



Cinema Pur

Flieg auf Benedek

Tejút
2011. május 25. - július 1.

 PAKSI KÉPTÁR
1_2011_a Paksi Képtár pdf kiadványa

Moziteremből a kiállítóterbe.

Avagy a Tejút mint mozifilm és filminstalláció

Tóth Andrea Éva

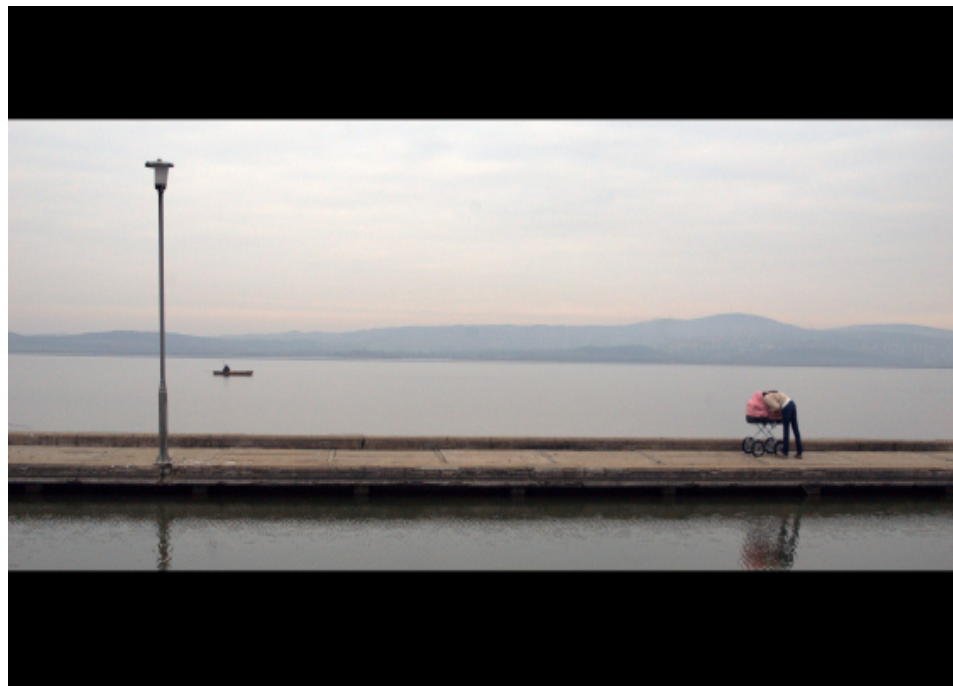
A mozgóképek falra, vászonra vagy más tárgyra vetített, installált, illetve televízió-képernyőn látható formája ma már korántsem újdonság a kortárs művészet tereiben. A több évtizeddel ezelőtt múzeumba költözött mozgóképeknek mégis nagy keletje van. Számos eredetileg más kifejezőeszkővel dolgozó művész gondolja át munkásságát általuk, vagy készít időnként mozgóképes alkotásokat. Ugyanígy számtalan filmrendező is a vetített kép kiállításának bővületébe kerül, nem egy rendező gondolja át filmjeit, hogy azok kiállíthatóvá váljanak. Közhely, de igaz: nincs ma már releváns kiállítás, biennálé és művészeti vásár mozgóképek nélkül. Sőt, továbbmegyek, manapság külön a mozgóképek bemutatására hivatott kiállításokat, eseményeket szokás rendezni. Ilyenek tekinthető többek között az évente jelentkező párizsi Nuit Blanche, amelynek keretében egy éjszakán át mozgóképek lepik el a francia főváros különböző tereit. Vetített képekkel találkozhatunk templomokban, fürdőkben, bevásárlóközpontokban, tűzfalakon, a polgármesteri hivatal udvarában és parkokban is. Nem véletlen az sem, hogy Franciaországban ugyancsak mozgóképes installációkkal zárták az európai uniós elnökséget 2008 decemberében. A *Dans la nuit, des images* (A Season of Images) címre keresztelt rendezvény az 1897-ben, a Világkiállításra létrehozott patinás épületben, a Grand Palais-ben kapott helyet. A rendezvény két héten át várta a párizsi látogatókat napnyugta után. Ugyanis az épületben nem volt semmilyen világítás, a fényt a kiállított mozgóképek, tehát maguk a művek biztosították. Anagyöregeken kívül (pl. Bill Viola, Samuel Beckett, Thierry Kuntzel) fiatal képzőművészek (pl. Émile Soulier) is képviseltették magukat, ám eredetileg filmrendezőként ismert alkotók (pl. Chantal Akerman) munkái szintén kiállításra kerültek. Ahogy Fliegau Benedek 2007-ben a Locarnói Nemzetközi Filmfesztiválon debütált *Tejút* című filmje is ki lett állítva később (Minden mozi! Ludwig Múzeum, Budapest, 2008), más filmrendzők eredetileg mozitermekben vetített munkái is helyet kapnak különböző kiállításokon. Abbas Kiarostami *Five* (2004) című filmje Fliegauéhoz hasonlóan lett bemutatva a New York-i MoMA-ban. Az őt, mozdulatlan kameraállásból rögzített képet őt különálló képként mutatták be az *Image Maker* című kiállítás keretében. Kiarostami műve nem csupán a kiállítás körülményeit tekintve vehető össze a magyar művész alkotásával, hanem a két film képi tartalma is hasonlóságokat mutat. Mindkét műben a külső térben, természetben elhelyezett, mozdulatlan kamera az előtte kitérülő világot rögzíti, valamint a képkeretbe belépő alakok mozgását örökíti meg. Mindez mindkét filmben narrációs igény nélkül jön létre. Youssef Ishaghpour értelmezése szerint a jövő nélkülinek ítélt tudományos készülék, a kinematográf által készített képek, vagyis a „Lumière fivérek mozdulatlan és frontális beállításai, száz évvel később, egy végtelenül nagy rendhez elérkezve, a tíz perces felvételek során, művészetté válnak a *Five*-ben, két gyakorlat, a képzőművészet és a mozi határán.”



