

Alexander Alberro

A FILM ÉS AZ INSTALLÁCIÓS MŰVÉSZET KÖZÖTTI RÉSZ*

Az 1990-es évek eleje óta a múzeumokban, galériákban és más kiállítóterekben ugrásszerűen megnőtt a film- és videovetítések száma. A bemutatásra kerülő audiovizuális műalkotások önmagukban vagy önmagukból eredően nehezen osztályozhatók, mert azzal, hogy szétfeszítik a hagyományos médiumok – mint a festmény, a szobor, a fotográfia – kereteit, átlépnek a multimédiás installációs művészet ködös zónájába. A szóban forgó művek egy részét olyan film- és videoművészek készítik, mint Chantal Akerman, Harun Farocki, Ulrika Ottinger és Chris Marker, akik általában független mozikban, filmklubokban és filmes fórumokon vetítik munkáikat, de újabban előszeretettel állítanak ki múzeumokban és más kiállítóterekben is. Aztán vannak azok a művészek, akik közvetlenül a filmtörténethez fűznek kommentárokat, s azt gyakran be is építik munkáikba – mint Pierre Huyghe, Rodney Graham és Steve McQueen. De az elmúlt évtizedben egy harmadik, viszonylag fiatal művészekből álló csoport is megjelent, akik látszólag gond nélkül váltanak át egyik kiállítási módról a másikra: az egycsatornásról a többcsatornás vetítésre, a vásznonról a tévéképernyőre, a filmről a videóra, illetve a digitális produkciókra.

Ennek az új típusú audiovizuális művésznak a megjelenése közvetlen párhuzamban áll az interdiszciplináris vizuális kultúra tudomány egyetemi programjának kialakulásával. Úgy tűnik, a vizuális kultúra tudomány kategóriája azzal kecsegteti a tanult diszciplínájukba belefáradt tudósokat, hogy a tudományosság tágabb területén dolgozhatnak. S míg például egy szobrászathoz vagy festészethez értő szakember Cervantesről vagy Faulknerről szóló munkáján a legtöbben megütköznek, ennek az ellenkezője nem igaz: úgy látszik, ma általános feltételezés, hogy egy vizuális műalkotásról bárki beszélhet szakavatottan – képzettségétől és tapasztaltságától függetlenül. Átjárni más tudományágakba – ez az általános gyakorlat jellemzi a Marjorie Garber által „diszciplínairigységként” leírt jelenséget.¹ Vizuális művészetről írni szexi, divatos dolog, amely szélesebb és sokfélebb közönséget szólít meg, mint a hagyományosabb tudományterületek. Márpedig, tehetjük hozzá, sok filmkészítő részben ugyanezen okokból fordul a galériák és a múzeumok felé munkáit bemutató. Ahogy a fiatal tudóstól is elvárják, hogy sokat publikáljon, a fiatal művész sikerét is azon mérik, hogy hány helyen mutatják be, amit alkotott. E jelenség egyik közvetlen következménye a túlermelés, különösen az olyan műveké, amelyek képe-

* A fordítás alapja: Alberro, Alexander: The Gap Between Film and Installation Art. In: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. Szerk. Tanya Leighton. London, 2008. 423-429.

¹ Garber, Marjorie: *Academic Instincts*. Princeton, 2001. 53-95.

sek több különböző verziót ölteni, és a nézői kontextustól függően különféle médiumokat alkalmazni. Sajnos ez a médiumok közti átjárás gyakran figyelmen kívül hagyja, hogy milyen történeti sajátosságokkal – lehetőségekkel és korlátokkal – rendelkezik az egyes médium az adott történelmi pillanatban. Egyre ritkább az olyan audiovizuális alkotás, amely szigorúan odafigyel annak a médiumnak az adottságaira és történetére, amelyben megnyilvánul. Ennek hatására az utóbbi időben egyesek szorgalmazni kezdték, hogy a művészek igenis szenteljenek figyelmet az általuk alkalmazott médiumok sajátos strukturális működésének, és fokozottan tudatosítsák magukban, hogy a jelentésalkotás nem csupán a mű tematikus tartalmának következménye, de összetett függvénye annak is, ahogy az adott mű formai értelemben összeáll, illetve ahogy dialogikus viszonyba lép a térrel, amelyben bemutatásra kerül.

