

Kékesi Zoltán

Átépités alatt

A mozi mint az „elfojtás helye” és mint „apparátus” Clemens von Wedemeyer munkáiban

MICHEL FOUCAULT munkáira támaszkodva) mutatja be a börtön működését és dokumentálja magát a munkafolyamatot.

A rombolás, amely az eredeti bohózatban a humor forrása, a remake-ben hamar nyugtalanítóvá válik. A filmen szereplő ház egy életnagyságú modell, és nehéz megmondani, mi is pontosan a referenciája: egyszerre utal az eredeti slapstickben szereplő házra (amelyről a látogató állóképeket lát a *Making of*-ban); azokra a házakra, amelyeket a rabok nap mint nap felépítenek és lebontanak a börtönben; és végül a külvilágra, amely a maga módján fenntartja és szabályozza a börtön intézményét, és amely egyben mindazt jelképezi, ami a rabok számára a helyzetük folytán elérhetetlen. Végül a rombolás – akarva-akaratlanul – arra a lehetséges erőszakra is utal, amely miatt a rabok (talán) börtönbe kerültek. A rombolás képei azért lesznek nyugtalanítóak, sőt – a freudi értelemben – „kísértetiesek”¹, mert a lerombolt épület a maga kispolgári, giccses jellegében épp azokat a vágyakat jeleníti meg, amelyek alakítják és szabályozzák a társadalom életét.

Ha a *Making of* szerint a börtön az „elfojtás helye” (*Verdrängungsort*), akkor egy pszichoanalitikus képelmélet felől azt lehet mondani, hogy

1 A „kísértetiesben” Freud szerint egy elfojtott tudattartalom tér vissza, mégpedig egy transzpozíciós folyamat során, amelyben valami ismerős (heimlich) hirtelen ismeretlenként (unheimlich, 'szokatlan, kísérteties'), az elfojtott tartalom helyettesítőjeként jelenik meg. Vö. Sigmund Freud: *A kísértetiesről = Művészeti írások*, Filum, h. n., é. n., 267sk.

I. CLEMENS VON WEDEMEYER 2002-ben egy németországi börtön rabjaival újratorogatta Stan Laurel és Oliver Hardy (Stan és Pan) *Big Business* című 'slapstick'-jét. Az 1929-ben készült film remake-jének színhelye egy „idill”, amelyet a Waldheimi Büntetés-végrehajtó Intézet vezetése bocsátott a forgatócsoport rendelkezésére. Laurel és Hardy filmjében két ügynök egy nyári napon karácsonyfát szeretne eladni egy kertvárosi ház tulajdonosának. Miután az visszautasítja az ajánlatot, nézeteltérés tör ki, amely a ház szinte teljes lerombolásába torkollik. Az újratorogtatás helyszíne a „börtön régi épületrésze és a külső fal közötti terület”, ahol a rabokkal büntetésképpen életnagyságú házakat építtetnek fel és bontatnak le. Wedemeyer is felépíttet és leromboltat velük egy házat, azaz újrateremt az a helyzetet, amelyet a börtönben nap mint nap átélnek, de mindezt áttemeli egy kitalált történet és a forgatás keretei közé. Az újratorogtatás tehát egyben beavatkozás egy konkrét helyzetbe, hiszen – mintegy terápiaként – lehetőséget ad arra, hogy a rabok játékként éljenek át valamit, amit egyébként kényszerből kell végezniük.

A kiállítóterben megjelenő installáció az újratorogtatott slapstickből, valamint a *Making of Big Business* című filmből áll, amely analitikus módon (többek között

CLEMENS VON WEDEMEYER
 Making of Big Business, 2002 © <http://www.ps1.org/exhibitions/view/105>



a börtönben büntetésből felépített és lerombolt házak a vágy *par excellence* elérhetetlen tárgyát jelölik, azaz a börtön intézménye nemcsak arra kényszeríti a rabokat – megdöbbentően kegyetlen módon –, hogy olyasmint építsenek fel és bontsanak le, amelytől ők maguk meg vannak fosztva, hanem – legalább ilyen kegyetlenül – rájuk ruházza azt a feladatot is, hogy a vágy elérhetetlenségének társadalmi traumáját újra és újra átéljék. Wedemeyer nemcsak a forgatás helyszínét és a szereplőket cserélte ki: szemben az eredeti művel, nem valódi épületet használt, hanem egy olyan építményt, amelyet valóban makettként, azaz lényegében egy ház „képeként” látunk.² A remake tehát végső soron ennek a képnek az újraalkotása és lerombolása. A *Big Business* remake-je innen nézve egy lacani és foucault-i szellemben fogant mű a spektákulumról, továbbá a börtön mint társadalmi intézmény pszicho-ökonomiai működéséről.

