

Élet-terek – Random: 15

Die innere Sicherheit

K. HORVÁTH ZSOLT

Christian Petzold 2000-ben készített, *Belső biztonság* (Die innere Sicherheit) című filmje egy, a negyvenes éveik elején járó házaspár és 15 éves kamaszlányuk történetét meséli el. A kihalt tengerpartot és környezetét övező, ősszel már kiürült szállodák és apartmanokat lassan pásztázó képekbe csak apránként szivárogo be a feszültség. Persze egy 15 éves, fiúkkal barátkozó kamaszlány és a szülei között mindig kialakulhat nézeteltérés, első látásra nincs ebben semmi meglepő. A történetnek szinte semmilyen *külső* kontextusa nincs, csak a német közelmúltban jól tájékozott néző tudja dekódolni azt, hogy itt nem a lány és a szülei között feszülő családi (vagyis belső) ellentétéről van szó, hanem másról. Arról, hogy a Vörös Hadsereg Frakció egykori két tagja évek óta menekül, illegálisan él, s a kamera azt a nézőpontot mutatja, amit ők látnak és érzékelnek a világból, amely a politikai meggyőződésük miatt elkövetett tetteikért üldözi őket. Ez a nézőpont abban ragadható meg, hogy a külvilág (az állam erőszak-monopóliumát megtestesítő belügy képében) a politikai belbiztonságra való hivatkozással üldözi több országon keresztül éveken át ezt a háromtagú családot. A 15 éves Jeanne azonban épp abban az életkorban van, amikor tágasabb és érdekesebb a külvilág, mint a familia belső biztonsága, melyet egy kamasz többnyire unalmasnak lát. A házaspár számára azonban a folytonos külső fenyegetettség nem válik belsővé, sőt: a kintről érkező nyomás centripetális erővé válik, még inkább összehozza őket; ezt jelzi Petzold azzal, hogy szinte állandóan szeretkeznek – ezt ugyan nem mutatja, azt viszont igen, ahogyan a lányuk hallja mindezt.

Petzold érzékenyebb szemű és kamerájú rendező annál, minthogy beérné a külső és a belső ilyesfajta hermetikus elválasztását. A külső nyomás ugyan összehoz, de a külvilágban esetlegesen előforduló jelek mégis *belül* csapódnak le: az egyik jelenetben egy kereszteződésnél áll a család hófehér Volvója, majd pillanatok alatt három nagy fekete autó áll meg szemben, mögöttük és oldalt. A férj kiszáll, s feltett kézzel megadja magát. Ám a lámpa zöldre vált, s az összes autó továbbhajt – a külső nyomás belső pszichózissá válik.

Vajon elválasztható-e a kint és a bent? Izolálható-e elméletileg a külvilág sokszor nyomasztó norma- és elvárás-rendszere a belső világunk személyességétől, intimitásától? Nem erőszakoljuk-e meg önértésünket azzal, hogy sokszor „elválogatjuk” kettéválasztjuk őket? A válasz nagyon egyszerű, s egyszersmind roppant bonyolult. Ha elválasztható lenne, akkor nem lenne sem klinikai pszichológia, sem szociálpszichológia, sem pszichoanalízis. Mindegy, hogy felettes énné nevezünk, s úgy véljük, bennünk van, belülről parancsol; vagy pedig úgy véljük, hogy a psziché csak *reagál* a kívülről érkező ingerekre – ám módszertanilag vala-

hogyan el kell választanunk őket, hogy vizsgálni, szétbontani, elemezni tudjuk.

