

*KÖZTES KÉPEK.
A FILMELBESZÉLÉS SZÍNTEREI*

S SAPIENTIA KÖNYVEK



SAPIENTIA
ERDÉLYI MAGYAR
TUDOMÁNYEGYETEM



SAPIENTIA
ALAPÍTVÁNY



PARTIUMI
KERESZTÉNY
EGYETEM

KÖZTES KÉPEK

A FILMELBESZÉLÉS SZÍNTEREI

Szerkesztette
PETHŐ ÁGNES

| Scientia Kiadó |
| Kolozsvár · 2003 |

SAPIENTIA KÖNYVEK 18.

Bölcsészettudomány

A kiadvány megjelenését a Sapientia Alapítvány támogatta.

Kiadja a

Sapientia Alapítvány – Kutatási Programok Intézete
400112 Kolozsvár (Cluj-Napoca), Mátyás király (Matei Corvin) u. 4.
Tel./fax: +40-264-593694, e-mail: kpi@kpi.sapientia.ro

Felelős kiadó:

Tánczos Vilmos

Lektor:

Tarnay László

A bölcsészettudományi sorozat szerkesztőbizottsága:

Angi István
Marton József
Szegő Katalin
Tánczos Vilmos

Szerkesztőségi titkár:

Tőkés Gyöngyvér

Sorozatborító:

Miklósi Dénes



Első magyar nyelvű kiadás: 2003

© Sapientia, 2003

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Köztes képek. A filmelbeszélés szinterei / ed.: Pethő Ágnes. –

Cluj-Napoca: Scientia, 2003.

(Sapientia Könyvek; 18)

Bibliogr.

ISBN: 973-85985-8-3

I. Pethő Ágnes (ed.)

791.43

TARTALOM

ELŐSZÓ

A filmkép mint viszonyfogalom és köztes tér 7

LÁTVÁNY-TÖRTÉNESEK

MEGYASZAI KINGA

Erdélyi tájak kameraecsettel. Történet és helyszín viszonya az 1990 óta készült erdélyi témájú magyar filmekben 15

MARGITHÁZI BEÁTA

Elmozdulás és kiterjesztés: keret és arc kölcsönhatásai. Robert Bresson *Zsebtolvaj* (1959) és *A pénz* (1983) című filmjében 43

KIRÁLY HAJNAL

A szem történetei: szubtextusok Akira Kurosava *A vihar kapujában* és *Káosz* című filmjeiben 77

VIRGINÁS ANDREA

Posztmodern *film noir* idézetek, avagy miért végzetesek a nők? 103

GREGUS ZOLTÁN

A megnyíló idő. Enyedi Ildikó *Bűvös Vadász* című filmje a husserli filozófia tükrében 125

TARNAY LÁSZLÓ

A látás dialektikája. A narratív minimalizmus paradoxonja Atom Egoyan filmjeiben 159

TARNAY LÁSZLÓ

Magritte és Paradzsanov 173

KÉP-NYELVI ÁTVITELEK

PETHŐ ÁGNES

A „Fehér lap”-tól a „Fehér part”-ig. Szavak és képek közé íródk alakzatok Godard mozijában 183

BONÉ FERENC	
Foucault és a Coca-Cola gyermekei. Szerepváltó dialógusok és ezek reprezentációja Jean-Luc Godard <i>Hímnem–Nőnem</i> című filmjében	233
DÁNÉL MÓNIKA	
A tükör és a hasonmás mint az irodalom és a film heterotópiái	249
PIELDNER JUDIT	
Az adaptáció terepe. Gothár Péter/Bodor Ádám: <i>A részleg</i>	281
VAJDOVICH GYÖRGYI	
Az adaptáció dilemmái. Egy klasszikus-modern elbeszélés regényben és filmben (<i>Tom Jones</i>)	295
BLOS JÁNI MELINDA	
„Mindenhol jó, de a legjobb filmen.” Egy család mozgóképeinek antropológiai-kognitív vizsgálata	313
BOTA SZIDÓNIA–PÉTER BOGLÁRKA–SZABÓ BEÁTA	
„Együtt szereted őket.” Szövegalkotási minták a televíziós reklám retorikájában	355
FÜGGELÉK	
A kötet szerzői	393
Abstracts	397
Rezumate	409

ELŐSZÓ

A filmkép mint viszonyfogalom és köztes tér

„Egy kép nem feltétlenül mutatja meg magát. Az igaz kép képek sora.”

Jean-Luc Godard

A filmkép sajátossága, hogy tulajdonképpen sohasem „egyetlen kép”. A mozgó képkockák folyamában mindig „köztességben” van. Az egymás után lepörgő látványok, a hangok, szavak élménykomplexuma közül csupán a hullámnzó intenzitású figyelem vagy a céltudatos elemzői szándék által szakítható ki és rögzíthető – a szó egyedi, körülhatárolható jelenséget sugalló értelmében – mint „filmkép”. Ez a „filmkép” ugyanis az időben kibomló elbeszélés folyamán mindig más látható és láthatatlan „képek”-hez kapcsolódik. Az egyik kép átvált egy másikba, s a kettő közöttiségének variációiból filmlátvány és filmelbeszélés születik. A látható képek előtt már láttunk képeket, utána újabb képek jönnek, a vásznon látható mögötti és előtti térben ott vannak a filmes világ hiányzó, de odaértett, és bármikor aktivizálható képei. Aztán a felvételeken ismerős tájakra, formákra bukkanhatunk, melyek személyes emlékképeinket vagy kollektív sztereotípiáinkat eleveníthetik föl, olyan szövegeket hallhatunk, melyek olvasmányélményeinket idézik-szembeesítik a látvánnyal, a látható és hangzó elemek között sajátos kapcsolatok szövődhetnek, „törések” képződhetnek, és így tovább. A *mozgás* nemcsak mint a képkockák másodpercenkénti gyors pörgetése által előidézett illúzió tekinthető a film „lelkének”, hanem a képvilág értelem-összefüggéseinek, jelentésformáló képességeinek tekintetében is.

