumot átjáró művészfilmet – újabb és árnyaltabb elemzések felé nyit utat. Igyekszünk tehát megcáfolni a művészfilmet konzervatívnak bélyegző, téves közhelyet. Ha megelégszünk a művészfilmet kompromisszumos, csalódást keltő gyakorlatként beállító, reduktív változattal, akkor minden bizonnyal lemaradunk azokról az esztétikai és geopolitikai konfigurációkról, amelyek minden művészfilmben – még a legreakciósabbakban is – tetten érhetők, s talán csak ezeken keresztül megragadhatók. Másrészt, úgy véljük, hogy a művészfilmben rejlő politikai és elméleti lehetőségeket messze alábecsülték. Mivel a filmkép természete és a filmművészet globális geopolitikája egyaránt foglalkoztatja a kortárs filmtudományt, különös, hogy a művészfilm lehetséges kritikai kapcsolódása a globális filmművészettel a tudomány érdeklődési körén kívül maradt. Kétségkívül csábító a művészfilm esztétizáló hangsúlyát apolitikusnak beállítani, mégis úgy véljük, a filmkép nemzetközi térbe helyezése önmagában véve is politikai tétikkel rendelkezik. A művészfilm egyszerre – a realizmusról, a modernizmusról, a képről és implikációiról széles körben folytatott vitákban szereplő – esztétikai és modernitásban éppúgy, mint a huszadik század történelmi traumáiban megmerítkező geopolitikai kategória. Meggyőződésünk, hogy tartós relevanciáját éppen az elemek efféle kombinálásának és folytonos átrendezésének köszönheti. Ezenkívül, a művészfilm tanulmányozásán keresztül a globalizáció következményeire is rá lehet kérdezni, legyen szó programadó ideológiákról vagy a világban mint közösségben élés élményéről.

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Rosalind Galt – Karl Schoonover (szerk.): *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. Oxford University Press, 2010. 3-27. A fordítást a kiadó engedélyével tesszük közzé.]

Fordította Karácsonyi Judit

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

Jegyzetek

1. Rosalind Galt – Karl Schoonover (szerk.): *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. Oxford University Press, 2010.
2. A *The International Film Guide* bevezetője (London, Tantivy, 1964), 7. A
3. Az olyan rendezők, mint például Ray vagy Kurosava jelképes bevonása azt a tágabb ideológiai logikát is tükrözheti, amelyben az ázsiai művészet az esztétizmus nyugati változatainak fényében olvasódik. Bizonyos ázsiai rendezők valóban megerősítették a modernista szöveg európai és amerikai definícióit, így könnyen elképzelhető, hogy Ray és Kurosava megjelenése a *Guide*-ban inkább tükrözi ezt a narcisztikus önfelismerést, mint a vágyat, hogy a világ más régiói is képviselve legyenek. Fontos látni, hogy a „művészet” korabeli, kimondottan európai és amerikai meghatározása (főként a művészetet

mindenképpen modernista ösztönzésből születő és esztétikailag összetett művet létrehozó gesztusként értelmező elgondolás) miként segítette elő egymástól eltérő filmek társítását.

