

Lichter Péter

SZIGETEK AZ ÁRAMLATBAN

(BEN RIVERS: SLOW ACTION¹)

Az angol Ben Rivers a határterületek alkotója: mintha a kategóriák, műfajok és fogalmak közötti senkiföldjén, egy „esztétikai nem-helyen” érezné magát a legjobban. Személyében emiatt egy igazi kísérleti filmest tisztelhetünk, aki nemcsak a filmes diskurzusok sokat használt kategóriáit (pl. dokumentumfilm, műfaji film stb.) zavarja össze, hanem az avantgárd hagyomány fogalomköreit is egymásba olvasztja. Mindezek miatt Rivers munkásságát nem lehet könnyen beleilleszteni a kísérleti film tradíciójába: esetében a történeti kontextualizálás sokkal inkább a fogalmi határok körbesétálását jelenti.

Az 1972-es születetésű Rivers munkáit leginkább a dokumentumfilm felől szokás megközelíteni – a fesztiválvilágban is javarészt ilyen fókuszú eseményeken ünneplik – de széttartó és öntörvényű, a hagyományok között bátran lavírozó attitűdje miatt sokkal jobb helye van a kísérleti film diskurzusában. Miközben egy neves galéria is képviseli,² filmjeit installációként és albumként is prezentálják, vagyis Rivers az „art world” részévé is vált.³ Az intézményi keretek közötti vándorlás persze nem jelenti azt, hogy filmjei ne rajzolódnának ki szerzői világot.

Rivers munkáit, de kiváltképp az itt tárgyalt *Slow Actiont*, két filmtörténeti tradíció, az avantgárd film és a dokumentumfilm metszéspontjára lehetne helyezni, persze csak különös óvatossággal, hiszen a rendező a fikciós kerettel valójában mindkét hagyományt idézőjelbe teszi. A dokumentumfilm bevett formáinak (pl. narráció és interjú informatív használata) radikális fellazítására vállalkozó kísérleti (vagy avantgárd) dokumentumfilmek hagyománya egészen a húszas évekig, az *Ember a felvevőgéppel*⁴ című klasszikusig vezethető vissza. Vertov munkája a szovjet városi élet egy napját mutatja be, rendkívül invenciózus montázsformában: a rendező vad vizuális asszociációkat, osztottképet és gyorsítással felturbózott stilizációt használt, amit akkoriban páratlannak számító mediális önreflexióval is megbolondított. Vertov olyan izgalmas kollázsesztétikát valósított meg, ami évtizedekkel később is hatással volt a filmesekre: az esszéfilm határátlépő, a dokumentumfilm és kísérleti film közé

¹ *Slow Action* [Lassú cselekmény], Rivers, 2011, 45’.

² A londoni Kate MacGarry Gallery, mely kísérleti-, utazós- és (ál)etnográfiai rövidfilmeket, fotósorozatokot és rajzokat egyaránt kiállít. Szerzői oldalát lásd: <https://www.katemacgarry.com/artists/46-ben-rivers/>.

³ Lásd: Erika Balsom: On Ben Rivers’ *The Two Eyes Are Not Brothers*. *Artforum*, 2015 október. <https://www.artforum.com/print/201508/ben-rivers-s-the-two-eyes-are-not-brothers-54961>.

⁴ *Cselovek sz kinoapparatom*, Vertov, 1929, 80’.

helyezhető műfaját, illetve a modernizmusban kialakuló, Jean Rouch nevéhez köthető *cinéma vérité*t is gyakran Vertov klasszikusából szókták levezetni.⁵ Rivers munkássága is könnyen ráhelyezhető erre a vertovi koordináta rendszerre, hiszen filmjeiben mind az etnográfiai érdeklődés, az esszéisztikus fogalmazásmód, mind pedig a széttartó kollázsforma tetten érhető, de hogy a kontextust és formakapcsolatokat kereső esszéírónak ne legyen könnyű dolga, az angol művész filmjei az amerikai experimentális dokumentumfilm klasszikusaival is szoros kapcsolatot ápolnak.