A filmkép viszonyaiban él és értelmezhető, a film maga pedig e viszonyokból „íródik”. Ráadásul története során a mozi számos kapcsolatot alakított ki a többi médiummal és művészettel, s ezek felé a hetedik művészet – „önállósulásával” egyidőben – nem „falakat” épített föl, hanem olyan változatos „dialogusokat” kezdeményezett, amelyek a filmképet gyakorlatilag a médiumok egymásba játszásának színterévé avatták. Sőt mára a mozgóképek – a televíziózás térhódításával és a filmezés technikájának a hivatásos filmkészítés intézményein túl egyre hozzáférhetőbbé válásának következtében – már nem csupán a filmművészet kifejezőeszközeként él számunkra, hanem ennél sokkal szélesebb körű képkultúra hordozójaként, ekképpen belépve egy olyan kommunikációs világba, ahol a köztes formák, mediális együttélések természetesek.

Amikor e kiadvány írásaihoz hozzákezdünk, a mozgó képiség mediális (és intermediális) kapcsolathálózatként való felfogásának lehetőségeiből, és az erre irányuló vizsgálatok szükségességének aktualitásából indultunk ki. Az egyes tanulmányok szerzői ebből az igen tágan is értelmezhető témakörből konkrét kérdéseket fogalmaztak meg maguk számára, olyanokat, amelyek révén egy-egy meghatározott elméleti nézőpontból megvilágítható a mozgóképiség köztes létének egy-egy vetülete, az, ahogyan az egyes képek közötti viszonyulásokból sajátos filmelbeszélői alakzatok jönnek létre, ahogyan a képek „mögött” újabb képek és/vagy szövegek azonosíthatók, és ahogyan a mozgó látvány nemcsak történeteket ír és láttat, hanem egy-egy erőteljesebb stíluskonfiguráció esetén önmagát is „írja”, miközben bizonyos mintákat folyamatosan „átír” saját „belső” „képátviteleivel” és más filmekhez, művészetekhez való „külső” kapcsolatainak aktualizálásával. A cél az volt, hogy – a lehetőségekhez képest – minél változatosabb és teoretikusan megalapozottabb megközelítésmódok alapján olyan *esettanulmányokat* végezzünk, amelyeknek az egyedi alkotásokon túlmutatóan bizonyos elméletek alkalmazására vonatkozó tanulságai vagy elméleti, rendszerezésbeli eredményei is legyenek.

A kötet ekképpen a kolozsvári Scientia Kiadónál 2002-ben megjelent, az intermediálitás viszonyaiban értelmezett többféle szövegtípus problémáinak szentelt *Képátvitelek* című tanulmánygyűjtemény szerves folytatásaként, a tárgykörnek a mozgókép területére történő leszűkítéseként is felfogható. Magába foglalja a Sapientia Alapítvány Kutatási Programok Intézetének 2002-es kutatói pályázatára elkészült dolgozatokat, valamint azoknak a kolozsvári doktoranduszoknak az írásait, akik a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi és Nyelvészeti Tanszékén 2002. május 23–24-én a *Szöveg és kép* címmel megrendezett interdiszciplináris konferencia alkalmával tartott előadásait dolgozták át a kötet számára. Mindezekon kívül tartalmazza azon két magyarországi egyetemi oktató tanulmányát, akik a Kutatási Programok Intézete által szervezett vendégtanár-program keretében a 2002–2003-as tanév folyamán a kolozsvári bölcsészkar diákok számára előadásokat tartottak, és témájukkal csatlakoztak a kutatócsoport munkájához. Ezáltal a jelen könyv, reményeink szerint, szerény kiindulópontul is szolgálhat egy olyan, a jövőben még inkább kiteljesíthető szakmai együttműködés számára, amely kapcsolatot teremt a mozgókép tanulmányozására szakosodott különböző magyar tudományos műhelyek között.

Az összegyűjtött írások első csoportjában, a *Látvány-történetek* cím alatt azok a tanulmányok sorakoznak, amelyek a filmművészet *látvány-*

ként való történéseinek alakzataival, valamint a a film belső és külső képkapcsolataival foglalkoznak. Megyaszai Kinga az 1990 óta készült néhány jelentősebb erdélyi témájú fikció- és dokumentumfilmben elemzi a tájaknak és a térkezelésnek a filmes elbeszélésben játszott szereplehetőségeit, az erdélyi tájaknak a filmek képvilágába való beépülésének a módzatait. Margitházi Beáta szintén a filmes térszerkesztés kérdéseivel foglalkozik, írásában alapos filmelméleti áttekintésből kiindulva vizsgálja Robert Bresson egy korai (*Zsebtolvaj*) és egy kései filmjében (*A pénz*) azt, ahogyan a képkeretnek az arcról való elmozdításával, illetve az arc kiterjesztésével ezekben a filmekben a modellek testének s az egyes fragmentumoknak a deleuze-i értelemben vett „arcosítása” megvalósul.