Az itt látható, az *Élet* tereit bemutató kiállítás voltaképpen semmi más nem tesz, mint a modernitás, a társadalomban élő ember (nő és/vagy férfi) egyik alapproblémáját „vetíti bele” a térbe. Ha jól értem és látom e kiállítást, akkor módszertani szempontból a kurátor, Böröczfy Virág kettéválasztotta az anyagot: ami itt, a kArton Galériában látható, az a belső terekre vonatkoztatott, míg a K11-ben bemutatott rész inkább a külső tereket pásztázza, jeleníti meg. Hangsúlyoznám: érzésem szerint ez nem ismeretelméleti különbség a külső és a belső között, csak egy a bemutatás oltárán (az objektív fizikai tereknek) tett áldozat. Ha ugyanis megbontanánk a kettő összefüggését, akkor feltehetnénk azt, hogy a belső, intim tér valamiféle intakt, a külvilágtól megóvható, attól elkülöníthető jóság. Ám én itt nem ezt látom, talán csak a hangsúlyok módosulásáról van szó, vagyis az érzékelés fokozatairól: a kisgyermek mellett töltött idő minőségi különbségéről, amikor a folytonos ébrenlét összefonódik az állandó fáradtsággal, s ekképpen elmosza az érzékelés korábban rögzülő határait, melyet a kint és a bent kényelmes fogalmaival fejezhetnénk ki – már ha érvényes volna, de az anya-gyermek viszonyban nem az. Az elméletileg felcserélhető, de birtokba vétel révén mégis személyességgel telített használati tárgyakkal épített, megjelenített apakép, a kint és a bent eltérő ritmusú időkonstrukciója, mely az idő többszólamúságáról, polifonikusságáról szól, s ismét az érzékelés és az emlékezés határait feszegeti.

Vagy a használati tárgyakkal teletömött, túlszűfolt lakás maga a *horror vacui*, vagyis az ürességtől, az üres tértől való félelem – a félelmet semmi nem fejezheti ki plasztikusabban, mint a fegyver nyeresége az intimitás nélküli ürességben. És már hallom Méhes Marietta hangján Hunyadi Károly és Vető János Földre szálló emberek című dalát: *De én itt maradok, nem megyek / Nézem a tévében az Ikreket / Itthon maradok / Egy másik lakótelep / aszfaltján a néger / Néhány felnőt, sok gyerek / Lakásukban fegyverek*. A kitakart, túlfestett arc megfoszt a portré lehetőségétől, de a tájban elhelyezett alak hangsúlya azt sem engedi meg, hogy a tájra vethessük tekintetünket. Az elvesztett nagymama hiányát megjelenítő képsorok ugyanígy a kint és a bent eldönthetetlen-ségével tüntetnek: a lélek, a szív vesztesége elvben belül van, de a benyomások, melyek a hiányt felidéznek, a külvilágban található tárgyi formában. A lakás nem otthon, hanem üres tér, melyből épp az emberi élet egyszeri és megismételhetetlen volta hiányzik.

De mi van akkor a külvilágban? Van-e akkor egyáltalán olyan, hogy kint? Módszertanilag természetesen van, ezt igazolják a K11-ben látott fotográfiák. Az átmenet talán az átmenet helye, a nyilvános és a privát közötti világos határ: a küszöb. A küszöb



Szilágyi Lenke: Egyszarvú, ipari tájban

persze nemcsak elválaszt, de össze is köt, a minőségi különbséget pedig a burkolatok jelzik: szerintem az egymás mellé helyezett hideg- és meleg-burkolat e kiállítás összefoglaló metaforája. Lásd még erről az épületek, szobrok kültéri beburkolásáról szóló képeket. Van-e hát kint és benn?

A természet civilizációvá formálása, a területek kisajátítása, beépítése, lebetonozása mind-mind olyan mozzanatok, melyek nyilvánvalóan túl vannak tapasztalati világunk egyéni léptékén, hiszen államok, vállalatok, intézmények, vagyis személytelen struktúrák építik – még akkor is, ha az építkezésen dolgozók történetesen emberek. Ám az akarat, a döntés, mely életre hívja ezeket a projekteket, ugyancsak személytelen, bár sokaknak roppant vonzó: a tőke, az érdek és a nyereség. A pontszerű toronyházak, üvegpalaták, sorházak szerialitása, sorozatszerűsége a fenséges határán mozog, amennyiben felfoghatatlansága okán az ember vele szemben jelentéktelenségnek érzi magát, s ez döbbenettel, rémülettel és bűnültséggel telített csodálkozást vált ki. A tőke, az érdek és a nyereség persze racionális jellegű, de a külvilág felé mégis lenyűgözni és triumfálni akar, ezért kacérkodik a fenséges-sel. Etikai szempontból azonban diadal hajszolása, szüntelen hirdetése otromba módon provokálja nemcsak tudásunkat és megismerésünket, de emberi végességünket is. A tömeges használatra szánt városi terek, bevásárlóközpontok, parkolók üres terei azért is emfatikusabbak a szokásosnál, mert a fenntartható fejlődés mítoszával szemben mintha a fogyasztásra vonatkozó etikai parancsot jelenítenének meg.