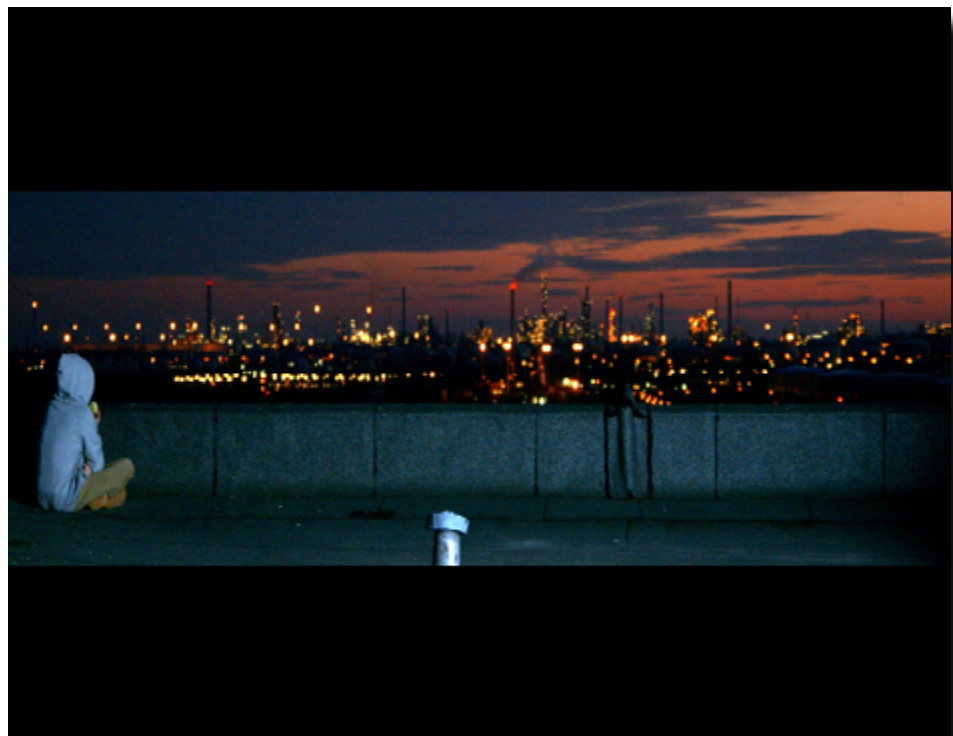
Ugyanezen a vékony, mára már porhanyóssá vált határon egyensúlyozik Chantal Akerman D'Est című filmjének az installációja is. A 2002-ben múzeumi térben kiállított D'Est három teremben lett elhelyezve. Míg az első teremben a film integrált vetítése történt, addig a második teremben nyolc csoportban elrendezett, három-három emberi magasságú talapzatra állított televízió-képernyő rövid, loopba rendezett részleteket mutatott az installáció végett újravágott filmből. Ezért véli Muriel Andrin úgy, hogy Akerman installációja, szemben filmes munkásságának fő jellemzőivel, a filmes kép hordozó (televíziós képernyők és videó) általi lebontása, valamint az ismétlődő felaprózódás révén a narratív dekonstrukció irányába mutat. Hasonlóan az imént említett filmrendezőkhöz, Amos Gitai is hozott anyagból dolgozik. Az izraeli származású francia filmrendező korábbi filmjeiből és a most forgó legújabb filmjéből (Lullaby to my father) vett részleteket állította ki idén a párizsi Palais de Tokyo átalakítás alatt álló alagsorában lévő térben. A Traces (=nyomok) című kiállítás első mozgóképe, amibe a néző a bejáratban azonnal belebotlik, a 2005-ös Free Zone talán legerősebb, legemlékezetesebb jelenete, a film kezdő képsora, amelyben a főszereplő Natalie Portman a Haggada hangjára sirat valamit. A narratív dekonstrukció ebben az installációban is sikeresen végbemegy, hiszen a filmet nem ismerő látogatók fejében már nem tud összeállni a loopba rendezett filmrészlet alapján, miért sír a főszereplő. Az eredeti filmekben lévő elbeszélés tehát nem tud fennmaradni, az azokban lévő történet elvész. Megmarad viszont a filmek nagyon erős hangulata, amely az installáció helyszínének gondolati terére referál. Közismert tény, hogy a második világháború alatt itt, az épület alagsorában tárolták a zsidóktól elrabolt vagyontárgyakat. Gitai installációja nem csupán szellemi síkon találkozik a zsidók sorsát magánviselő térrel. A kiállított mozgóképek külön érdekessége, hogy mivel a vetítés nem a falakon elhelyezett vásznanak vagy más hordozóanyagon történik, hanem közvetlenül a falon jelennek meg a filmképek mozgó alakjai, így Gitai filmjei közvetlen, materiális kapcsolatba lépnek a művészeti intézmény alagsorának rossz állapotú, parlagon hagyott falaival. A nappali fényben megtekintett mozgóképek (az alagsornak van néhány utcai ablaka) szinte teljesen áttetszővé válnak, ezzel láttatni engedik a falak hibáit, a hiányzó téglákat, az egyenetlen felületeket. Filmrendezők mozitermekben megismert munkái nem csupán az adott művész saját múzeumba kerülési szándékának folyamánként alkothatnak installációkat. Erre a két legismertebb példa Douglas Gordon 1993-as 24 Hour Psychoja és Pierre Huyghe 1998-as L'Ellipse című munkája. Az utóbbi Wim Wenders Az amerikai barát című filmjéből vett két jelenetet állítja ki háromcsatornás videóinstallációjában, amelyben a harmadik, a két eredeti jelenet között elhelyezett képet már maga Huyghe forgatta Wenders 1977-es filmjének megöregedett főszereplőjével. Hitchcock Pszichó című filmje a bourriaud-i utómunkálatok és a groys-i appropriáció jegyében nem csak Gordont ihlették meg.