Az ezt követő három dolgozat a szövegköziség nézőpontjait alkalmazza a filmre. Király Hajnal írása Michael Riffaterre irodalomra vonatkoztatott szubtextus-fogalmát filmre vetítve, két Akira Kurosava-film (*A vihar kapujában* és *Káosz*) elemzése során világítja meg a szubtextusnak a narrációhoz és a stílushoz való viszonyát, és egyben olyan filmelméleti és általános narratológiai ellentétpárok viszonylatában mutatja be a jelenséget, mint a filmezett–filmszerű, narráció–leírás, narráció–(de)monstráció. Virginás Andrea írása néhány olyan filmet emel ki, amelyek posztmodern thrillerekként a modernista tömegkulturális filmműfaj, a *film noir* egyes jellegzetességeit idézik, ám az idézés során ezeket új kontextusba helyezik, és a hivatkozott műfaji konvenciórendszer másfajta értelemlehetőségekkel látják el. Gregus Zoltán írása a filmelemzésben hasznosítható interdiszciplinaritás eseteként olvasható, amelyben egy kortárs magyar film, Enyedi Ildikó *Bűvös vadász* című alkotását hangsúlyosan a husserli filozófia tükrébe állítja, és ennek alapján tárja föl a film sajátos időkezelési és elbeszélő technikáját, amely az örökkévalóság kitágított idejét egy pontszerű jelennel szövi össze, és nem kevesbbre vállakozik, mint a csoda képi megjelenítésére.

Tarnay László tanulmányai a látványként való elbeszélés paradoxonjaira mutatnak rá két szerző filmjében. A kötetben sorrendben elsőnek közölt szöveg Atom Egoyannak filmművészetének narratív minimalizmusát értelmezi, amely szerinte egyszerre tekinthető „narratív”nak”, amennyiben egy enunciáció eredménye, és egyszerre jelentkezik enigmaként, valami képen túli keresésének történeteként, a „tisza tárgyiség” mögötti megfejthetetlen hiányként. A második írás Szergej Paradzsanov festőiségének megközelítéséhez nyújt egy, a Paradzsanov-recepcióban oly gyakran hangoztatott dekorativitáselv nézőpontjához képest eltérő értelmezési lehetőséget.

A kötet második, *Kép-nyelvi átvitelek* címmel elkülönített része, olyan tanulmányokkal indul, amelyek a filmkép médiumköziségét aktívizáló esetekkel foglalkoznak. Előbb a filmes intermedialitás már-már mitizálódott szerzőjének, Jean-Luc Godard-nak a filmjeiről szóló írásokat olvashatunk. Az első tanulmány Godard életművében két meghatározó metaforát, a „fehér lap” és a „fehér part” képzetét felelteti meg a rendező filmjeiben tapasztalható kép-és-nyelv kapcsolatok egy-egy jellegzetes konfigurációjának: a palimpszesztszerűen fölülírt filmvászonnak (és a sorozatos chiazmusok egymást fölülíró technikája révén a nyelviség és a képiség egymásba való „átvetítésének”), valamint a médiumok köztes (Foucault nyomán heterotópiaként értelmezhető) „terében” jelentkező filmes viszonyok dinamikájának. A tanulmány az előbbit néhány új hullám korabeli Godard-film (*Charlotte és a pasija*, *A megvetés*) elemzése során, az utóbbit pedig egyes kései filmek (köztük *A szerelem dicsérete*) példája alapján fejti ki. Boné Ferenc dolgozata szintén Godard kép–szöveg viszonyaival foglalkozik, Godard *Hímmem, nőnem* című művének párbeszédei és képföliratait értelmezi Foucault szövegeinek nyomán.

Ezután a film és irodalom kapcsolatának sajátos eseteként tekinthető *adaptációk* három különböző szempontú megközelítése következik. Dánél Mónika írása a film és irodalom médiumainak egymásban tükröződő, egymás heterotópiáiként értelmezhető formáiról írva mutat be néhány jellegzetességet az irodalom filmszerűségének köréből. Ennek fordítottjaként pedig az irodalmat *mediális tükörként* használó filmes adaptációk közül Fassbinder *Despair. Utazás a fénybe* (1977) című Nabokov-átdolgozását elemzi mint a hasonmástémának a filmi önreflexió szintjén való kifejlését. Pieldner Judit tanulmánya Bodor Ádám novellájának filmváltozatát, Gothár Péter *A részleg* című művét (1994), az adaptációt szövegző *viszonyként* értelmező olvasatban tárja elénk. A szerző szerint a film ismételen „visszalapoztat” az irodalmi „eredetihez”, ám ugyanakkor vissza is vonja ezt a gesztusát, s ezáltal a két szöveg befogadásának viszonya a hermeneutikai kör analógiájára fogható fel. Vajdovich Györgyi ezzel szemben az adaptáció jelenségét úgy kezeli mint az irodalmi kifejezőeszközök filmre *fordításának* problémáját megoldani kényszerülő filmalkotói feladatot. Tony Richardson *Tom Jones* (1963) című filmjét így éppen azért értékeli sikeres megfilmesítésnek, mert véleménye szerint a rendező megtalálta az irodalmi művel rokonítható megoldásokat ahhoz, hogy a filmből az eredeti klasszikus műhöz hasonlóan szuverén alkotás szülessen.

A kiadványt a már nem a filmművészet kizárólagos sajátosságának tekinthető mozgóképiség problémáival foglalkozó tanulmányok zárják. A könyvben utolsóként olvasható mindkét írás a filmes medialitásnak a filmművészetten túllépő (ám a filmes fikcionalitás és moziszerűség egyes mintáihoz erős kötődést fenntartó) átíródásairól, képanyelvi variálódásáról szól. Blos-Jáni Melinda egy család mozgóképeinek antropológiai-kognitív vizsgálatát végzi el, a készítés, a befogadás körülményeinek elemzésétől kezdődően a létrehozott filmekből kikövetkeztethető, bizonyos kognitív kategóriákra vonatkozó hipotézisek megfogalmazásáig. Végezetül pedig Bota Szidónia, Péter Boglárka és Szabó Beáta közös kutatásának tárgyát azok a szövegalkotási minták képezték, amelyek kölcsönvett, a néző számára más filmekből vagy a hétköznapi életből ismerős modellekként lelhetőek föl a televíziós reklámok narratív retorikájában.