Ezért nagyon fontos, hogy a másik oldalon ott vannak az elsősorban Dél-Európában látható, a pénzügyi válság miatt csődbe ment turisztikai beruházások, melynek következtében a félkész épületeket egyszerűen „ott hagyták”. A természetből kimetszett, a civilizáció számára megnyert terület jellege azonban idővel megváltozik, s lassú, de szívós munkával, növényeivel benövi, átszövi, körülöleli az ember alkotta, triumfálni, hivalkodni nem tudó, nagyon is múlandó tereptárgyakat. Ugyanígy: a civilizáció és a természet határán álló buszmegállók, üdvözlő feliratok, távoli üzemek vagy lakóépületek falfelületei, terei mind-mind e két princípium küzdelméről szólnak, s e harc állásáról

szóló legpontosabb beszámolóinkat a rozsdás és a moha „írja”. A rozsdás, a moha és a festék örök harca saját emberi végességünk bizonyítéka.

Petzold filmje a belső, lelki biztonság és a belbiztonság nevében eljáró belügyi szolgálat kettősségéről, a belső és a külső eltérhetetlen egymásba függéséről szól egy, az 1960-as, 1970-es évek újbaloldali mozgalmához kapcsolódó történet apropóján. A megváltoztatandók megváltoztatásával, mintegy száz évvel korábban Karl Marx egyetemi magántanár már alapvető javaslatlalt élte, miszerint az emberi lényeg társadalmi viszonyok összessége, s a szubjektum nem alkotója, mindössze forrása ennek a világnak. Az áru, a kapitalista társadalom központi fogalma, nem pusztán anyagi tárgyként tűnik fel, hanem olyan minőségként, mely az emberek társadalmi viszonyait dologi viszonyokká formálja. Az egyes áruk fetiszálása mintegy önálló életre kelti a tárgyakat, s eltakarja a gondolkodásunk elől azt a folyamatot, amely a társadalmi és természeti erőforrásokat a késztermékek előállítására egyszerűsíti le. A bérmunka nemcsak termékeket, tárgyakat termel, de alapvetően formálja emberi mivoltomat is. A forgalmi érték „beárazza” a szubjektumot, vagyis az maga is dologgá válik.

Ha árukat, tárgyakat, épületeket jelenítünk meg, társadalmilag és gazdaságilag meghatározott emberi viszonyok összességéről gondolkodunk. Lehet, hogy újra kellene olvasnunk a Tőkét!

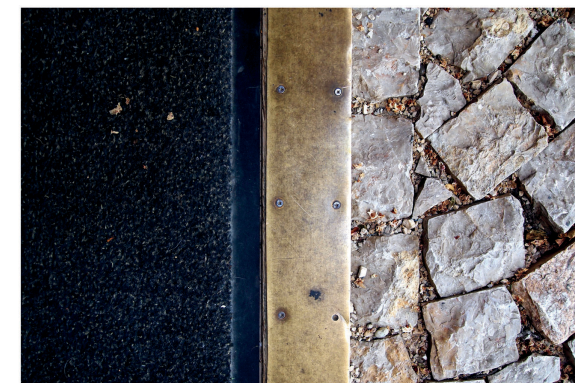
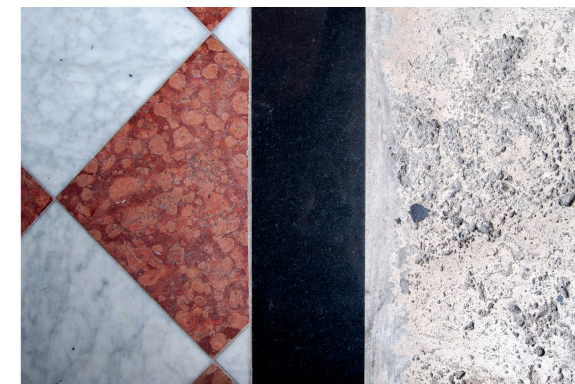
kArton Galéria, 2015. november 6.– december 4.