De ugyanakkor arról is szó van, hogy az újrát-szított *Big Business* – médiaarcheológiai értelemben – mintegy felszínre hozza az eredeti slapstick „tudattalanját”: a remake azért lesz nyugtalanító, mert a slapstick eredeti képi nyelve, amely az erőszakot – illetve annak látens élvezetét – humorba fordítja át, az újrátjátszás során sérül, illetve tökéletlen marad. Ilyen értelemben a remake nemcsak a börtönt, hanem az eredetit, azaz magát a filmet (a mozit?) is az „elfojtás helyeként” jeleníti meg.

A *Screen* folyóirat körébe tartozó STEVE NEALE egy 1981-es cikkében posztsztrukturalista Freud-olvasatok alapján dolgozta ki a komédia pszichoanalitikus elméletét, és a „vicc” és a „komikum” freudi fogalmaira támaszkodott. Freud a trágár vicceken elemezte a vicc alapvető működését, és egy háromelemű struktúrát állított fel, amelyben a vicceselő (férfi) a vágy távoli (és *par excellence* elérhetetlen) tárgyáról (nőről) beszél egy harmadiknak (férfinak). Ahogy a „Fort! Da!”-játékban, Freud a trágár viccben is a nárcisztikus agresszió látens működését ismerte fel, amelynek sikere a harmadik nevetésén múlik. A komikum ezzel szemben kételemű struktúra, a komikus figurá(k)ból és a nevető megfigyelőből áll; a nárcisztikus agresszió itt az utóbbi oldalán lép működésbe, akiben a másik fogyatékosága a felsőbbrendűség érzetét kelti. A nárcisztikus örömet a komikum esetében az veszélyezteti, hogy a nevetés azonosuláson alapul (a nézőnek azonosulnia kell a másikkal, hogy annak cselekedeteit fogyatékosnak érezze, a nevetés forrása Freud szerint a saját és a másik különbségéből felszabaduló pszichikai energia);

2 Az eredetiben szereplő ház állítólag ma is áll, a youtube-on meg lehet nézni egy videót róla: 'A visit to one of the most famous locations of Laurel & Hardy's films: The house from Big Business' = www.youtube.com/watch?v=Y5R8zGT1F8c

annak érdekében, hogy ez a látens azonosulás ne rendítse meg az én nárcisztikus beállítódását, a komikus figurák mindig szeretetreméltóak is egyben, illetve másokkal szemben maguk is felsőbbrendűnek bizonyulnak – ezt jól meg lehet figyelni az eredeti *Big Business*-ben, amelyben Stan és Pan – bár maguk is nevetségesek válnak – végül is túljárnak a többiek eszén. A „vicc” más jellegű fenyegetést rejt magában, mégpedig azért, mert a nevetés ugyan elfedi a viccben megnyilvánuló látens agresszió és az alapját jelentő távollét tényét, de a nevetés mindig az „Es”, azaz a tudattalan működésére utal: „nem tudjuk, valójában min nevetünk”³. Neale szerint „a komédia komikus aspektusa bizonyos mértékig a vicc-jellegű aspektus ellenében működik, hogy a néző felsőbbrendűsége révén helyreállítsa az ego pozícióját”.⁴ Innen nézve azt lehet mondani, hogy Laurel és Hardy *Big Business*-ében a „komikum” a saját javaikat ostoba módon elvesztő figurákra irányul, a „vicc” pedig a háromelemű struktúra harmadik elemére, azaz a tulajdonra, illetve mindarra, amit a vágy szemiotikai, illetve ökonomiai rendszerében jelöl. Az agresszió, akár a trágár vicc esetében, itt is a vágy „elérhetetlen tárgyára” irányul, és más típusú (látens) ki-elégülést jelent a néző számára, mint az alakok komikumai. Az újratorgatott *Big Business* ilyen értelemben a „vicc” *unheimlich* működését fedi fel az eredetiben – és valóban, a komikum mozzanata szinte teljesen eltűnik belőle. Ha a narráció feladata a komédiában az, hogy kiküszöbölje a zavaró, a nárcisztikus örömet veszélyeztető mozzanatokot,⁵ a remake-ben épp e zavaró mozzanatok jönnek működésbe. Laurel és Hardy *Big Business*-ében bábmeszködők figyelik az eseményeket, akik maguk nem részei a komikumnak, hanem mintegy annak keretét képviselik, azt a hétköznapi normalitást, amelyet az események felborítanak. A remake-ben azok a rabok játsszák a bábmeszködőket, akik részt vettek a forgatásban, és az utolsó snittben jelennek csak meg. Ez a snitt egyben az egyetlen, amelyben a helyszín is feltűnik, a börtön falai a megerősített ablakokkal. Ez egy másfajta keret, mint amit az eredetiben látunk, és mást is tár fel a normalitás működéséből – a lerombolt épület egy ideiglenesen felépített makett, amely a börtönben végzett kényszermunkára, a börtönt fenntartó és a rabok számára távoli külvilágra, a vágy tárgyára és az elérhetetlenségéből fakadó traumára utal.