A kötet tanulmányait áttekintve, egészében véve, úgy véljük, hogy ez a gyűjtemény megfelelően jeleníti meg a filmtudomány területe iránt az utóbbi években Kolozsváron tapasztalható érdeklődés köreit, s azt, hogy erre vonatkozóan milyen elméleti alapokról kiinduló kérdésfelvetések történtek. Hogy mindez milyen eredménnyel járt, azt viszont már a mozgóképről való gondolkodás iránt érdeklődő olvasónak kell majd eldöntenie.

Pethő Ágnes

Kolozsvár, 2003. április–május

LÁTVÁNY-TÖRTÉNESEK

ERDÉLYI TÁJAK KAMERAECSETTEL.

Történet és helyszín viszonya az 1990 óta készült erdélyi témájú magyar filmekben

Az Erdélyhez mint tájegységhez viszonyuló magyar filmekben a történet helyszínének kiválasztásában nagy szerepe van a megjelenített táj reprezentatív funkciójának, valamint az erdélyiséghez szorosan kapcsolódó elvárásokhoz, melyek az Erdélyben forgatott dokumentumfilmekből már ismertek. A táj azonban nemcsak domborzati jellegzetességeivel, konkrét tér-idő koordinátaival van jelen, hanem a tájmegjelenítésben és ennek a cselekményelbeszéléshez való viszonyában felismerhetőek bizonyos filmnyelvi tradíciók továbbélése, illetve ezek módosulása.

Dolgozatomban az erdélyi témájú magyar filmeket azon szempont szerint vizsgálom, hogy miképpen viszonyulnak a térkezeléshez, milyen funkciót tölt be a tér az adott filmben, illetve ezzel a megjelenítésmóddal melyik filmtörténeti hagyományhoz kapcsolódik, mennyiben módosítja azt, és mit őriz meg belőle. Ezen filmek térkezelését megpróbálom olyan értelmezési keretben láttatni, amely a filmtörténet során tapasztalt olyan térformálási módokat által állítható föl, amelyekben a tér kreatív átalakítása, illetve a tér szimbolikus funkciója a történetalkotásban fontos szerephez jut: például az *expresszionizmusban*, majd a *neorealizmusban*. Az expresszionizmusban a táj díszletszerűsége, víziószerűsége, valóságtól elrugaszkodottsága a szereplő belső indulatainak mintegy kivetülésévé válik, ezáltal a környezet dramaturgiai hatása fokozott szerephez jut, a neorealizmusban pedig a helyszín a drámai hősök cselekedeteinek mozgatórugójának kifejezésére szolgál magyarázatul. A természet eleven, átlélekészített lényé magasztosulása Tarkovszkij filmjeiben valósul meg, így a tájszimbolika lehetőségeinek határvonalát súrolja filmjeiben.

A helyszín-megjelenítő filmnyelvi konvenciók rövid áttekintése után rátérek az erdélyi tematikájú filmek tájszimbolikájára, reflektálva mindazokra a táj- és térszerkesztési elvekre, amelyek feltevésében magyarázatul szolgálnak ehhez. E filmnyelvi konvenciók továbbélését és sajátos funkciókkal töltődését négy nagyjátékfilm és két rövidfilm vizsgálok.

1. Térinterpretációk

Az idő- és térfogalmak jelentését Foucault korszakdifferenciáló tényezővé is kiszélesíti, amikor a XIX. századot az idő, a XX. századot pedig a tér korszakának nevezi, amelyben már „a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára” (Foucault 1999. 147.). Foucault felvázolja a „tér történelmét”, vagyis a térbeli tapasztalás nyugati mintáit. Következtetésében hierarchia tételeződik a tér-idő vonatkozásában: „az idő alighanem csupán a térben megoszló elemek elrendeződésének egyik lehetséges módja” (Foucault 1999. 148.).

A térélmény megtapasztalása koronként változott, az ember fokozatosan tanulta meg térben látni magát. A térélmény azonban nemcsak „látást”, illetve percepciót jelent, hanem a térben való elhelyeztettség a belátott tér interpretációját is magával vonja. „Valójában leegyszerűsítés azt állítani a térről, hogy *látjuk*: a teret nem közvetlenül, nem *direkt* módon észleljük, mint a mozgást vagy a fényt, hanem vizuális, kinetikus (mozgásérzeti) és taktilis (tapintási) percepciókból *építjük fel*. A teret látni tehát szükségszerűen azt jelenti, hogy adott számú vizuális információt *interpretálunk* egy már komplex konstrukció révén.” (Aumont 1997. 23. – Kiemelések az eredetiben.)

Az időközben önálló tudományággá alakult proxemika foglalkozik a tér érzékelésének történeti, szociológiai és pszichológiai változásaival, azzal, hogy miképp rendszerezzük a tárgyakhoz képesti távolságunkra vonatkozó tapasztalatainkat. „E kutatások legfontosabb felismerése, hogy térérzetünk és tértudatunk nem egyszerűen fiziológiai meghatározottságokon múlik, hanem a kultúra megnyilvánulása, ezért koronként és kultúrkörönként eltérő jegyeket mutat” (Bíró 1999. 76.).

A látott tér interpretatív észlelése a közvetítésben is megőrződik, mivel több, az ábrázolt tér percepciójára vonatkozó konvenciót elfogadunk, mint például: perspektívához, vonalhasználathoz, színkontrasztok kódolásához, fénykezeléshez kapcsolódó konvenciót. „Márpedig ezek a konvenciók már azért is elfogadhatóak, mert a látható valóságnak – már a »természetes« észlelésnél is megtörténő – rendszerezéséből származnak. [...] a teret – amennyiben az magán hordoz néhányat ezen »természetes konvenciók közül« – mindig reprezentációként észleljük” (Aumont 1997. 25.).