K11, 2015. november 6. – november 30.

KIÁLLÍTÓ MŰVESZEK: Bilák Krisztina, Deim Balázs, Diósi Máté, Gáspár Balázs, Gombos Lajos, Gyermán Petra, Herczeg Eszter, Kolozsi Bea, Komlósi Gábor, Kocsis Krisztina, Kovács László Zsolt, Molnár Zoltán, Mucsy Szilvia, Nemes László, Om Bori, Palkó Anna, Pataki Ágnes, Péter Ildikó, Puszt Zsófia, Rapi Mariann, Sióréti Gábor, Sívák Zsófia, Somogyvári Kata, Szigethy Anna, Szilágyi Lenke, Urbán Ádám, Vedres Ági.



Kocsis Krisztina : Ágy-asztal-TV



Gáspár Balázs: Térhatárok



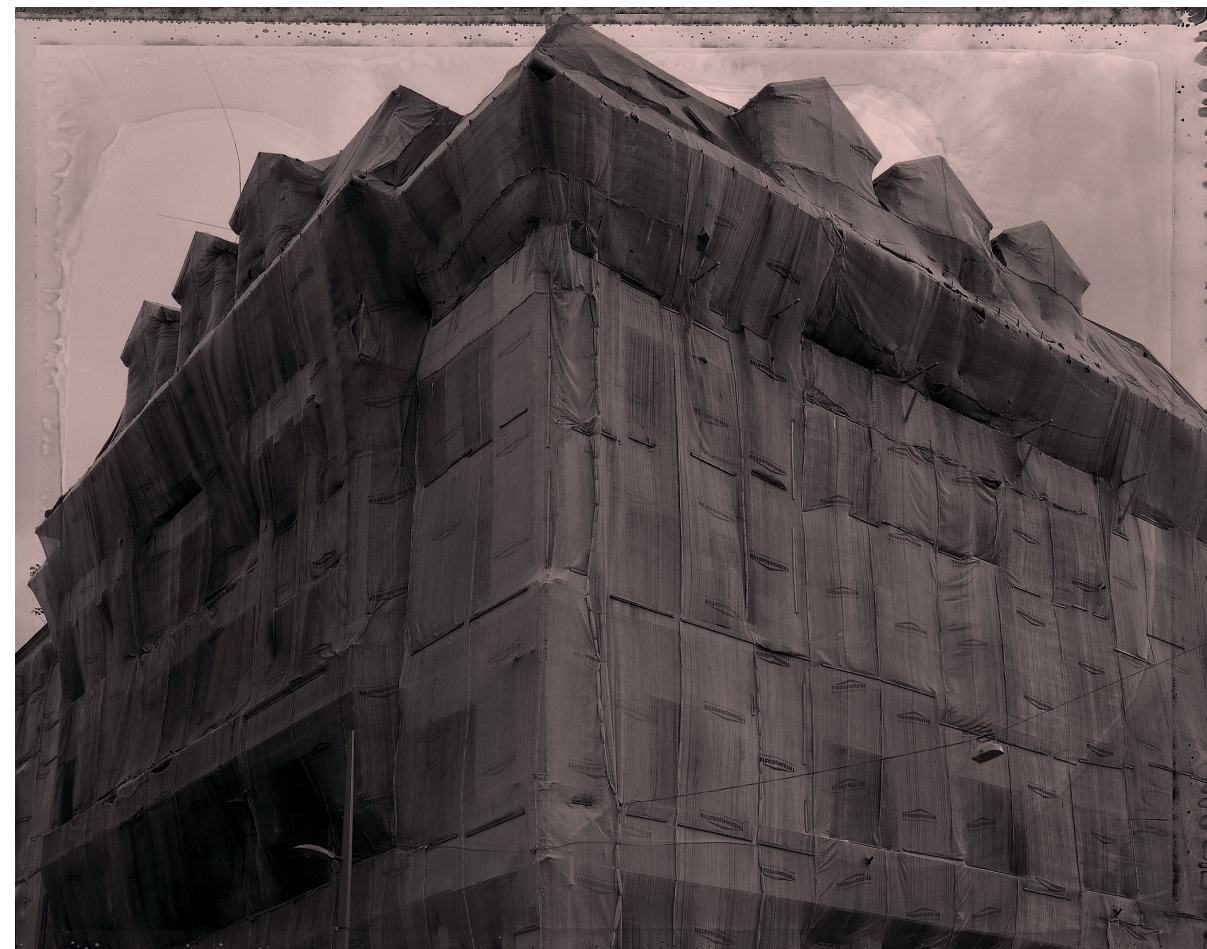
Herczeg Eszter: Apák



Kolozsi Bea: Lifelike



Diósi Máté: Térkonstrukció



Gombos Lajos: Élet-terek



Somogyvári Kata: Kihordott álmok



Molnár Zoltán: Szénfeketék / Low-key Kiskapus, Románia



Péter Ildikó: Budapest 4x5 sorozat →



Deim Balázs: Construct



Mucsy Szilvia: Stigma





Urbán Ádám: Tuning mánia



Sióréti Gábor: Buborék

Széljegyzetek a fotóművészethez

CSEKA GYÖRGY

„Ezek dokumentumok, több ezret készítettem belőlük.”

„Ha publikálni kívánják őket, ne írják oda a nevem.”

(Atget)

„...minden művészet, és semmi sem az...” (Warhol)