Az amerikai (pontosabban: észak-amerikai) avantgárd filmes tradíció egyik legfontosabb ága a P. Adams Sitney által lírai filmnek nevezett dokumentarista tradíció. Sitney elsősorban Stan Brakhage és Bruce Baillie hatvanas években készült munkáit vizsgálva jutott arra a következtetésre, hogy a lírai formában „a kamera mögött lévő művész a filmek első személyű főszereplője.”⁶ A lírai tradíció darabjai tehát lényegében olyan megfigyelői dokumentumfilmek, amik előbbre helyezik a személyességet és az abból fakadó impresszionisztikus, stilizált gesztusokat a „hagyományos” dokumentumfilmhez kötődő valóságbemutató informatív feladatánál. Persze a lírai film gyökerei is messzire nyúlnak: már egy korai dán némafilm, az *Esø*⁷ is hasonlóan impresszionisztikus formát valósít meg, akárcsak Brakhage ötvenes években készült alkotása, a *Wonder Ring*,⁸ ami egy New York-i magasvasutat mutat be, pusztán a metrószereplő tükröződő ablaküvegén keresztül feltűnő város elmosódó, néma képeit használva.

A lírai filmben a táj mindig is kiemelt szerepet kapott – Rivers ezen a ponton kapcsolható igazán az irányzathoz. Bruce Baillie bukolikus kerítést ábrázoló egy-snittes etűdje, az *In My Life*⁹ vagy a jóval absztraktabb *Castro Street*¹⁰ is az amerikai táj festői fragmentációja. Baillie filmjeire – illetve általában a lírai film máig tartó hagyományára – jellemző ez a gesztus: a filmek témái soha nem a maguk kerekességében jelennek meg, hanem töredékesen, absztrakt módon, a szubjektív filmnyelvi stilizáció emésztőrendszerén átszűrve. A Baillie-életműből erre a legjobb példa a *Here I Am*,¹¹ ami már Rivers korai munkáihoz is kapcsolható: ebben az etűdben a rendező egy speciális bánásmódot igénylő, érzelmi zavarokkal küzdő gyerekekkel foglalkozó óvoda mindennapjait mutatja be, de ezt rendkívül töredékes módon teszi. A javarészt közeli vagy szuperközeli képek általában félrekomponáltak, illetve gyakran felveszik a bábéskodó gyerekek nézőpontját. A helyszínen rögzített hangtöredékek pedig végig aszinkronban vannak a képekkel, aminek olyan hatása van, mintha

⁵ Lásd: Caroline Eades – Elizabeth A. Papazian: *Cinéma-Vérité And Kino-Pravda*. Rouch, Vertov and the Essay Form. In: Eades-Papazian (ed): *The Essay Film. Dialogue, Politics, Utopia*. Columbia, 2016.

⁶ P. Adams Sitney: *Visionary film. The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford, 2002 (harmadik kiadás). 160.

⁷ *Regen*, Ivens – Franken, 1929, 14’

⁸ *Wonder Ring* [Csodagyűrű], Brakhage, 1955, 6’.

⁹ *In My Life* [Az életemben], Baillie, 1966, 3’.

¹⁰ *Castro Street*, Baillie, 1966, 10’.

¹¹ *Here I Am* [Itt vagyok], Baillie, 1962, 11’.