Mit jelent ez a gyakorlatban? Nos, hadd vizsgáljam meg a kérdést egy finn művész, Eija-Liisa Ahtila munkásságára összpontosítva. Ahtila eddigi életműve különösen jó példa, mivel készített már televíziós produkciókat, videomunkákat, egy- és többcsatornás vetítéseket és 35 milliméteres filmet is. Korai munkái az 1980-as évek elejéről elsősorban szöveg alapú installációk voltak, amelyek a feminizmus és a genderelmélet iránti érdeklődését helyezték előtérbe, valamint azt a kérdést, hogyan formálja az identitást a tömegkommunikáció.² De a Kaliforniai Egyetemen (Los Angeles) végzett filmes tanulmányait követően audiovizuális alkotásokat kezdett készíteni. Ami Ahtila munkái kapcsán szembeötlő, és ami miatt rá koncentrálok, az az, hogy gyakran állítja elő ugyanazt az ötletet és anyagot több formátumban, művét a kiállítási kontextushoz igazítva, annak megfelelően változtatva. 1993-ban például készített három különálló, de egymáshoz kapcsolódó 90-másodperces, 35 milliméteres fekete-fehér filmet: a *Me/We*-t, az *Okay*-t és *Gray*-t.³ Ennek a triptichonnak min-

² Maria Ruotsalával közösen készített munkája, az *In His Absolute Proximity* (1988), amely nagyalakú színes fotókból és felnagyított szövegekből állt, a nyelvben és a vizuális reprezentációban megtalálható sztereotípiák és klisék tárházát kínálta, hogy megvizsgálja, hogyan tekintünk a női testre, és hogyan ábrázoljuk azt. Ahtila *Dog Bites* (1992) című műve fotósorozat egy meztelen nőről, aki a gazdája kegyeit kereső eb mimikáját és testtartásait ölti magára.

³ A három nagyjából egyenlő részre tagolt szerkezetet Ahtila több audiovizuális drámájánál is alkalmazza. Az *If 6 was 9* (1995) és a *Today* (1996–1997) című filmek mindegyike három különálló vetítést igényel. Előbbiben Ahtila genderrel és nemiséggel kapcsolatos korábbi vizsgálódásait eleveníti fel, ezúttal a felnőtté váló kamaszlányok erotikus világára koncentrálna. A monológok sorozatából álló darab loopba állítva kerül vetítésre, ami erősíti a folyamatos, építkezés vagy fejlődés nélküli, a kezdet és a vég konvencióit eltörölő narratív kör gondolatát. Mind az installáció (az egyetlen falra kivetített DVD a háromszószó képernyővel), mind a filmváltozat három önálló mozgóképből áll. De a *Me/We*, *Okay* és *Gray* működésétől eltérően az *If 6 was 9* darabjai között nyilvánvaló a tematikus kapcsolat, mivel ennél ugyanazok a szereplők, helyek, elbeszélések és képek válaszolnak és reagálnak egymásra. Így az egyik képmezőben, amely elkülönül a többtől, a kamera például egy magabiztos, könnyűvérű lányt mutat, aki tökéletesen tisztában van testi vonzerejével. Elmondja, mennyire lenézi álszent, „könyvmoly” társait, akiket a másik két képmezőben látunk. Testhelyzeteik, gesztusaik, tevékenységük (pl. olvasnak, zongoráznak) látszólag mind fel nem ébredt szexualitásukhoz való viszonyukat jelzi. Egy

den eleme létezik filmformátumban (amely mozivetítésre vagy televíziós sugárzásra alkalmas) és videoformátumban is (galériabeli vagy múzeumi installációra szánva).

A három rövid mű filmként nagyon gyors, sűrített elbeszélést képez, amelyet a művész úgy alakított ki, hogy játékfilmek kísérőfilmjeként vagy szpotként is bemutatható legyen, akár egymás után, akár más műsorszámok közbeiktatásával is. Az MTV-t idéző ritmusban felvett rövidfilmek rendkívül tömör, de magvas, audiovizuális metaforákkal teli narratívát nyújtanak, pont mint a novellák, az elbeszélések, a rövid hírek vagy az álmok. Mindegyik feszesen van vágva: az összes részlet integráns része a narratívának. A *Me/We* például televíziós reklámra emlékeztet – még konkrétan mosóporhirdetésre, benne kávécsésze közelijével, amelyből folyadék lötytyen az asztalterítőre; az egyik képsorban egy család tiszta lepedőt tereget a szárítókötélre; egy másikban két nő rázza ki hajtogatás előtt a megszáradt lepedőket. Az apa képen kívülről érkező kommentárját, amelyből megtudjuk, hogy lelkileg elidegenedett a családjától, Ahtila ügyes késletetéssel forgatja fel: amikor a többi családtag beszél a kamerába, akkor tulajdonképpen ők hasbeszélnek az apai kommentárt, vagyis hangjuk az ő projekciójává válik.