A térben kibontakozó mozgás, vagyis a „tér művészetének” nevezett filmnek történetileg meg kellett találnia saját módozatait a tér-idő-kezelésre, kidolgoznia önálló formanyelvét. Bíró Yvette párhuzamot von a

„kamera emancipálódásának” nevezett folyamattal és a gyermeki tér tudat kialakulásával. „A kezdetekre itt is a térértelmezés pusztá empirikussága jellemző. A mozgás csak mint mechanikai helyváltoztatás játszik szerepet – arra való, hogy a nélkülözhetetlen közeledés és távolodás lépéseit megtegye pusztán praktikus célok kedvéért. Tehát a jobb láthatóság, az egyszerű érthetőség írja elő alakzatait. Csak később, a kamera felszabadulásával következik be az az állapot, hogy a mozgásnak artikulációs, értelmző jelentése legyen” (Bíró 1999. 81.).

A filmben a mozgás eltérő helyszíneken történik. Zrínyifalvi a „helyszín” kifejezés helyett a „színhely” (1997. 44.) színházi kifejezést ajánlja, mert ez a cselekmény folyamatosságában bekövetkező térbeli váltakozást jelzi. Két egymást felváltó színhely közötti tér szerinte nem érdekes a narráció szempontjából és meg sem jeleníthető, mivel a színhelyeket összekötő elem a narratíva, a gondolat és nem a tér. Zrínyifalvi azt a kritikai vonalat folytatja, amely a színházhoz viszonyítva, illetve attól elkülönítve definiálja a film médiumát. A filmet a színházzal összehasonlító „klasszikus” elemzések (pl. André Bazin, Jean Mitry, Bíró Yvette stb.) a színházi díszletnek, illetve a térnek mint a cselekmény színterének a filmben bekövetkezett módosulására világítanak rá.

Bazin kiindulópontnak tartja azt, hogy „a film egy-egy alaphelyzet teljes kifuttatását teszi lehetővé, míg a színpadon ezt a tér és idő korlátozza” (Bazin 1995. 104.). Érvelésében a színház olyan reprezentációs tér, amely ember nélkül nem képzelhető el. A filmben azonban a színész hiánya nem jelenti azt, hogy nincsen drámai feszültség. A szereplők adott esetben mellékszerepet tölthetnek be a *természet* mellett, mely a film képvilágában így főszerephez juthat. A természet–ember viszonyából fakadó drámai feszültség megjelenítésével a dráma eloldódik a „tér és idő korlátaitól.” A színpad pedig – létmódjából adódóan – soha nem tud a természettel egységet alkotni, mivel felépítése már elkülöníti attól, ami rajta kívül van, így a dráma színhelye mindig „privilegizált tér” (Bazin 1995. 104.) marad, amely a természettől valóságosan és virtuálisan is távolságot tart.

Bazin a film alapelvének a határtalanságot, vagyis a „cselekmény határainak tagadását” (1995. 128.) tartja. A filmvászon számára nem „képkeret” (ellentétben Jean Mitry felfogásával), hanem „kulcslyuk”, melyen keresztül az eseményeknek csak egy része látható. Egy bizonyos szereplőről elforduló kamera nem jelenti azt, hogy a képkívágoton kívül ne lenne létmódja az adott szereplőnek, míg a színész eltűnése a színpadról a szerepfosztás aktusával jár együtt. A vásznon megjelenő világszeletről akár hiányozhat is az ember, vagyis bármi drámai központtá válhat: állat vagy

növény. Bazin szerint ez a kihagyás odáig terjedhet, hogy „a filmvásznon megjelenő képekből a valóság valamennyi elemét ki lehet iktatni, kivéve a *tér valóságát*” (1995. 130. – Kiemelés tőlem, M. K.). A német expresszionizmus viszonylagos bukását e tétel be nem tartásának tulajdonítja, ugyanis a *Dr. Caligari (Das Kabinett des dr. Caligari)*, rendező: Robert Wiene, 1918) „a színház és a festészet hatására láthatóan el akarta vetni a természeti környezet realizmusát” (1995. 130.). A *Nosferatu* (rendező: Murnau, 1922) sikere épp a természetes díszleteknek köszönhető.

Jean Mitry *A film esztétikája* (1974) című tanulmányában a színház és a film összehasonlításakor ugyancsak a tér megkülönböztető jellegét emeli ki: „Amikor a rendező a színházi előadásban elszigeteli a dráma egyik résztvevőjét azáltal, hogy a reflektor fénykévéjébe állítja, míg a szín többi része homályban marad, akkor az ember kétségtelenül a térnek csak egy »születet« szemléli, de a hatás egészen más, mint a premier plán hatása. Elsősorban azért, mert a színésznek a nézőtől való távolsága ugyanaz marad. Azután azért, mert minden úgy történik, mintha a mozgó keretek hol a színpadtér egészét, hol csak valamelyik részletét láttatnák. Ám csupán a keretek különbözők: a tér maga ugyanaz marad. Ezzel szemben a filmművészetben a képkivágat, a keret változatlan. S a *tér* az, amely minden alkalommal módosítja dimenzióit a képkivágathoz képest, tehát a tér alakul át” (Mitry 1974. 10–11.). A film megalkotása azonban nem azonos az adekvát térbe helyezéssel, hanem több ennél, a megjelenítéssel egyidőben a cselekmény menetét is fel kell építenie, így a tér-idő viszonyokat is meg kell szerveznie.