a valóságérzékelésünk félrecsúszott volna: ez a zilált, impresszionisztikus, kissé kakofón forma a gyerekek percepciójára rímel. Ugyanez a szabálytalan formanyelv figyelhető meg Ben Rivers egyik korai, különös hangulatú dokumentumfilmjében, az *Ah, Liberty!*-ben:¹² a széteső, darabos, fekete-fehér filmre forgatott etűd direkt elcsúsztatott hangzással és bevilanó fényeffektusokkal mutatta be egy skót család mindennapjait a felföldi vadonban. A limlomok között, mélyszegénységben tengődő embereket ábrázoló film formája is véletlenszerűen összeollózott, talált leletnek hat, mintha az idő a filmszalag felületét is korrodálta volna. A kézműves előhívástól és a lejárt celluloid pulzáló textúrájától a filmnek van egy archeológiai leletszerűsége, olyan esztétikai piszkossága, ami a folyamatosan tartó, de még bevégetlen elbomlás kísérteties érzetével tölti meg képeit. A filmtextúra kísérteties derengése a teljes Rivers-életművet meghatározza.

Ha tematikus oldalról kapaszkodunk fel a rendező járhatatlannak tűnő szerzői sziklaszirtjére, akkor jól látszik, hogy a művészt a peremterületeken élő, kidaszított mikroközösségek és a civilizációból kivonult remeték érdeklik, vagyis az ismert világunk társadalmi határzónái. Ez az érdeklődés pedig egy másik tradícióba, az etnográfiai film diskurzusába csatornázza Rivers művészetét. A Robert J. Flaherty-ig visszavezethető tradíció a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve sok ponton csatlakozott a kísérleti filmhez: erre a tendenciára talán Trinh T. Minh-ha egyik korai filmje, a *Reassemblage*¹³ az egyik legérzékletesebb példa. A Szenegálban forgatott film lényegében megtagadja, hogy a „másik” kultúráról tudósítson. A mindentudó nyugati megfigyelő tekintete feloldódik a film töredékes formájában: a hagyományos, informatív narrációt egyáltalán nem használó hangzásvárában csak poétikus félmondatokat, futó benyomásokról tanúskodó, elejtett megjegyzéseket hallunk. Erdély Miklós frapáns szóhasználatát kölcsönvéve „megtagadott etnográfiai film”-nek is nevezhetnénk az alkotást.¹⁴ Tehát a lírai film hagyománya mellett Trinh T. Minh-ha etnográfiai etűdje is olyan fragmentációs gesztusra épül, mint Rivers *Slow Action*-je, de utóbbi esetében már egy áldokumentumfilmjellemzőbe öltöztetett sci-fi eredményez.

A *Slow Action* a terminológiai kategóriák és fogalmi határok közötti kísértet-zóna lakója: egyszerre poétikus esszéfilm, posztapokaliptikus sci-fi és mindent egybevetve (ál)dokumentumfilm – mindezt tetőzve Rivers az egész ötvözetet filmnyelvi líraiságba, finom iróniába és hátborzongató kísértetiességbe mártja. A film határpozícióját még a bemutatása (moziban és galériás installációként is vetítették) és játékeje is aláhúzza: a negyvenöt perc rövidfilmnek túl hosszú, játékfilmnek pedig túl rövid.

A *Slow Action* valamikor a távoli jövőben, egy meghatározatlan özönvíz után játszódik. A film négy apró sziget társadalmát mutatja be: a különböző narrátorhangok kimérten, a tudományos elemzést végző etnográfusok száraz leírásával tudósítanak a szigettársadalmak felépítéséről és belső logikájáról, működésük architektú-

¹² *Ah, Liberty!* [Ó, szabadság!], Rivers, 2008, 20’.

¹³ *Reassemblage*, Minh-ha, 1982, 40’.

¹⁴ Erdély az *Amerikai anizx*ot (Bódy, 1975, 96’) nevezte „megtagadott kalandfilm”-nek. Lásd Erdély Miklós: *Amerikai anizx*. In: *Uó: A filmről*. Budapest, Balassi-BAE Tartóshullám-Intermedia, 1995. 186-187.

rájáról. A leírt társadalmak összképe azonban lassanként kísértetiessé válik, a szó klasszikus freudi értelmében: ezek a közösségek a fiktív beszámolók alapján távolról valamennyire a mostani, ismert (vagy ismerős) civilizációs berendezkedéseinkre emlékeztetnek, de ahogy jobban alámerülünk a részletekben, úgy válik nyilvánvalóvá, hogy sajtáságos logika mentén működnek. A harmadik epizód (*Kanzennashima*) narrációja már a nyelvi megfogalmazásában is szinte átlépi az érthetőség határát, és majdhogynem lauréatmont-i tudatáramlásos prózaköltézzé mutálódik.