Az újratorgatott *Big Business*-ben egyetlen alak tűnik el a vásznonról: az ügyefogyott rendőr, akit az eredetiben Stan és Pan végül is átvetenek. A rendőr Wedemeyernél átkerül a produkció oldalára – azaz a *Making of*-ba, amelyen látjuk, hogy a forgatást mindvégig felügyelték. A börtön nemcsak a kényszermunka és az elfojtás helye, nemcsak átmeneti otthon, munkahely és laboratórium (ahol a mesterséges körülmények között élő raboknak rendszeresen beszámolót kell készíteniük a cellában átélt tapasztalataikról), hanem természetesen a felügyelet helye is. Wedemeyert azonban nem a „panoptikus tekintet” (Foucault) mai szerkezete érdekli (ahogyan például HARUN FAROCKI-t a 2000-ben készített *Gefängnisbilder*ben),⁶ inkább azt vizsgálja, hogyan befolyásolja a felügyelet ténye a forgatás folyamatát és – később – a nézői percepciót. A *Making of* többször is felhívja a figyelmünket arra, hogy a forgatás engedélyekhez, szabályokhoz és felügyelethez kötött: „A mozi és a börtön hasonlóan működnek”, mondja a narrátor, azaz „a néző is kontrollált”⁷. „A láthatóság: csapda”, írta Foucault a *Felügyelet és büntetés*ben,⁸ a *Big Business* alapján pedig hozzá lehet tenni: a néző számára is az. A *Big Business* ilyen értelemben is képelmélet, illetve képkritika – talán ezért is mondja a narrátor a *Making of*-ban, hogy „a börtönről készített minden film hamis, ahogy egyébként ez a film is az”.

3 Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten = Gesammelte Werke VI.*, Frankfurt am Main, 1973, 111.

4 Steve Neale: *Psychoanalysis and Comedy = Screen*, 1981/2. sz., 38.

5 Uo.

6 A *Gefängnisbilder*ben Farocki egy 1989-ben, az Egyesült Államokban történt esetet dolgoz fel, amelynek során az örök lelőttek egy rabot, aki a börtön udvarán összeverekedett az egyik társával. Farocki a biztonsági kamerák felvételei alapján elemzi a börtön működését, a biztonsági szabályokat és a felügyeleti technikákat, amelyek a rab halálához vezettek. A *Gefängnisbilder* emellett az elmúlt száz év játék- és propagandafilmeiből vesz át részleteket, amelyek alapján feltárja a felügyeleti technikák történetét és a képek szerepét azok működésében és értelmezésében. Farocki tehát lényegében egyfajta képarcívumként kezeli a film történetét, amelyből összefüggéseket lehet kiolvasni (például) a börtön történetéről és a képek technikai, társadalmi és politikai szerepéről.

7 C. v. W. levele a szerzőhöz, 2008. augusztus 30.

8 Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés*, Budapest, Gondolat, 1990, 273.

II. Wedemeyer installációi gyakran reflektálnak arra a térre, amelyben a néző hagyományosan filmet néz: a mozira. Az *Occupation* (Megszállás, 2001/2002) című film első képein hatalmas reflektorok villannak fel és vakítják el a nézőteremben ülő látogatót. Egy forgatócsoportot látunk, amint egy tömegjelenetet akar felvenni statisztákkal; az *Occupation* azonban tulajdonképpen nem a tömegről szól, amint megszáll egy területet, hanem arról az apparátusról, amely „megszállja” a szociális kapcsolatokat valóságát, azaz a statisztákat mint irányított tömeget.⁹ Az *Occupation* Wedemeyer egy moziteremben mutatta be, amelynek „térkonceptiójából a film ötlete született”¹⁰. Az *Occupation* több beállításában is felülről látjuk a tömeget, amint egy négyzet alakú alakzatba terelik őket – azaz a moziteremben ülő néző saját magát ismeri fel a forgatási jelenet statisztáiban.