David Bordwell az arisztotelészi felosztás (az utánczás eszköze, az utánczás tárgya, az utánczás módja) nyomán két elbeszéléseleméletet határol el, a diegetikust és a mimetikust. „A diegetikus elméletek úgy fogják fel az elbeszélést, mint szó szerinti az vagy analógiás értelemben vett verbális aktust: elmondást [...] A mimetikus elméletek szerint a narráció egy látvány ábrázolása: megmutatás” (Bordwell 1996. 16.). Míg ezekben az elméletekben a nézőnek passzív szerep jut, addig Bordwell elbeszéléselemélete a szüzsé szerkezetét vizsgálja, és a stílus ehhez való viszonyát. Így nagyobb hangsúly kerül a narrációs folyamatokra és a nézői tevékenységek dinamikus voltára. Bordwell szerint a film a nézőt folyamatos történetyszerkesztő műveletre készíti. A „tér szerkezetének” dinamikus kezelése magában foglalja annak vizsgálatát is, hogy miképpen „mozgósítja a film a tér érzékelését és felfogását a történetmesélés céljaira” (1996. 112.). Bordwell tehát a narráció szolgálatába állítja a teret, javasolva a nézői tevékenység és a narrációs folyamatok létrehozásában a „szcenografikus

tér”¹ jelzéseinek vizsgálatát. „A film scenografikus tere háromféle jelzésből épül fel: a beállítás teréből, a vágás teréből és a szonikus térből. E csoportok közül mindegyik magában foglalja az ábrázolási tér vásznon megjelenő, illetve képkivágaton kívüli részét” (Bordwell 1996. 126.).

A cselekmény felépítése tehát a néző fejében zajlik, neki kell a korábbi filmes tapasztalatait a jelenlegi befogadás érdekében mozgósítania. A film folyamatosan felépít benne anticipációkat a narráció szüzséire nézve. Egy táj totálképe analóg módon viselkedik a szüzsével: ugyanis egy adott szüzsé nem jelenti minden kontextusban ugyanazt, így például a hasonlónak tűnő hegyi táj térbeli megjelenítése sem rendelkezik azonos konnotációkkal, hanem a szöveggörnyezettől függően telítődik jelentéssel, a reprezentáció stílusa meghatározza jelzésrendszerét. A filmnyelvi hagyomány befolyásolja ezt a jelentésadást. A továbbiakban az erdélyi tematikájú filmek tájszimbolikájának megértéséhez olyan tájmegjelenítő filmnyelvi konvenciók rövid áttekintése szükséges, melyek lényegében határozzák meg jelenlegi nézői tevékenységünket.

1.1. A környezet megjelenítése az expresszionizmusban

Az expresszionizmus a környezetrajz kezelésében a *látványosság* megteremtésére törekedett, amelyet a fény-árnyék kontrasztjával, a tájelemek geometriai síkakká való alakításával, valamint az ellentéteken alapuló szerkesztésmóddal hozott létre. A képi megjelenítésben a világról való szubjektív látomások mintegy kivetültek és szimbolikus erejűvé váltak. A kompozíció, a színrevitel, az architektúra a látomás vízióvá emelésére szolgált. A stílusirányzaton belül a kifejezés módja szerint általában két tendenciát különítenek el: a színpadiasságra és a festőiségre törekvő filmeket, amelyekben a drámai hatás a világító effektusnak köszönhető (pl. *Dr. Caligari*), illetve az inkább architekturális, építészeti hatásokra törekvő (pl. *Nosferatu*, *Metropolis*) tendenciát, amely a borzongató atmoszféra elérése érdekében a geometria törvényeit állította szolgálatába.

Mitry szerint, aki filmesztétikájának megalkotása közben ugyancsak a filmtörténet gyökeréig, az expresszionizmusig megy vissza, a *Dr. Caligari* című filmben „a díszletek már nem csupán stilizálnak. Diszharmonikus világot alkotnak, amely kiemeli a hős szellemi kiegyensúlyozatlanságát” (1974. 12–13.). A kifejezési mód itt nemcsak festői jellegű,

1 A scenografikus tér „a fikció képzeletbeli terét” jelenti, azt a „világot”, „amelyben a narráció utalásai alapján a fabula eseményei játszódhatnak” (Bordwell 1996. 126.).

hanem szimbolikává válik. Szerinte az expresszionizmus célja: „szimbolikusan, vonalakkal, formákkal vagy volumenekkel közvetíteni a szereplők jellemét, lelkiállapotukat és »szándékaikat«: a díszlet olybá tűnik, mintha a dráma plasztikai lefordítása volna” (Mitry 1974. 13–14.). Lotte H. Eisner megfigyelése szerint pedig az expresszionizmus e művében a „háttér [...] az előtérbe nyomul”, valamint „a szándékosan körvonalazatlanul hagyott térben ferde utak vezetnek a háttérbe, egyenesen vagy szembeszökő kanyarrá görbülve” (1994. 29.). Az expresszionizmus kifejezőmódjában a külső terek így a szereplők belső rezonanciáinak kivetülési területévé válnak, a díszlet pedig víziószervé és látomásossá alakul. Az alkalmazott fény–árnyék kontrasztok feszültségben tartják a tekintetet, a határtalan félhomályhoz való vonzalomban pedig elmosódnak a körvonalak. „Az expresszionista filmet ez az alulról vagy oldalról jövő világítás fogja jellemezni, amely kiemel bizonyos világító vonalakat, sávokat vagy nagyobb felületeket, nagy erővel hangsúlyozza őket, és élesen ütközteti a sötétséggel.” (Eisner 1994. 62.) Eisner Rudolf Kurtz az *Expresszionizmus és a film* című kötetében sommásan megfogalmazott mondatát idézi: „A német a fényt *téralakító* tényezőként kezeli” (Eisner 1994. 63. – Kiemelés tőlem, M. K.).

A másik irányzathoz tartozó *Nosferat*ban megjelenő természet jellemzője szerinte, hogy „részt vesz a cselekményben”, illetve „a természet maga is torzképpé válik a filmben” (Eisner 1994. 71.). A táj tehát nemcsak a drámához alkalmazkodik, hanem a dráma főszereplőjévé válik: a fény és árnyék kontrasztjával szimbolikusan jelez. Kontextustól függően eltérő jelentéseket kaphat, így kifejezőereje széles skálán mozog: tragikum, líraiság, babonás légkör, borzalom stb. megjelenítésévé válhat.