Míg Douglas Gordon a végletekig lelassította az amerikai rendező filmjét, és úgy állította ki az eredeti művet, hogy annak hiánytalan megtekintése 24 órát tesz ki, addig Chris Bors 24 Second Psychoja, amit 2005-ben lehetett látni a MoMA-ban, 24 másodpercbe sűríti az eredeti filmet. Mint láthattuk, különböző elemzési szempontok mentén vizsgálva válhat érdekessé egy filmrendező alkotásának kiállításra került változata. Önmagában az a tény, hogy egy rendező filmje installált formában jelenik meg művészeti térben, még nem hordoz többletértéket. Akkor válhat figyelemre méltóvá egy ilyen alkotás, ha valamilyen módon szimbiózisba lép a kiállított térrel, reflektál rá, vagy akár ellentétbe kerül vele. Ugyanígy elemzésre méltónak tekinthető a narratív dekonstrukció létrejötte, amennyiben van ilyen. Természetesen ennél sokkal több elemzési szempontot említhetnénk meg, ám Fliegaufer Benedek Tejújtjának tárgyalásakor ez a két aspektus tűnik iránymutatónak. Ami az installált filmben kialakuló elbeszélést illeti, nincsen túl nagy különbség a moziban vetített és a múzeumokban kiállított verzió között, mivel kiállított közegben sem egy megvágott, rövidített változatot lát a múzeumi látogató. A mozitermi és a kiállítótermi változat tartalmát tekintve csupán annyiban különbözik, hogy a film egyébként természetesen adódó darabjaira szedve jelenik meg a múzeumi falakon. Fliegauer filmje nem egy klasszikus értelemben vett történetet mesélő alkotás. Nem áll benne össze olyan koherens elbeszélés, mint például második nagyjátékfilmjében, a Dealerben. Valószínűleg Fliegaufer a kamera előtt elterülő világ önmagától való kibontakozásának megmutatási vágya vezette a Tejújt megalkotásakor, melyet alátámaszt a rendező egyik interjújában tett kijelentése, mely szerint a filmet akár természetfilmmek is felfoghatjuk, hiszen „a film az embert nem tekinti főszereplőnek. Itt az ember egyenrangú az őt körülvevő tájjal, környezettel.” Bár a Five a mise en scène tekintetében közelebb áll az érintetlen környezet rendezői beavatkozás nélkül való bemutatásához, a Tejújt a képkereten belüli szereplők szigorú koreográfiája által a megrendezetségi artisztikus szintjéhez közelít, ezzel mégsem hoz létre fikciós világot. La fable cinématographique című könyvében Jacques Rancière úgy vélekedik, hogy mivel a film „nem úgy reprodukálja a dolgokat, amint ahogy azok az emberi szem számára megmutatkoznak”, hanem „[ú]gy rögzíti őket, ahogyan azt az emberi szem nem képes látni, ahogyan azok léteznek, a hullámok és rezgések állapotában, bárminemű narratív kvalifikációjuk előtt.”, ezért képes felborítani a jól ismert arisztotelészi logikát, amely előnyben részesíti a mythos-t, a fordulatok racionalitását az opsis-szal szemben. Rancière szembehelyezi az összekötött akciók és a jól ismert témákkal járó kifejezőmódok reprezentációs modelljével az eredetileg két szélsőség között felosztott művészetet, így nevezi meg a tiszta aktív alkotói attitűdöt, valamint a feltárlkozásra váró világ tiszta passzivitását. Utóbbi azt kívánja kimutatni, ami alapvetően bele van írva a dolgokba bármilyen mesélési