Egy későbbi munkában, a *Rien du Tout*-ban (2006, Maya Schweizerrel) egy válogatást látunk; Wedemeyer itt Párizs külvárosában élő fiatalokkal forgatott, és szintén arra a hatalmi viszonyra reflektált, amely részint a moziipar működéséből, részint a fiatalok gazdasági kiszolgáltatottságából ered.¹¹ Ennél érdekesebb azonban, hogy a forgatás egyidőben zajlott a kiállítással, amelyen Wedemeyer egy „produktions irodát” rendezett be, ahol a látogató figyelemmel kísérhette a munkafolyamatot (a kiállítás terében zajlott a próbák egy része is) – azaz az installáció a néző számára transzparenssé tett valamit, amit a filmek bemutatása hagyományosan elválaszt tőle.

A „produktions iroda” egyben átmeneti hely is – ez az átmenetiség Wedemeyer installációinak másik fontos jellegzetessége. A Budapesten is kiállított¹² *Otjesd* (Távozás, 2005) című munkát eredetileg egy „ideiglenes moziteremben” mutatta be, amelyet az építőiparból vett, beton- és vasbetonfalak öntésénél használt fém zsaluelemekből építettek fel. Legutóbbi munkája, a berlini Deutsche Guggenheimben bemutatott *Die Probe* (Próba, 2008) esetében a látogatónak egy falemezekből álló fal mentén kellett végigmennie, hogy bejusson az elsötétített térbe, ahol a vetítés ment; ez a megoldás az építési területek bekerítésénél használt falapokra emlékeztetett. Mindkét installáció az ideiglenesség érzetét kelti, mintha a mozit (mint „intézményt”) átmeneti állapotban, mintegy „átépítés alatt” mutatnák meg.

9 Erről korábban az *Otjesd / Távozás* című munka kapcsán írtam, vö. Kékesi Zoltán: *Disztópiák – dokumentum és fikció között*. Clemens von Wedemeyer: *Távozás/Otjesd*, Balkon, 2008/5. sz., 29-30.

10 Clemens von Wedemeyer: *Ausstellungsansichten*, Kunsthalle Düsseldorf, 2008, 2. (képaláírás)

11 A történetben egy rendező statisztákat keres egy középkorban játszódó filmhez; a válogatást végül egy középkori ruhákba öltözött ünnepi menet sodorja el – azaz a hatalmi szerkezetet egy karneváli esemény.

12 Clemens von Wedemeyer: *Távozás / Otjesd*, videóinstalláció, Videospace, Budapest, 2008. március 28 – május 9.



CLEMENS VON WEDEMEYER
Rien du tout, 2006, installáció, 4. Berlin Biennale, 2006
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris © fotó: Berlin Biennale



CLEMENS VON WEDEMEYER
Otjesd, 2005, installáció, Argos, Brüsszel, 2005
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris

CLEMENS VON WEDEMEYER
Die Probe (The Test), 2008, HD-video, 12 min, loop, installáció, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2008
© Clemens von Wedemeyer ■ Courtesy galerie Jocelyn Wolff, Paris © fotó: Deutsche Guggenheim





III. Wedemeyer a 2007-es münsteri *Skulptur Projekte* keretében készítette el a *Von Gegenüber* (A másik oldalról) című munkát, amelyet szintén egy átmeneti térben, egy üresen álló moziépületben mutatott be. A mozi azonban nem egyszerűen a bemutatás helyszínéül szolgált, hanem – többféle módon is – a mű része volt. A látogató egy elhagyott moziterembe lépett be, amelyből már hiányoztak az eredeti széksorok, a vetítőgép és a vászon. Wedemeyer az installáció idejére átalakította a termet; az elsötétített térben, a vászon helyén egy projekciót lehetett látni, a valamikori széksorok helyett pedig a térben szabálytalanul elszórt puffokra lehetett leülni. Az installáció részét alkotó 40 perces film a mozi és a mozi környezetét mutatta, tehát azt a városi teret, amelyből a látogató a moziba lépett, és ahová a látogatás után újra kilép. A film egy hajléktalan napi útját követte végig a mozi épülete és a szemben álló pályaudvar körül, és mintegy a hajléktalan „szemén” keresztül mutatta meg a környéket. „Mindig hajléktalanokat láttam a mozi körül járni, minden nap ugyanazon az úton, és elkezdtem feljegyezni.”¹³ A mű egy „tekintet-program”¹⁴, amennyiben az installáció célja az, hogy a látogató máshogy lássa a városi környezetet és annak szereplőit, mint előtte.