Gilles Deleuze az expresszionizmust és a lírai absztrakciót állítja párba egymással, mivel mindkettő intenzíven viszonyul a fényhez. Az expresszionizmus a fényt a homállyal, a sötétséggel ütközteti, míg a lírai absztrakció a fény és a fehér tér közötti lehetőséget használja. Az ellentétben alapuló expresszionista fénykezelés az erő párharca, amelynek eredménye a figura bukása, fekete lyukba taszítása vagy fénybe emelése. Az arcon visszatükröződnek a mesterséges fények (csíkok vagy rács formájában) szétzilálva az arc körvonalait. E gondolatmenetet folytatva elmondható, hogy az arcot a küzdelem terének is tekinthetjük, amelynek „színterén” a fény erői küzdenek a sötéttel, a démonival. A lírai absztrakció – amit Sternberg és Borzage képvisel – nem a küzdelmet, hanem az alternatívát kínálja: „A fény és a sötétség küzdelme helyett a fény kalandja a fehérrel: ez Sternberg antiexpresszionizmusa” (Deleuze 2001. 128.). Az arc funkci-

ója itt az, hogy visszaveri a fényt. Deleuze elemzésében az (arc)nagyközelít nem felnagyításként érti, nem az egészről való kiszakításként, hanem „minden tér-idő koordinátától megszabadított, ettől elvonatkoztatott dolgként [...] mert az arc kifejezésének és jelentésének semmi térbeli vonatkozása és kapcsoltsága nincsen” (Deleuze 2001. 131.).

A víziószerű díszletfelfogáshoz képest a reális külső csak Murnau *Nosferatu*jával (1921–1922) nyeri vissza jogait, ugyanis ennek képalkotója „a természetfelettit magával a természetessel fejezi ki” (Mítry 1974. 19.). A formák szimbolikája nem önmagáért való, hanem sűrítéssel jelleghű, amely már a metaforikus képalkotás felé mutat. „Ha az expresszionizmusról lehántjuk a misztikumot és főként a túlságosan is kizárólagos festőiségre való törekvést, azt mondhatjuk, hogy olyan ábrázolásmódban teljesül ki, amely a dráma szimbolikája felé tart, a dolgok szimbolikáján keresztül” (Mítry 1974. 28.).

1.2. A környezet megjelenítése a neorealizmusban és a modernizmusban

A neorealista alkotásmód elhatárolta magát a háttér és a díszlet artistikus kifejezőelemeitől. A vásznon a mindennapok életszerűségének visszaadására törekedett. Az éleveszerű hatás az olyan rendezők filmjeiben, mint Visconti, Rossellini valójában tudatos válogatás eredménye. Ők a valóságos színterekből kiemelkedő karakterisztikus motívumokat helyezik előtérbe. A természetesség, közvetlenség elérése érdekében „fénytelenítik” (Bíró 2001. 34.) filmjeiket, így kötetlenebb, valószerűbb légkört teremtenek. Bazin megállapítása szerint a neorealista filmek a hitelesség követelményének azzal tesznek eleget, hogy bennük „a világítási technikáknak rendkívül jelentéktelen szerep jut. Először is azért, mert a világítás megköveteli a stúdiót, az olasz filmek esetében a legtöbb felvétel azonban külső helyszínen vagy valódi díszletek között készül, másrészt azért, mert riportstílusuk számunkra azonos a híradók szürkeségével” (Bazin 1995. 389.). A kameramozgásra a riportfilmekbe illő pártatlanság, a tényszerűségre való törekvés jellemző. A külvilág nem dekoratív elem a cselekményvezetésben, hanem magyarázatul szolgál a hősök tetteire. A környezet mindig aktív viszonyban áll a hőssel: „a környezet teljes objektivitása csak eszköz arra, hogy a hősök szemszögének, pontosabban az alkotók szemléletének, világnézetének teljes szubjektivizmusát hangsúlyozza” (Bazin 1995. 314.). A neorealizmus így a kifejezőeszközök kiválasztásában a *látvány* (lásd: expresszionizmus) megteremtésének korábban bevált

módszereivel helyezkedik szembe. „A neorealizmus célja nem bizonyos cselekmények lefuttatása, hanem a cselekményt körülvevő vizuális és akusztikus tér ábrázolása” (Kovács 1997. 47.). A neorealizmus először vette be a „tisztán cselekmény nélküli elbeszélés lehetőségét, amely persze nem a neorealizmusban valósult meg, de egy bizonyos fajtája abból indult ki” (Kovács 1997. 47.).

Deleuze a neorealista rendezők közül Robert Bressont említi, akinek térkezelésére nemcsak a millió árnyalt bemutatása jellemző, hanem neki sikerül (az elsők között) kiközköntenie a teret saját koordinátáiból és metrikus viszonyaiból. A *Zsebtolvajokban* (1959) a tér töredékeinek mindegyike a „Tolvaj érzelmeit követő ritmikus illesztések szerint változik” (Deleuze 2001. 48.), így a tér „lebegő térré”² változik, ami egy olyan elvont tér-idő létrejöttét jelenti, amelyben a hely és az idő kiszakad a cselekmény menetének logikájából. A „lebegő tér” a tájékozódási pontok viszonylagosításán túl képlékennyé és nyitottá válik a tér végtelen számú illesztésére. „A lebegő tér nem egy minden időtől és tértől elvont egyetemesség. Egy tökéletesen szinguláris tér, amelyik csupán elveszítette homogenitását, azaz metrikus viszonyainak elvét, illetve a saját részei közötti kapcsolatot úgy, hogy az illesztések végtelen számú módon történhetnek” (Deleuze 2001. 148.). Deleuze-nek a moziról írt – hangsúlyosan a neorealizmusnak a modernizmusba való átívelésével és Antonioni Godard gondolati moziájával foglalkozó – második kötetében aztán megjelenik egy újabb térszerűsítési modell: a „pusztán optikai és akusztikai helyzetek”, a „bármilyen” és „bárhol” elhelyezhető tér képzelete, amely az általa „akció-kép”-nek nevezett képi elbeszélésmód válságából ered, mivel az alakok a modernista filmekben „egyre kevésbé kerültek »motiváló« szenzomotoros helyzetekbe, inkább csak sétáltak, kóborogtak, csavarogtak” (Deleuze 2001. 162.).