szándéktól függetlenül, valamint megkísérli lebontani a fikciós elrendezéseket. Az ehhez járuló alkotói hozzáállás lehetővé teszi a dolgok jól ismert, mindennapos felbukkanását. Ennek a láthatatlan stílusnak, amely a szerző háttérbevonulását vonja maga után, a létrejöttéről tanúskodnak a Kiarostami által tett vallomások is. Mikor az iráni filmrendező úgy fogalmaz, hogy néhány film leforgatása után meggyőződött róla, hogy el kell távolítani a rendezőt, ugyanannak az alkotói hozzáállásnak a nevében beszél, amelyet Rancière ír le, és amely Youssef Ishaghpour Kiarostamiról szóló korábban már idézett könyvében is megjelenik. Ishaghpour úgy fogalmaz, hogy a természet valódi arcának megmutatásához elengedhetetlen „a visszafogottság, a távolság és a csend”, és egy másfajta tekintetre, önmagának eltörlésére van szükség. A Rancière által leírt alkotói attitűdből született múzeumban látható mozgóképes alkotások tehát lebontják magukról az elbeszélés szándékát, és emellett egy bizonyos lelassulási folyamatot figyelhetünk meg bennük, amely gyakran a fix kamera és a hosszú beállítás kíséretével jár együtt. Ez a lelassulási folyamat nem független a Serge Daney által már 1989-ben megfogalmazott folyamattól. A Daney által leírt fordulat a nézők képekhez viszonyított mobillá válását hozza létre, amelynek másik oldalán egy megmerevedés, egy mozdulatlanná válás figyelhető meg a képek részéről. Ehhez Daney Godard Ici et ailleurs, valamint Fellini Ginger és Fred című filmjeit hozza példának, ahol a képek előtti elvonulás válik hangsúlyossá a vetítógépben letekeredő filmszalaggal szemben. Az említett lelassulási folyamatot elszenvetett, azon keresztülment művekből mégsem hiányzik teljesen a mozgás, még a valamilyen szempont szerint egymás mellé helyezett teljesen immobil, mozdulatlan tárgyak vagy képek is egy bizonyos mozgást hoznak létre. Ez a mozgás, mely a fent említett folyamat végén a műben megmarad, a mozdulatlanság fogalmával alkotott szimbiózisban, fontos részét képezi az ilyen alkotásokról való elméleti gondolkodásnak. A múzeumok falai között található filmek esetében a mozgás ugyanúgy jelen van, sőt talán sokkal inkább hangsúlyosabban, még akkor is, ha egy feldarabolt, lelassított (pl. Douglas Gordon 24 Hour Psychoja) avagy önmagában véve lassú (pl. Fliegauß Benedek Tejútja vagy akár Bill Viola The Greetingje) mozgásról beszélhetünk. A múzeumi környezetben bemutatott filmes alkotások esetében is a képen látható formák megelevenedése, ritmusos vagy éppen szabálytalan, szaggatott mozgása vonzza a néző tekintetét, ugyanaz a mozgás, amely a megdermedt állapotban alvó tárgyak és emberek kirobbanásával lenyűgözte az első filmvetítések közönségét. Nem egy olyan mozgásról beszélhetünk, amelynek az irányultsága az érdekes, amelyet a végrehajtott mozdulat által elért cél miatt figyelünk, hanem egy olyan mozgás keríti hatalmába ezeket a műveket, amely önmagáért érdekes. Az örök változásban lévő hol apró és alig észrevehető gesztusok, hol gyors és kiemelkedő mozdulatok bilincselik le az illetén művek nézőit, a mozdulat minősége végett válik érdekessé a mozgás, és nem pedig az általa betölthető funkció és cél miatt.