Az *Okay* című filmben, amely egy pár viharos kapcsolatára és elhidegülésére koncentrálna, Ahtila szintén manipulálja a hangsávot, úgy, hogy a női hangot fokozatosan férfihanggá alakítja, ezzel hangsúlyozva a komplex pszichológiai transzferenciát, projekciót és az egyéni identitás kiradírozását, amely minden bensőséges kapcsolatban része a játéknak. A *Gray*-ben, ahol a három, érthető módon kétségbeesett női szereplő egy atomkatasztrófa során bent reked egy ipari felvonóban, a hangok átfedésbe kerülnek, majd különválnak, miközben mindegyik az atomszennyezéstől való félelemről beszél. „Nem értem ezt az idegen nyelvet” – mondja az egyik nő a katasztrófát bejelentő közleményre. Mi sem értjük, habár egyes szavak, így a „reaktor”, a „rádió”, a „bór”, a „gamma” felismerhetők. Ami eszünkbe juttatja, hogy habár az atomkutatás terminológiája egyetemes – akárcsak a kétségbeesett testbeszéd –, az érzelmeket minden nyelv más és más szavakkal fejezi ki.⁴ A *Gray* azt is megmutatja, milyen kiszolgáltatott az ember egy katasztrófa során, amikor az információ egyedüli forrása a média.

Installációként a három videoszalagot külön monitorokon játsszák le, amelyeket egyszerű faasztalokon, faszékeken, avagy a talajon helyeznek el – a vezetékeket jól

képernyőn nézni a három vetítést szerkezetében hasonló hatást kelt, mint végigpörgetni egy magazin oldalait, ami ugyanakkor a lányok tapasztalatára rímel, akik titkos információk után kutatva lapozgatják a képes újságokat. S miközben ők a férfi anatómiájának és az érzékiségnek a rejtelseibe avatódnak be, mi is tanulunk valamit a tini lányok titkos vágyairól és ábrándjairól.

⁴ De nemcsak a testbeszéd és a szóbeli kommunikáció közvetíti a vészterhes feszültséget, hanem azok az apró részletek is, amelyeket futólag rögzít a kamera – például észrevesszük, hogy az egyik nő várandós, ami mindjárt jövőbeli dimenziót is ad a minielbeszélésnek. A liftbeli jelenetet a vízbe fulladás költői képsora követi, ami elmozdulás a tudományos katasztrófára adandó, gondosan kitalált és érthető reakciótól az igazi rettegés felé, amely ellenáll a racionális ábrázolásnak, és valószerűtlenségében jobban megragadja a pillanat igazságát.

látható módon elrendezve. Mindez egy ideiglenes megtekintő hely hatását kelti, olyanét, amelyet otthoni tévénézéshez szokás kialakítani, s ahol a nézőhöz az installáció teréhez fűződő fenomenologikus viszonya révén jut el a közölni kívánt információ. Az installáció ahelyett, hogy fokozná a filmes illúziót – kitüntetett pozícióval ajándékozva meg a nézőt a film cselekménye és teremtett valósága viszonylatában –, meg sem próbálja feledtetni fizikai összefüggéseit, sem azzal, hogy megkülönbözteti a környezetét, sem azzal, hogy illúziókeltő filmes eszközökhöz folyamodik. A 90 másodperces rövidfilmek ehelyett összefüggéstelen, szédítő hatást keltenek – pont mint a csatornák közti szörfölés vagy az információ-túlterhelés –, még ha ismétlésük révén a néző képes is végigkövetni mindegyik elbeszélést. Az installáció környezete arra szolgál, hogy felidézze a néző személyes fizikai terének hétköznapi szféráját.⁵