Mielőtt a látogató a moziba lépett, ezt a feliratot látta az épület homlokzatán: *The Elephant Man*. DAVID LYNCH 1980-ban készült filmje a médiatörténet egy korábbi, prekinematografikus korszakában játszódik, és a színház olyan helyként jelenik meg benne – a történet végén, amikor Merrick egy mesebeli szörnyről szóló tündérmesét néz meg, és korábban, Merrick és a színésznő, Mrs. Kendal jelenetében –, ahol a társadalomból kitaszított „szörnyetegből” emberi szubjektum, egy John Merrick nevet viselő egyén válik („You're not an Elephant Man at all... You're Romeo”, mondja Merricknek a színésznő). Szemben az *Elefántemberrel*, amelyben a Viktória-korabeli történet a munkásosztály és a *high society*, a gyár és a klinika, a vásári mutatóványosok és a színpad ellentéte köré épül fel, a *Von Gegenüber*ben két átmeneti helyet látunk – a pályaudvart és a mozi. Wedemeyer munkája a mozi mint „szubjektumkonstituáló apparátus” működésére reflektál, amelyet mind a képi imaginárius, mind pedig a térbeli modell szintjén átalakít, hogy a látogató a moziteremben felvegye annak a „másiknak” a nézőpontját, akinek az útját végigkövetjük.¹⁵ Ahelyett, hogy a képi imaginárius történetileg kialakult szabályai sze-

13 C. v. W. levele a szerzőhöz, 2008. augusztus 30.

14 C. v. W. levele a szerzőhöz, 2008. szeptember 2.

15 A *Gegenüber* a németben nemcsak a szemközti oldalt, hanem például a szemközti szomszédot vagy a szemközt álló vagy szembejövő személyt is jelenti.

CLEMENS VON WEDEMEYER
Von Gegenüber (From the Opposite Side), 35 mm, 38 min, loop, 2007, installáció
 'skulptur projekte münster', 2007

© fotó: Muehlhoff/ Vossiek, courtesy galerie Jocelyn Wolff, Paris



CLEMENS VON WEDEMEYER
Von Gegenüber
 (From the Opposite Side), 2007
 35 mm, 38 min, loop,
 állóképek,
 courtesy galerie
 Jocelyn Wolff, Paris

rint elmondana egy történetet (hogy a végén Merrickkel együtt megkönnyebbülten mondhasa a néző, „tényleg azt hittem, hogy a szörnyeteg sohasem fogja elhagyni a bőrtönét”), a képi folyamat a loop – azaz egy végtelenített hurok – révén a hajléktalan egy körben járó útját követi. JEAN-LOUIS BAUDRY a 60-as évek marxista ideológiai kritikai áramlatára, Freud álomfelfogására és Lacan tükörstádium-fogalmára alapozta apparátuselméletét (első változata 1970-es, a második 1975-ös). Baudry elmélete a nézői befogadás pszichológiai működésének keretei között vizsgálta a mozi alapvető technikai sajátosságait, és inherens ideológiai hatásokat tulajdonított nekik (azaz olyanokat, amelyek eleve bennük rejlenek, a mindenkoritól függetlenül).¹⁶ Baudry – és hozzá hasonlóan a szemiotikus CHRISTIAN METZ – abból indult ki, hogy a mozi elsötétített terében a mozdulatlanul ülő néző elveszti a kapcsolatát a valósággal, érzékeit pedig a vetítéssel kívülre helyezett imaginárius ejti rabul, a valóság tökéletes effektusa révén.¹⁷ A mozi eszerint egyfajta regresszióként azt az állapotot ismétli meg, amelyben a szubjektum – lacani alapon: a másik képén illetve az imaginárius másikkal történő azonosuláson keresztül – a személyiségfejlődés korai szakaszában kialakul. A „valóság-effektus” ezért Baudry szerint egyben „szubjektum-effektus” is, azaz a mozi lényegében olyan társadalmi gépezet, amely felelős a szubjektum „előállításáért”. Az apparátus ideológiai hatásai Baudry szerint olyan alapvetően és mélyen rejlenek – például a perspektivikus képben, amely egy homogén tér kialakításáért felelős, középpontjában a szubjektummal, vagy a képi folytonosságban, amely elrejt az ideológiatestermelő munkafolyamatot –,¹⁸ hogy nyilvánvalóan nem lehet egyszerűen felszámolni őket. Baudry végső soron az apparátus megjelenítésében, a rejtett ideológia „tudatosításában” látta a kritika feladatát. A 80-as évekre kifejlődő, szintén lacani alapú „varratelmélet” aztán inkább a pszichoanalitikai, mint a marxista oldalát olvasták az apparátus fogalmának. A „varrat” (*suture*) kifejezést Lacan az orvosi szaknyelvből vette át, amelyben eredetileg a műtéti seb bevarrását jelöli, Lacannál és követőinél pedig a szubjektum és a szimbolikus Másik közötti törésre utal, amelyben Lacan szerint a tudattalan kialakul.¹⁹ A film varratelmélete abból indult ki, hogy a nézői öröm a filmben mindig veszélyben van, részint a vágás miatt, részint pedig a képből kife-