Rivers tehát a klasszikus áldokumentumfilmek (pl. *Olajfalók*¹⁵) taktikáját követi: dokumentumfelvételeket látunk, amelyekre a „mindentudó narrátor” reflektál, „jelentéssel” és „tartalommal” töltve meg a jórészt teljesen elhagyatott tereket (romokat, kopár fennsíkokat és kietlen öblöket) ábrázoló képeket. De ellentétben az áldokumentumfilmek alkotóival, Rivers senkit sem akar átjéteni a narrációval: a sci-fi műfaji kontextusa már a film legelején nyilvánvaló, a hallott beszámolók fiktívek, vagyis a spekulatív fantasztikum területén járunk. Rivers jóval rafináltabb eljárást választ: a négy különböző helyszínen forgatott képsorok nem is akarnak fiktívnek látszani, átütnek rajtuk a valóság nyers pillanatai, mint a sár a ruha szövetén. Ám eközben a képek a jövőidejű narráció révén át is alakulnak, mintha egyszerre látnánk a jövőt, a jelent és esetenként a múltat ezeken a képeken. Mintha az egyszerűen rögzített, spontán valóság dokumentumai és a spekulatív sci-fi fikciója közé zuhannánk.

A *Slow Action* dokumentumanyagát Rivers az óceániai Tuvalun, egy elhagyatott japán városzigeten, a marsbéli bolygóra emlékeztető Lanzarotén, illetve az angliai partvidéken, Somersset megyében forgatta. A film pedig éppen a dokumentumértéke miatt válik kísértetiessé: vagy az ember hiánya (pl. Lanzarote kietlen tája) vagy éppen a társadalom romjainak (vagy maradványainak) jelenléte erősítik fel ezt az érzetet. Ilyen a Tuvalun forgatott epizód, ahol az apró korallzátonyok mikrokozmosza egy hajótörött társadalomra emlékeztet, amit ugyanannyira átjár az édeni érintetlenség és az abszolút magány érzése, mintha nem csak a világ, hanem az idő végén is járnánk. Rivers filmjének kísértetiessége nem az apokaliptikus jövőt sejtető, fiktív társadalmak leírásából nyeri az erejét, hanem abból, hogy azok abszurditásának aurája a jelenkori, valós képeket is átjárja. Mintha az ismeretlen, de egy-egy pillanatra felvillanó jövő úgy tükröződne rá a jelenünkre, mint a kitért ablaküvegen megcsillanó napfény.¹⁶

Rivers filmjének sajátos poétikája a hosszú felsorolásokban válik érzékletessé, amikor a megfigyelők a különböző régiók különös neveit sorolják. Itt válik nyilvánvalóvá, hogy Rivers számára a nyelv is csak egy újabb réteg, mint a celluloidszalagra rakódó piszok vagy a végig szóló, zajszerű zene. Úgy bomlik szét a nyelvi jelentés és válik kísérteties zenévé, ahogy a partra sodródott, szerves szemétmaradványok feloldódnak a homokban.

¹⁵ Ropáci, Svěrák, 1988, 20’.

¹⁶ Ez hatásában hasonlít a nemrég elhunyt zeneszerző, Jóhann Johannsson *Last and First Men* (2020, 71.) c. posztumusz filmjére, amely a volt Jugoszlávia szétrohadó, brutalista épületeinek képeit dolgozza össze az emberiség jövőbeli evolúciójának fiktív történetével: mindkét műben a spekulatív fikciót közvetítő nyelv fertőzi meg a szemcsés dokumentumképeket.