Ha a fotóról kezdünk el beszélni, máris zavar keletkezik. A zavar feloldására számtalan elmélet és erőfeszítés keletkezett, keletkezik, holott a legjobb, amit tehetünk, ha **beleállunk** a zavarba, és **jól szemügyre vesszük** azt. A fotóművészet ugyanis labirintus, kijárat nélkül. És még azt sem tudjuk, mi az, amiben bolyongunk. Széljegyzeteim ilyen bolyongások.

A zavar egyik alapvető oka szavaink, kifejezéseink szegényessége, és a meglévők pontatlan használata. Mert amíg a közép-alaszkai jupiknak állítólag 40 kifejezése van a hóra, a lappoknak pedig több mint 180, addig mi a fotóról, fotóművészetéről szólva, megfelelő szókincs híján, csak körülírásokra és folyamatos pontosításokra hagyatkozhatunk.

Mert a köznapi, de kevésbé körültekintő szakmai diskurzusban is fotóról beszélünk, ha egy családi képről, egy tudományos fotóról, egy művészi alkotásról vagy egy emberi beavatkozás nélkül, tisztán gép vagy éppen állat készítette képről szólnak. Tovább fokozódik a zavar, ha egy helyesen komponált képet vagy egy eszköz „művészi”, „art” applikációján, szűrőjén áteresztett fotót, vagy egy archaikus technikával készített fotót, pusztán a technikája artisztikussága, ritkasága vagy kézműves volta miatt épp úgy művészetként és alkotóját fotóművészként aposztrofáljuk, mint ahogy egy **valóban** magas színvonalú műalkotást és készítőjét. Persze nem állítom, hogy bárki egzakt leírást adhatna arról, mit jelent ez a „valóban”.