lé irányuló tekintetek és a zajok révén a képbe szűrődő „off” miatt, amely megtöri a kép imaginárius teljességét. A „varrat” lényegében e zavaró tényezők kiküszöbölésére szolgáló narrációs technikákat jelöli – azaz a képi imaginárius helyreállítását –, valamint a nézői tekintet bevonását, „bevarrását” a látótengelyek révén strukturált filmképbe. A varrat feladata végső soron az, hogy a nézőben megerősödjön annak érzete, hogy a „szem a moziban tökéletes”, amennyiben „teljes és állandó kontrollt” gyakorol a látvány felett.²⁰

A *Von Gegenüber* három ponton alakítja át a moziapparátus működését, az első a tér elrendezését, a második a projekciót, a harmadik a képi imagináriust érinti: Wedemeyer épp azt a helyzetet függesztette fel, amelyben a néző mozdulatlanul ül egy elsötétített teremben, amelynek nincs kapcsolata a külvilággal, hiszen a tér elrendezése itt nagyobb szabadságot adott a helyváltoztatásra és a testhelyzet megválasztására, mint egy hagyományos nézőtér, a projekció pedig nem vágta el a külvilágtól, hanem éppen hogy összekapcsolta azzal a térrel, ahonnan – „From The Opposite Side” – belépett. A képi imaginárius, azaz a látvány, a nézőpont és a tekintetek játéka szintjén két mozzanatot kell kiemelni: a néző egyrészt nem egyedüli, kitüntetett birtokosa a tekintetnek – sőt, olyan nézőponttal azonosul, amely maga válik kíváncsi vagy éppen elutasító, illetve sok esetben kontrolláló tekintetek tárgyává.²¹ Másrészt a tekintetek és zajok folyamatosan olyan diegetikus off-ra utalnak, amelyre a néző nem lát rá. A kamera útját apró események szegélyezik (hajléktalanok ülnek a segélyállomáson, egy utas az ellenőrökkel veszekszik, egy fiatal nő beszél egy nyilvános fürkében, fiatalok szórólapot osztogatnak stb.), amelyek folyamatosan felhívják a figyelmünket arra, amit nem látunk vagy hamar szem elől veszünk. A különféle zajok és beszűrődő beszélgetésszólamok hasonló hatást érnek el, és az installációban ennek is szerepe volt: a többcsatornás (Dolby Surround) rendszer révén a nézőt körbevették a különböző irányból jövő offhangok.²² Ez mind olyan megoldás, amely gátolja a „varrat” működését. Ráadásul a vállról felvett, sokszor életlen vagy beremegő, ill. a környezet egyes részeit kitakaró, szűk látószögű kép miatt a „varraton” kieső – vagy azon „áttüremkedő” – „off” a látvány szintjén is állandó részét alkotta a nézői élménynek. A nézőpont, a tekintetek, a hang és a látvány tehát egyaránt hozzájárult ahhoz, hogy az ideiglenesen átalakított moziateremben a „külvilágot (...) testileg érzékeljük”.²³

A *Von Gegenüber* egyik forrásaként Wedemeyer az 1965-ben készített *Filmre utalt*, amelyet SAMUEL BECKETT forgatott az idős Buster Keatonnal. Ez a későmodern burleszk, ahogy a címe is mutatja, magáról a médiumról szól, és nemcsak a burleszk stílusát veszi át, hanem a némafilmben elterjedt hasonmástrükköt is.²⁴ A *Filmben* két nézőpontból látjuk a történetet, a szereplőjéből, amit Beckett „O”-nak nevezett („Object”), és a hasonmáséból („E”, azaz „Eye”); Wedemeyer tulajdonképpen „O” nézőpontját veszi át (nevezük itt „K”-nak). Az egyik jelenetbe Wedemeyer érdekes játékot iktatott be, amely egy pillanatra megbontja a *Von Gegenüber* narrációs rendjét, és a *Filmre* is utal. Az utóbbi egyik jelenetében egy idős, kalapos asszonyt látunk, amint rászól egy férfiről: „ssssss!” Beckett-nél ez a csendre intő hang az

20 Vö. Stephen Heath: *Narrative Space = Questions of Cinema*, 22. (Magyarul: Stephen Heath: *Narratív tér*, ford. Simon Vanda – Borsody Gyöngyi = *A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. Vajdovich Györgyi, Budapest, Palatinus Kiadó, 2004, 119-181.)