Ezzel szemben egész más hatást kelt, ha moziban, egy nagyfilm vetítése előtt látjuk e rövidfilmek valamelyikét. A nézés kontextusa itt formailag kötött: a néző a tervezett vetítés idejére hagyományosan passzív szerepbe kerül. A rövidfilmek, ha nagy vászonra vetítik ki őket, további dimenzióval gazdagodnak. A formai jegyek mind felnagyítódnak, ezért sokkal inkább tudatára ébredünk a televíziós stílusnak, így a sebességnek, a vágási technikának, valamint az egyes beállításoknak. Ami tökéletesen passzol a televízióképernyő kontextusába, és teljesen megfelelőnek látszik ott, most kissé torznak tűnik. Vagyis filmvetítésként Ahtila műve rávilágít arra, hogyan alakították át a tévéfilmek, a videoklipek és a reklámok nemcsak a mozgókép narratív szerkezetét, de a nézői gyakorlatok és a jelentésalkotás viszonyát is.

Ahtila *Today* (1997) című filmje szintén jó példa erre. Egy idős férfiról szól, akit elgázol egy autó, amit a fia vezet. A művet vagy egyetlen, egycsatornás filmként mutatják be, vagy a három elbeszélői perspektívát külön, nagy méretben a galéria három falára kivetítve. Az ödipális dráma filmváltozatában egymást követik az elbeszélések. Az első a lányunokáé, a második a korosodó szomszédnőé, s az utolsó az apáé. Hamar kiderül számunkra, hogy az utóbbi a felelős az idős férfi, azaz saját apja véletlen haláláért. Az ábrázolt három generáció óhatatlanul felidézi a rejtvényt, amelyet a Szfínx adott fel Oidipusznak, aki aztán elindul, hogy tudtán kívül megölje az apját, feleségül vegye az anyját, és gyermekeket nemzzen, akik közül Antigoné lesz a legünnepeltebb. Ebben a rövidfilmben is az Antigonét idéző figura, a sárga gumi-

⁵ Ahogy Timothy Corrigan megjegyzi: „Amikor televíziós műsorszámként nézünk bármilyen filmet, az élmény otthoni környezete egyfajta közvetlenséget és összhangot teremthet a televíziókép és a néző között, ám ez a képi közvetlenség alapvetően újradefiniálódik azon a fragmentáción túl, amely vagy a televíziós szövegbe épül bele (lásd a közbeékelte reklámokat, illetve a kép megnyirbálását vagy lekicsinyítését), vagy egyszerűen zavarja és megtöri azt az otthoni környezet figyelemelterelő mozzanatainak részeként (beszélgetések, illetve telefoncsörgés).” Corrigan, Timothy: *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1991. 27–28. A televíziónéző – írja John Ellis – „inkább rápillant a képernyőre, mint rámered; figyelme inkább szórt, mint kitartó”. Ellis, John: *Visible Fictions: Cinema: Television: Video*. London, Routledge, 1982. 24.

labdáját a falhoz pattogató lány a legizgalmasabb, mivel ő közvetít a három nemzedék között, és ő az, aki a családi traumát megörökli; ahogy az apa arra emlékszik vissza, hogy apja képtelen volt melegséget sugározni, a lány is szenvtelenül, megindultság nélkül fogadja apja könnyeit.⁶ A montázsra, avagy a vágásokra itt a képmezőn belül kerül sor.

Az installáció ezzel szemben egész más hatást kelt. A jelenetek kötött, nézői befolyástól független sorrendje helyett a befogadónak itt – ahhoz, hogy megértse az elbeszélést – fizikailag is mozognia kell az épített térben, ahol a háromcsatornás művetítésre kerül. Az alkotás tehát úgy működik, mint a snittek bejárható elrendezése, ahol a néző fenomenologikusan mozog az épített térben. Ám cserébe sokkal inkább uralja az elbeszélést, mert most ő az, aki dönt a snittek, avagy a montázs rendjéről. A néző tehát úgy működik, mint a negyedik fal, az utolsó képmező, amely kiegészíti az elbeszélést. De ahogy a bemutatott információ elrendezése, valamint a néző testének műhöz viszonyított elhelyezkedése is meghatározza az elbeszélést, úgy a médium is kihat a történet értelmezésére, amelyen keresztül a mű megszólal – mint installáció, film vagy mindkettő.⁷ Ezt emeli ki, amikor egy kameramozgás révén a

⁶ Itt Ahtila a „kísértetes” freudi fogalmával dolgozik, amely egy korábbi, gyakran traumatikus esemény újbóli, tudattalan felszínre kerülése vagy megjelenése a jelenben. – Vö.: Freud, Sigmund: A kísérteties. In: Erős, Ferenc, Argejő, Éva (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*. Budapest, Filium Kiadó, 2001. 245-281.