4. A MoMA enciklopédikus filmművészeti összefoglalója, melyet a Worker's Project Administration szerkesztett, a *Film mint művészet [Film as Art]* című kötettel kezdődik. A több ezer filmet felvonultató lista elkészítéséhez a szerzők több mint ötven „típust” dolgoztak ki. Ezen kategóriák segítségével a lista igen széles területet ölelt fel: a „romantikus-kosztümös” filmek vagy a „western” jól ismert műfajai mellett a beavatottak számára ismerős „társadalmi filmek”, de a hétköznapibb, „verekezős, pankrátoros filmek” is helyet kaptak. Fontos kiemelni, hogy a lista a The Film Index és a MoMA nagyobb, közös projektjébe illeszkedett, mely azt igyekezett bizonyítani, hogy a filmek szélesebb skáláját kellene művészetként számontartani. Ennek ellenére a művészfilm kategóriája különös módon hiányzik történelmi perspektívánkból. Az olyan filmek, mint a *Manhatta* (Paul Strand és Charles Sheeler, 1921) és a *Költő vére* (Le sang d'un poète. Jean Cocteau, 1923) az „experimentális filmek”, a *Gólem* (Der Golem, wie er in die Welt kam. Paul Wegener, 1920) és a *Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) pedig a „fantázia- és trükkfilmek” kategóriájába került a *King Konggal* (Merian C. Cooper és Ernest B. Schoedsack, 1933) és a *láthatatlan emberrel* (The Invisible Man. James Whale, 1933) együtt. Writers' Program (Work Projects Administration, New York), Harold Leonard és Museum of Modern Art: The Film Index, a Bibliography. New York, Museum of Modern Art Film Library és the H. W. Wilson Company, 1941.
5. Mitgang, Herbert: Transatlantic 'Miracle' Man. Park East, 1952. augusztus, 36.
6. Nowell-Smith, Geoffrey: The Oxford History of World Cinema. New York,
7. Stollery, Martin: Alternative Empires: European Modernist Cinemas and Cultures of
8. Bordwell, David: Art Cinema as a Mode of Film Practice. Film Criticism, 4
9. Neale, Steve: Art Cinema as Institution. Screen, 22. 1 (1981), 11–39.
10. Wilinsky, Barbara: Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
11. Sconce, Jeffrey: 'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging
12. Hjort, Mette: Dogma 95: A Small Nation's Response to Globalization. In
13. Staiger, Janet: Authorship Approaches. In Authorship and Film. Szerk. Staiger
14. Schaefer, Eric: Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films
15. Bővebben Karl Schoonover két tanulmánya taglalja, hogy miként teoretizálódott a háború utáni amerikai művészmozik közönsége a testiség látványa és világa mentén. Ld. Schoonover, Karl: Neorealism at a Distance. In European Film Theory. Szerk. Temenuga
16. Ld. Wilinsky: Sure Seaters.
17. Reynaud, Berenice: An Interview with Charles Burnett. Black American
18. Elsaesser, Thomas: European Cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005. 21.
19. Espinosa, Julio García: For an Imperfect Cinema. In Twenty-five Years of the
20. Hansen Bratu, Miriam: The Mass Production of the Senses: Classical
21. Nagib, Lúcia: Towards a Positive Definition of World Cinema. In Remapping
22. Andrew, Dudley: An Atlas of World Cinema. Framework, 2004. október, 9–23.
23. Egoyan, Atom és Ian Balfour (szerk.): Subtitles: On the Foreignness of Film.
24. Spivak, Gayatri Chakravorty: Death of a Discipline. New York, Columbia
25. Ld. például: Damrosch, David: What Is World Literature? Princeton,
26. Ld. például Cheah, Pheng és Bruce Robbins (szerk.): Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the

- Nation. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
27. Ld. Chow, Rey: The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory
 28. Ld. például Khan, Mohamed: Introduction to the Egyptian Cinema. London,
 29. Galt, Rosalind: Mapping Catalonia in 1967: The Barcelona School in Global
 30. Ld. Jaikumar, Priya: Cinema at the End of Empire: A Politics of Transition in
 31. Betz, Mark: The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and the Polyglot European Art Cinema. *Camera Obscura*, 46 (2001), 1–45, 7.
 32. Jameson, Fredric: The Existence of Italy. In *Signatures of the Visible*. New
 33. Tudor, Andrew: The Rise and Fall of the Art (House) Movie. In *The Sociology of Art: Ways of Seeing*. Szerk. David Inglis és John Hughson. New York, Palgrave
 34. Spottiswoode, Raymond: *Film and Its Techniques*. Berkeley, University of
 35. Klinger, Barbara: *The Art Film, Affect and the Female Viewer: The Piano*
 36. Elgondolásainkat részben Garcia Espinosa inspirálja, aki két, korábban említett tanulmányában a művészetnek az életben betöltött szerepe kapcsán radikális álláspontot képvisel.
 37. Bordwell, David és Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*, 8. kiadás.
 38. Willemen, Paul: The Zoom in Popular Cinema: A Question of Performance. *Rouge*, 3 (2003), URL: <http://www.rouge.com.au/1/zoom.html>

Irodalomjegyzék

- Andrew, Dudley: *An Atlas of World Cinema. Framework*, 2004. október, 9–23.
- Betz, Mark: The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and the Polyglot European Art Cinema. *Camera Obscura*, 46 (2001), 1–45. https://doi.org/10.1215/02705346-16-1_46-1
- Bordwell, David: Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Criticism*, 4 (1979), 56–64.
- Bordwell, David és Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*, 8. kiadás. Boston, McGraw-Hill, 2008.
- Egoan, Atom és Ian Balfour (szerk.): *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Boston, MIT Press, 2004
- Elsaesser, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005. <https://doi.org/10.5117/9789053566022>; <https://doi.org/10.5117/9789053565940>
- Espinosa, Julio García: For an Imperfect Cinema. In *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*. Szerk. Michael Chanan. London, BFI, 1983. 28–33.
- Espinosa, Julio García: Meditations on Imperfect Cinema ... Fifteen Years Later. In *New Latin American Cinema*. Szerk. Michael T. Martin. Detroit, Wayne State University Press, 1997. 83–85.
- Galt, Rosalind: Mapping Catalonia in 1967: The Barcelona School in Global Context. *Senses of Cinema*, 41 (2006), URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/41/barcelona-school.html>
- Galt, Rosalind – Schoonover, Karl (szerk.): *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. Oxford University Press, 2010.
- Hansen, Miriam: The Mass Production of the Senses és Introduction. In Kracauer, Siegfried:

- Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997.
- Hansen, Miriam: The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. *Modernism/Modernity*, 6. 2 (1999), 59–77. <https://doi.org/10.1353/mod.1999.0018>
 - Hjort, Mette: Dogma 95: A Small Nation's Response to Globalization. In *Purity and Provocation: Dogma 95*. Szerk. Hjort és Scott MacKenzie. London, BFI, 2003. 38.
 - Jameson, Fredric: The Existence of Italy. In *Signatures of the Visible*. New York, Routledge, 1990. 155–229.
 - Klinger, Barbara: The Art Film, Affect and the Female Viewer: The Piano Revisited. *Screen*, 47. 1 (2006)
 - Nagib, Lúcia: Towards a Positive Definition of World Cinema. In *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Szerk. Stephanie Dennison és Song Hwee Lim. London, Wallflower, 2006. 19–37.
 - Neale, Steve: Art Cinema as Institution. *Screen*, 22. 1 (1981), 11–39.
 - Nornes, Abé Mark: *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
 - Nowell-Smith, Geoffrey: *The Oxford History of World Cinema*. New York, Oxford University Press, 1996.
 - Reynaud, Berenice: An Interview with Charles Burnett. *Black American Literature Forum*, 25. 2 (1991. nyár)
 - Schaefer, Eric: *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films 1919–1959*. Durham, N.C., Duke University Press, 1999
 - Sconce, Jeffrey: 'Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, 36. 4 (1995. tél), 371–393.
 - Spivak, Gayatri Chakravorty: *Death of a Discipline*. New York, Columbia University Press, 2003.
 - Spottiswoode, Raymond: *Film and Its Techniques*. Berkeley, University of California Press, 1951.
 - Staiger, Janet: Authorship Approaches. In *Authorship and Film*. Szerk. Staiger and David A. Gerstner. New York, Routledge, 2003. 27.
 - Stollery, Martin: *Alternative Empires: European Modernist Cinemas and Cultures of Imperialism*. Exeter, University of Exeter Press, 2000.
 - Thompson, Anne: *Anger Strikes Back: The Non-marketing of Charles Burnett*. *L.A. Weekly*, 16–22, 1990. november, 57.
 - Tudor, Andrew: The Rise and Fall of the Art (House) Movie. In *The Sociology of Art: Ways of Seeing*. Szerk. David Inglis és John Hughson. New York, Palgrave Macmillan, 2005. https://doi.org/10.1007/978-1-137-04494-5_10
 - Wilinsky, Barbara: *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
 - Willemen, Paul: The Zoom in Popular Cinema: A Question of Performance. *Rouge*, 3 (2003), URL: <http://www.rouge.com.au/1/zoom.html>

Filmográfia

- *4 hónap, 3 hét, 2 nap* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile. Cristian Mungiu, 2007)
- *A Gólem* (Der Golem, wie er in die Welt kam. Paul Wegener, 1920)
- *A láthatatlan ember* (The Invisible Man. James Whale, 1933)
- *Andalúziai kutya* (Un chien andalou. Buñuel, 1928)
- *A másik oldalon* (Auf der anderen Seite. Fatih Akin, 2007)
- *Az afrikai lány* (La Noire de... Ousmane Sembène, 1966)
- *Az ezeregyéjszaka virágai* (Il fiore delle mille e una notte. Pier Paolo Pasolini, 1974)
- *Cléo 5-től 7-ig* (Cléo de 5 à 7. Agnès Varda, 1962)
- *Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920)
- *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1973)
- *King Kong* (Merian C. Cooper és Ernest B. Schoedsack, 1933)
- *Költő vére* (Le sang d'un poète. Jean Cocteau, 1930)
- *Lăzărescu úr halála* (Moartea domnului Lăzărescu. Cristi Puiu 2005)
- *Manhatta* (Paul Strand és Charles Sheeler, 1921)
- *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)
- *Oldboy* (Oldeuboi. Chan-wook Park, 2003)
- *Postchi* (Dariush Mehrjui, 1972)
- *Róma, nyílt város* (Roma, città aperta. Roberto Rossellini, 1945)
- *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934)
- *Tavalý Marienbadban* (L'année dernière à Marienbad. Alain Resnais, 1961)

© Apertúra, 2018. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/galt-schoonover-a-nem-tiszta-muveszfilm/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.3>

Apertura.hu

Image not found or type unknown