21 Wedemeyer a mű egyik előképeként a *The Lady in The Lake* című filmre utal, amelyet 1947-ben forgattak Raymond Chandler regénye alapján (rendező: Robert Montgomery). A történetet Philip Marlowe szemén keresztül látjuk (a főszereplő csak a kerettörténetben jelenik meg a képen, illetve azokban a jelenetekben, amelyekben tükörbe néz, amit a film sokféleképpen kihasznál), úgy, hogy a néző nemcsak a kemény, „hard-boiled” magánnyomozóval, hanem a férfi szeduktív tekintetével is azonosul (például Marlowe és a titkárnő jeleneteiben). A *Lady in The Lake* ilyen szempontból mintadarabja a hollywoodi film Laura Mulvey által elemzett működésének, aki – szintén lacani alapon – a nézői örömet kettős forrásból vezette le: a szkopofiliából, azaz a másikat tárgyiasító erotikus tekintetből és a férfi főhőssel történő azonosulásból (Vö. Laura Mulvey: *Vizuális öröm és narratív film* = Bókay Antal – Vilček Béla [szerk.]: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, 2002, 560-568.). Ez olyan stratégia, amelyet a *Von Gegenüber*-ben Wedemeyer alás, illetve megfordít.

22 A Dolby Surroundot a 80-as évek hangtechnikai újításai vezették be a mozikba; az alapvetően a tekintet működésére alapuló apparátuselméletet részben épp e technológiai újítás nyomán fejlesztették tovább a hang irányába, vö. Guntram Geser: *Cinematic/Sound Apparatus* = Robert F. Riesinger (szerk.), *Der kinematographische Apparat*, Münster, 2003, 195-216.

23 „Eine notwendige Enttäuschung”, Clemens von Wedemeyer im Gespräch mit Bert Rebhandl = *Freisteller*, kiállítási katalógus, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2008, 100.

24 A médiateoretikus Friedrich Kittler szerint „a hasonmástrükk az általában vett megfilmesített filmesítette meg”. Vö. Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*, Budapest, 2005, 194.

16 Vö. Stephen Heath: *The Cinematic Apparatus* = Teresa de Lauretis – Stephen Heath (szerk.): *Cinematic Apparatus*, London, 1980, 1-13.

17 Vö. Jean-Louis Baudry: *Az apparátus* = Metropolis, 1999/2. sz., 10-23.

18 Vö. Jean-Louis Baudry: *A filmi apparátus ideológiai hatásai*, Apertúra, 2006. ősz (www.apertura.hu)

19 Vö. Stephen Heath: *On Suture = Questions of Cinema*, London, 1981, 76-112. (Magyarul: Stephen Heath: *A varratról*, ford. Kis Anna, Metropolis, 2005/1.)

egyetlen, amely a filmben megszólal; a *Film* egy hangosfilm, amit némán játszanak. Wedemeyernél egy fekete ruhát és kalapot viselő idősebb hölgy tűnik fel, aki láthatóan zavartan magában beszél. Az egyik képen kint, a pályaudvar előtt áll, háttal az üvegajtónak; „K” pedig belül, az üvegajtó belső oldalán; az idős hölgy és „K” hangját ebben a pillanatban egyszerre halljuk, sőt, a női hangot közelebről, holott abból a nézőpontból, ahonnan az eseményeket észleljük, elvileg egyáltalán nem kellene hallanunk. A jelenet tehát egy extradiegetikus tényező jelenlétére utal, amely menet közben átalakítja a narrációs szabályokat – Wedemeyer itt lényegében a reflexió klasszikus, modernista módszereit használja. Ez a médiumreflexió azonban nem annyira „leleplezi” a képek mediális működését, hanem inkább felerősíti azok esztétikusságát. Ez végeredményben hozzájárul ahhoz, hogy a filmben állandó lebegés jöjjön létre fikció és valóság között, olyan, amelyben a statisztákkal játszott apró történések nem simulnak bele maradéktalanul az utcán zajló mindennapi eseményekbe. Mintha csak arról lenne szó, hogy a fikciót nem lehet megkerülni akkor sem, ha az apparátus szerkezetét feltörve a képeket egy végtelenített hurokkal a külvilághoz akarjuk kapcsolni, hogy a moziterem és a külvilág között folyamatos „cserélődést” hozzunk létre.