⁷ Ennek ismeretében érdekes, hogy Ahtila *Anne, Aki and God* (1998) című munkája, amely öt 21 colos (53 centiméteres) tévémonitorból, két nagyobb vetítévászonból, egy ágyból és egy karosszékkel áll, csak installáció formájában létezik. A szövevényes elbeszélés Aki, a Nokia komputerszerelője körül forog: a férfi skizofrénias lesz, és a fejébe veszi, hogy találnia vagy teremtenie kell egy Anne nevű nőt (a monitorokon több, a nő szerepére pályázó színész játéka látható). Anne keresésében a férfit két isten is segíti, akikkel folyamatos párbeszédet folytat (ezek a beszélgetések jelennek meg a két vásznon). Hasonlóan Flaubert Bovarynéjának helyzetéhez, aki már nem tudott különbséget tenni valós, valamint olcsó romantikus regények keltette érzelmei között, Aki pszichéjén teljesen eluralkodik a média. Egy különösen árulkodó jelenetben az egyik isten azt mondja neki, hogy ő lesz „a főnök Hollywoodban, mert az emberek összes érzelmes ábrándját Hollywood irányítja”. Ez a beismerés, ti. hogy a média – és különösen az elbeszélő film – ilyen szerepet játszik az emberi psziché alakításában és manipulálásában, már kezdi megmagyarázni, miért dönt úgy Ahtila, hogy lemondva az *Anne, Aki and God* filmváltozatának elkészítéséről, közvetlenül nem tagozódik be az álomgyárba. Aki története, habár „igaz” eseten alapszik, erős hasonlóságot mutat Freud azon híres tanulmányával, amelyet Daniel Paul Schreberrel, a szász legfelsőbb bíróság bírójáról írt, aki 1893-ban pszichotikus állapotba került, amely hallucinációkkal – például Isten meglátogatta őt betegágyánál –, nemi identitászavarral és általános skizofréniaival párosult. – Vö. Freud, Sigmund: Pszichoanalitikus megjegyzések egy önéletrajzilag leírt paranoia-esethez (Dementia paranoides). Az úgynevezett „Schreber-eset”. In: *Sigmund Freud művei II. A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.* Budapest, Filium Kiadó, 1994. 277-340. Az esetet úgy is értelmezték, hogy az, ahogyan Schreber összemossa a képzeletet a valósággal, annak a társadalomnak az „örületét” tükrözi, amelyben él, vö. Santner, Eric L.: *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton, 1996. S habár az Aki és Schreber közti

gumilabda a filmes apparátus által elfoglalt helyről pattan vissza. Mert míg ez a történet az egycsatornás változatban látszólag agresszív konfrontáció a nézői tekintettel, a háromcsatornás változatban – ezzel szemben – arra szolgál, hogy a nézőben saját fizikai terének tudatát erősítse annak érdekében, hogy még inkább bevonódjék a drámába, mint résztvevő, akire jelentést ruháztak. Természetesen, ha a néző az installációs változatban konfrontációnak érzi, hogy labdát hajítanak a tekintete felé, akkor – a moziváltozattal ellentétben – elfordulhat, és nézheti valamelyik másik vásznot.