A zavar a rendszer része, mivel ugyanazt a médiumot, formát, sokszor ugyanolyan módon használja művész és nem-művész – miért kellene más-más kifejezés a megnevezésre? És pontosan hány szóra is lenne szükség a különböző fotóhasználatok végeredményének a megnevezésére? És ha lenne is 100 szavunk a különböző fotóhasználatokra, azzal létrejönne egy atomstabil taxonómia, és megszabadulnánk a kétértelműségtől? Minden pillanatban tudjuk, eldönthető minden képről, hogy az micsoda? És ha tudjuk, honnan tudjuk? Ki vagy mi tudja, szavatolja? És ha nem tudjuk, sürgősen le kellene fektetni egy definíciórendszert, és megalkotni egy fotóművészet-határozó kézikönyvet! De, amiképp nincsen és nem is lehetséges művészet-határozó kézikönyv, tehát egzakt és pontos leírások, definíciók arra nézve, mi művészet és mi nem az, akképp nincs és nem is lehetséges ilyesmi a fotóművészet terén sem.

Ha lenne is 100 szavunk minden eset leírására, ami a fotóban, fotóművészetben fennáll vagy előfordul, akkor sem tudnánk eldönteni, hogy adott pillanatban milyen esettel állunk szemben. Mert a fotográfia, a többi művészeti ághoz képest is különösképpen megfoghatatlan és cseppfolyós állagú. Mert annak eldöntéséhez, hogy mi fotóművészet és mi nem az, nem elég sem az alkotó szándéka, sem a mű **tulajdonágai**, sem pedig a befogadó értelmezése. Sem külön-külön, önmagukban, sem összességükben nem döntenek, de esetenként bármi előfordulhat, és elő is fordul, tehát, hogy valamelyik elem vagy az összességük döntően befolyásolja a fotó besorolását, jelentését. Ami elsőre maga a káosz. Másodjára is az.

Pontosabb lenne azonban **fotókról** beszélni. Egyetlen fotóról jószerivel semmi sem állítható biztosan. A fotó az mindig **több**, ahogy François Soulages írja: „Egy fotó először tulajdonképpen olyan, mint egy író egyetlen mondata: csak önmagában nézve, ennek a mondatnak nincs mindent elsöprő hatása; hogy minden ereje megmutatkozzék, be kell kerülnie egy oldalba, egy fejezetbe, sőt, egy könyvbe, vagy még inkább egy egész életműbe, az egész irodalomba, a művészet egészébe. (A fotográfia esztétikája. Ami elvész és ami megmarad. Kijárat Kiadó, 2011, 161. oldal.)” Amiről Soulages beszél, az a kontextus. A fotó, és itt gondoljunk minden megvalósult és lehetséges fotóra, mindegyik esetre külön névvel; a fotó meghatározhatatlansága, cseppfolyós állaga éppen ebből, a többi művészi ághoz képest felfokozott **kontextuséhségből** adódik.

A fotónak vagy nincs, vagy éppen túlságosan képlékeny a **rendszere** ahhoz, hogy a szemünk elé kerülő bármely képről biztosan eldönthető legyen, mit jelent és hova is tartozik? Hiszen mi alapján döntöm el egy absztrakt képről, hogy az egy konceptualista alkotó műve vagy egy tudományos fotó, például egy extrém makró egy tüdőlebenyről? De ha a művek összességét vesszük, a fotográfia története hemzseg az olyan esetektől, amikor képek halmaza, egész életművek, de akár egyedi képek is átkerülnek a nem-művészet területéről a művészet területére, azaz a későbbiekben, de természetesen nem tudhatjuk, **meddig**, művészetként értelmeződnek, holott szándékaik szerint nem voltak azok. Ilyen Atget munkássága, aki a képeire dokumentumokként, önmagára pedig nem művészként tekintett. Man Ray és Berenice Abbott fedezték fel és kontextualizálták ekként a fotóit. Ugyanez történt Lartigue-gal, de Karl Blossfeldt sem művészetként alkotta a fotóművészet fejlődésére nagy hatást gyakorló növényfotográfiáit. Bernd és Hilla Becher tipológiai fotóit sem különbözteti meg semmi, egy ipari, dokumentációs fényképtől.

A fotónak nem pusztán a jelene képlékeny a kontextuséhség és a definiálhatatlanság miatt, hanem a múltja is, hiszen újabb és