IV. Wedemeyer munkái komplex módon kapcsolják össze egy adott helyzet analitikus vizsgálatát, az adott helyzetbe történő beavatkozást és a képi megjelenítés mediális, „apparátusteknikai” feltételeire irányuló reflexiót. A beavatkozás igénye Wedemeyer munkáiban mindig a szociális kapcsolatok, „relációk” (NICOLAS BOURRIAUD) szintjén jelentkezik. A műnsteri installáció sem csak a látogató tapasztalatát alakította át, hiszen a statiszták a helyi hajléktalan-újság munkatársai közül kerültek ki, akik a kiállítás ideje alatt a mozi kávézóját üzemeltették és az újságot árulták. A projekt és a hajléktalanok, illetve a látogatók és a hajléktalanok kö-

CLEMENS VON WEDEMEYER
Das Bildermuseum brennt, 2004, installáció, Atelier Augarten, Bécs, 2005
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris © fotó: Christoph Weber



zött ilyen értelemben is létrejött egyfajta „cseré”, amelyben ki-ki máshogy tapasztalhatta meg magát és a másikat, mint egyébként. Ahogy a *Big Business*nek, az *Occupation*nek és a *Rien du Tout*-nak, a *Von Gegenüber*nek is van tehát egy relációsesztétikai oldala, sőt azt lehet mondani, hogy az emberi kapcsolatok rendszerén végzett terapeutikus „munka” az a konceptuális keret, amelyben a mű a mozi mint apparátus működésére reflektál. Abban az értelemben, ahogy Nicolas Bourriaud szerint ma „a művész egyre inkább az érdeklő, hogy műve milyen kapcsolatokat fog létrehozni a közönség tagjai között, vagy hogy milyen mintáját javasolja a társas együttlétnek”.²⁵ Célja az, hogy megteremtse „a társas kapcsolatok alternatív változatait”.²⁶

2005-ben Wedemeyer egy másik üres épületben forgatott, egy átépítés alatt álló múzeumban (*Das Bildermuseum brennt / Égő képmúzeum*). Az installáció három, 90 fokban egymás mellé illesztett vetítőképernyőből állt, a három projekción pedig három alak tűnik fel, amelyeket ugyanaz a színész játszik: egy biztonsági őr, egy látogató és egy illetéktelen bérlő (*Occupant*), aki az egyik teremben ideiglenes hálóléte rendezett be magának. A látogató útja az üres kiállítóteremben vezet végig, egy olyan épületben, amelyben egyetlen funkció maradt meg: a felügyelet, és egyetlen diszfunkció: az illetéktelen használata. Az épületben tűz üt ki; a látogató a kijáratot keresi, a biztonsági őr az illetéktelen bérlőt, utóbbi pedig a háttérből mozgatja a szálakat. A mű kapcsán eszünkbe juthat MICHEL DE CERTEAU kijelentése, mely szerint mindannyian a kultúra „bérlői” vagyunk: „a jelenkori fogyasztási folyamatok a »bérlők« finom művészetét hozzák létre, olyanokét, akik túlságosan is okosak ahhoz, hogy saját ezernyi különbözőségüket a törvény előírta szövegbe szöjék bele.”²⁷ WEDEMEYER esetében mintha olyan művészetről lenne szó, amelyben az alkotó átmeneti helyek, ideiglenes állapotok „bérlője”, aki a maga szándékai szerint alakít át társadalmilag és intézményileg prefigurált helyzeteket. Nos, az üres hátizsák és az alma, amit az illetéktelen bérlő helyez el a termék egyikében, végül a látogató lesz – azt viszont nem tudjuk, kijut-e végül bármelyikük is az épületből.

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM
OKM

A szerző a tanulmány elkészítése idején Magyar Állami Eötvös Ösztöndíjban részesült.

²⁵ Nicolas Bourriaud: *Relációsesztétika*, Budapest, 2007, 23.
²⁶ Uo. 38. Bourriaud a 90-es években, részben Michel de Certeau 1980-ban megjelent könyvére alapozva dolgozta ki elméletét; De Certeau „a sérült emberi kapcsolatok terapeutikájáról” beszél a mindennapi élet különböző területein érvényre jutó fogyasztói taktikák, „cselek” kapcsán, vö. Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, Berlin, 1988, 31.

²⁷ Michel de Certeau: I. m., 28.