Hadd támasszam alá a fentieket Ahtila egy újabb audiovizuális munkájával, a 20 perces *Consolation Service*-szel (1999). E mű installációja két egyidejű, összefüggő, de mégis különálló vetítésből áll. Csakhogy Ahtila korábbi munkáitól eltérően itt a képmezők ugyanazt a helyszínt mutatják enyhén eltérő kameraállásból. A „megosztott” kép így közvetlenül kapcsolódik az elbeszélés témájához: egy fiatal pár szakításához. A filmverzió ezzel szemben csak egyetlen vetítésből, egy koherens elbeszélés egészét bemutató filmszövegből áll. Létrejön egy rövidfilm, amely erősen közelít a hagyományos elbeszélő filmhez, hiszen az Anniról, a fiatal nőről készült beállításokat megsokszorozza, így a vele való azonosulásunkat segíti, miközben J. P., a leendő ex-férj antagonistaként funkcionál. Az elhangzó sztereotípiák és klisék merevsége a filmváltozat egyetlen képén – az installáció kettős képével szemben – megmutatja, hogy az egyes nézőpontok hogyan határozzák meg – és hogyan tartják fenn – ezeket a társadalmi konstrukciókat. Innen nézve a *Consolation Service* azt a folyamatot veszi kritika alá, ahogy egy bonyolult, rendkívül egyedi és sajátos probléma (egy házasság összeomlása) elveszíti komplexitását, amint átszűrjük az elbeszélő film műfaján.

A *Consolation Service*-ben jelen van egy láthatatlan, csak hallható női elbeszélő is, aki kiemeli, milyen nehéz is elkezdni egy befejezésről szóló történetet. Megkezdve a művész saját nézőpontját, az elbeszélő egy dokumentatív tényből indul ki – hogy a tömbben, ahol lakik, egy fiatal pár gyerekkel válni készül –, majd egyre inkább átlép a fikció és a túlzó látvány birodalmába (ilyen, amikor J. P. *Star Trek*-típusú öltözékben jelenik meg újra). A dokumentumfilmnek és a fikciónak ez a könnyed, extravagáns fúziója a televíziós dokumentum konvencióit idézi, amelyben az emberek látszólag a saját „valóságukat” reprezentálják, miközben az információ valójában egy technikai médiumon és sok rögzült konvención keresztül kanalizálódik. A fikció és a dokumentumfilm közötti csúszkálás kettőződik meg a műben a televízió és a hétköznapi élet összekeveredésében. Például amikor egy szürreális víz alatti fulladásjelenetben váratlanul egy szomjúhozó lovakkal megtöltött sivatagi táj képe jelenik meg, a néző még mindig a víz alatti világban van. De pont ilyen hirtelen át is kerülünk az elbeszélés harmadik részébe, hiszen a sivatagi képet egy televízió képernyője sugározza a nappaliban. De Ahtila nem hagyja, hogy a televíziós elemek elhomályosítsák az elbeszélő film konvencióit. Filmjeiben – Ingmar Bergman, John

párhuzamok szembetűnőek, az *Anne, Aki and God*-ban a modernitás pszichózisát a tökéletesen mediatizált és technológizált világ patológiája váltotta fel.

Cassavetes és Rainer Werner Fassbinder filmjeihez hasonlóan – beszéd helyett inkább a csendes pillantások, a néma gesztusok és a banális, mindennapi tárgyak fejezik ki a szereplők közti érzelmeket és lélektani összjátékot.⁸

Ahtila új munkája – azon túl, hogy olyan formai jegyeket mutat, amelyek a kortárs televíziós stílust idézik – nemcsak arról árulkodik, hogy a tévésorozatok, a videoklipek és a reklámok jellemzői hogyan alakították át a mozgókép elbeszélő szerkezetét, a nézői gyakorlatot és a jelentésközpontúságot, de arról is, milyen szerepet játszik a televízió az identitásképzésben. E tekintetben a *Consolation Service* azt tematizálja, hogy ma nem lehet olyan típusú lélektani realista drámákat készíteni, amilyenek az 1940-es és 50-es években – még azelőtt, hogy a televízió mindenüvé beszivárgott volna – általánosak voltak a mozivásznón.⁹ Úgy tűnik, Ahtila művészete azt sugallja, hogy a televízió médiuma teljesen triviálissá tette a hétköznapi élet összes reprezentációját, beleértve a filmes reprezentációkat is.¹⁰ Ily módon Ahtila filmjei – azzal, hogy például tárgyukká teszik, hogyan alakulnak át az egyik médium lehetőségei egy másik médium fejlődése nyomán –, megnyílnak olyan értelmezések és jelentések felé, amelyek abból fakadnak, hogy kritikai elemzésnek vetik alá a különféle médiumok lényeges formai jellemzőit.¹¹

Összegezve elmondható, hogy a kiállítás és a közvetítés formai szempontjai jelentősen befolyásolják és átjárják egy műtárgy jelentését. Audiovizuális művek tárgyalásánál ennek ellenére az ebből adódó különbségeket az esetek többségében figyelmen kívül hagyják, előnyben részesítve a tartalomközpontú elemzést. A figyelem, amely inkább a tematikus metodikára irányul, miközben párhuzamosan átsiklik

⁸ Például amikor J. P. születésnap partiján egy vonzó szőke nő elmond egy obszcén viccet, Anni arckifejezéséből értesülünk arról a rosszérzésről, fájdalomról és megaláztatásról, amely jelenleg kínozza.