Flieगाuf filmjében ez a sötétségből lassanként előbukkanó szélörmú lassú keringésében, a vízi stégen fel-alá sétáló babakocsit toló fiatal nő és a horgász mozgásában vagy éppen a hajnali szél által életre keltett sátor elrepülésén keresztül jelenik meg. Flieगाuf dialógusokat nélkülöző filmjében tehát nincs elbeszélés, legfeljebb egy napon történt események „pikturális leírásáról” beszélhetünk. A magyar filmrendező alkotása a kameramozgás hiányának, az egy jeleneten/képben belüli vágás hiányának és a hosszú beállításnak köszönhetően válik pikturálissá, táblaképszerűvé. Mark Lewis külön a kortárs művészet tereibe szánt mozgóképes alkotásaihoz hasonlóan a Tejút is a Barbara Le Maître által leírt „táblakép-formát” hozza létre. Le Maître úgy véli, hogy a mozgóképek számára a táblakép apparátusa a priori idegen, ám a filmek és videók múzeumi térbe való kerülésükkel ez az apparátus mint egy megválaszolandó kérdés áll előttük, amelyre valamilyen módon reflektálniuk kell, ahogy azt a kortárs képzőművészet jó néhány alkotása is tette az elmúlt évtizedek során. Bár nem mindegyik mozgóképes installáció és kiállítótermi vetítés hozható kapcsolatba a táblakép apparátusával, amelyik mégis ebbe a sorba sorolható (többek között Sam Taylor Wood Nature morte és Szabó Eszter Mária, illetve Sassetta Speedcore című munkái), az a táblaképre mint képre, tárgyra, és mint plasztikus kifejező rendszerre reflektál. Ilyen Flieगाuf Tejútja is és Mark Lewis Le Maître által hosszasan elemzett Algonquin Park, September (2001) című műve is. Bár míg Sam Taylor Wood egy festészeti műfajra, a csendéletre reflektál, Szabó Eszter pedig a pikturalitással játszik mozgóképen, addig Mark Lewis említett munkája és a Tejút mindezt alapvetően filmes eszközökkel érik el. A felvételért felelős kamera fix, nem zoomol, nincsenek jeleneten belüli vágások, a képkereten belüli mozgó elemek ritmusa is lassú (ezzel is a mozdulatlan festményhez közelítve a művet), és számottevő elbeszéléssel sincs dolgunk. A Tejút mégsem válik táblaképpé (nem is teheti, hiszen mégis csak mozgóképről van szó). Bár az a tény, hogy múzeumi közegben az alkotás loopba állítva jelenik meg, tehát teljesen elhanyagolható kérdés, hogy a képet melyik pillanatban kezdjük el nézni (főként, hogy semmilyen történetet nem kell a fejünkben konstruálnunk), és hogy nem a mozi-teremben ismert befogadási közeggel (a vetítővászon előtt párhuzamosan elhelyezett székek, vagyis a fix nézői pozíció) van dolgunk, mind Flieगाuf művének táblaképszerűségét emeli ki.