⁹ Ahogy Freud elméletei is közhelyekké és tárgyasulttá váltak, hasonlóan a játékfilmkészítés meghatározó stílusának könyörtelen, már-már mechanikus tendenciájához, amely szerelmi történetre redukál komplex történelmi eseményeket, ahogy erről Raymond Bellour ír, ld.: *Psychosis, Neurosis, Perversion*. In: *A Hitchcock Reader*. Szerk. Deutelbaum, Marshall, Poague, Leland. Ames, 1986. 311–331.

¹⁰ Bellour 1986. i. m.

¹¹ A Vera nevű szereplő cinikusan állapítja meg a *Today*-ben: „Pontosan azok az ötletek áruk, amelyek kezdenek megalvadni.” Más szóval, ami eladható, az éppen hogy gátolja a gondolatok áramlását, és könnyen leírható a közhely alakzatával. Az egyik lehetséges kulcs Ahtila művének formailag instabil természetéhez, hogy vélhetően ősnarratív témákhoz tér vissza, amelyeket egytől-egyig erősen áthatnak a pszichoanalízis kortárs elméletei. Ahtila érzelmi tájait nemzedéki konfliktusok, a két nem közti kommunikációs zavarok és elidegenedés, valamint a felnőtté válással kapcsolatos szorongások népesítik be. A nyugati közönség számára ezek az alakzatok annyira ismerősek és ellenállhatatlanok, hogy pusztán erejük elhomályosítja a médiumot, amely közvetíti őket. Az az ide-oda mozgás a médiumok között, amelyet Ahtila bemutat, arra készíti bennünket, hogy gondoljunk újra forma és tartalom dialogikus kapcsolatát. Természetesen felvethető a kérdés, hogy Ahtila audiovizuális gyakorlata vajon részese-e, vagy éppen hogy kritikája annak a kortárs trendnek, amely válogatás nélkül jár-kezel az elbeszélő film, az MTV és a videoinstallációk között; ahogy az is, vajon sikeresen hoz-e létre több formában is működő műveket. Ezen érdekes kérdések megválaszolására ez alkalommal nem vállalkozom.

a mű formai összetevői felett, egy alapvetőbb problémáról is árulkodik, amelyet általánosságban tapasztalok a vizuális kultúra tudomány gyakorlatában. Hogy miután a szerzők oly gyakran híján vannak a különféle médiumok és műfajok sajátos történetére és paramétereire vonatkozó ismereteknek, nem marad más számukra, mint az elbeszélés.

Fordításnál nem szokatlan az ilyen típusú probléma. Hiszen minden fordító tudja, hogy habár fordítás révén szélesebb közönséget lehet elérni, minden fordítás veszteséggel jár. Elég, ha arra gondolunk, mennyire más mondjuk Shakespeare a különböző nyelveken vagy a különböző médiumokban – írott szöveggé, színpadi előadásként vagy filmen –, hogy tudatosítsuk magunkban: habár a történet magja azonos, minden nyelven és minden médiumban jelentős eltéréseket mutató szövegek jönnek létre. Márpedig ugyanez a helyzet a vizuális tudománnyal: az, hogy egy szöveg filmként létezik, még nem jelenti azt, hogy ugyanaz lesz videóként, CD-ROM-ként vagy szoborinstallációként. Minden egyes bemutató apparátusnak megvan a maga története, megvannak a maga paraméterei, a maga korlátai, a maga nyelve és nyelvtana. Figyelnünk kell ezekre a sajátosságokra, ha olyan értelmezéseket akarunk elősegíteni, amelyek a maguk komplexitásában ragadják meg a tárgyat, és ha úgy akarjuk kezelni a formai összetevőket, mint amelyek a tematikus dimenzióval nemcsak egyenértékűek, de annak valóban szerves részét képezik.

Buglya Zsófia fordítása