1.3. Tarkovszkij tájszimbolikája

Ha a montázst elutasító Tarkovszkij képalkotását figyeljük, akkor az ő tájszimbolikája „egyenrangú, de különböző természetű látványok felsorolásából” adódik. A tér azonban nem válik egységessé, átláthatóvá, hanem „a dolgok kiismerhetetlen együttállását” jelenti, „ahol az ember hagyományos tértapasztalatával nem tud tájékozódni” (Kovács–Szilágyi

2 Deleuze itt Pascal Augé terminusát használja, aki a lebegő terek („espace quelconque”) eredetét a kísérleti filmezésben kereste. (2001. 148.)

1997. 59.). A természet nemcsak átlelkesített eleven lény, hanem mindent feloldó és jóvátévő hatalommal is rendelkezik. „A *Tükör* természete már az Abszolútum ikonjává válik, a Szellem és a Közösség legfőbb lakhelyévé és kegyelmi szintérré az ember, a történelmi lény számára” (Kovács–Szilágyi 1997. 214.).

Az előbbieken fölvezetett tájszemléleti nézőpontokból nézve, az erdélyi témájú filmekben a legszembetűnőbb az, hogy ezekben szinte kivétel nélkül megmarad az eleven, felismerhető, tehát erősen geográfiai kötöttségű táj, ami feltehetőleg a történetek szerves beágyazódását, elhelyezhetővé tételét szolgálja. A történetek általában hangsúlyos módon *viszonyulnak* a térség megragadható, azaz reprezentálható tájaihoz. Az erdélyi téma legnyilvánvalóbb jelzésévé válnak, a bemutatott eseményeknek nem az egyetemes, „bárhol” „bármikor” megtörténő jellegét emelik ki, hanem ha nem is mindig a jelenbeliségét, de hangsúlyozottan az „itt”-valóságát mutatják meg. Az erdélyi táj így másképpen lesz színtérré, mint a neorealista filmekben vagy a modernizmusnak az elidegenedett létet megjelenítő képeiben. Noha némely vonatkozásban ezekben a térlátványokban fölismerhetőek a filmes térlátás bizonyos kanonizált módozatai, általában ezek sajátos *átíródásaival* és ugyancsak sajátos *sztereotípiákkal* találkozhatunk.

2. Az erdélyi tematikájú magyar nagyjáték- és rövidfilmek

Az erdélyi helyszínen játszódó, erdélyi szerzők műveit megfilmesítő alkotások bizonyos sztereotípiákat alakítottak ki az „erdélyiséggel” kapcsolatban téma, stílus, metaforika szempontjából egyaránt. A még mindig egzotikus tájként megjelenő Erdély képe mellett számos nyilvánvaló vagy rejtett sztereotípiát feltételezhető abban a módban, ahogyan az erdélyi magyar irodalmi szövegek olyan dramaturgiai, mozgóképi narratívára és metaforikus nyelvezetre íródnak át, amelyeknek mintái a magyarországi előfeltevések által strukturálódnak, illetve az egyetemes filmelbeszélő típusokhoz igazodnak. Ezekben a(z erdélyi) helyszín nemcsak egy térbeli mozgás hátterét képezi, hanem a narratívában történetalakító szerepe van.

A színház és a film párhuzama után, ha az irodalom és a film párhuzamát vizsgáljuk, akkor analógiákat találunk az irodalomban (l. transzszilvanizmus, illetve ennek hívei) és a filmben az erdélyi táj „megtartó szerepéről” vallott eszmék között. A történelmi Magyarország felbomlása maga után vonta a magyar kisebbségi irodalmakban, Erdélyben, a Fel-

vidéken és a Délvidéken is a regionális irodalmak kibontakozását. Pomogáts Béla szétválasztja a *képzeletbeli*, valamint a *valóságos* tájak megjelenését az irodalomban: „A magyar líra tájszemléletében mindazonáltal nagy változás ment végbe alig egy évtized folyamán. A fiatal Szabó Lőrinc vagy Radnóti Miklós idilli tájai még a költői képzelettől nyerték alakjukat és színeiket. Az a „benső táj”, amelynek természeti képét és pásztori életét klasszikus minták és nosztalgiák ihlették, egészen más jellegű volt, mint a harmincas években kibontakozó költészet természeti világa. Ez a természeti világ már nem bukolikus minták, hanem valóságos hazai tájak hatására született” (Pomogáts 1996. 25.). A két világháború közötti korszak erdélyi magyar költőinél megjelenik a *történelmi tájfogalom*. „A verseikben alakot öltő táj nemcsak menedéket kínál a társadalomban dúló válságok elől, biztonságot is ad, feladatot is kijelöl” (Pomogáts 1996. 25.). Míg a természet fogalmához a panteista felfogás, a társadalomban kialakult mesterkélttség elutasítása, illetve az ebből való kivonulás is hozzátartozik, addig a táj fogalmának kultúrtörténeti jellege van, a társadalom és a történelem, a hagyomány mozzanatai is hozzákapcsolódnak. Az erdélyi tematikájú filmes megvalósítások sem tudják teljesen elhatárolni magukat ezektől a konvencióktól.

Jelen írásban az 1990 óta készült narratív fikcionális filmtermést vizsgálva, a következő nagyjátékfilmek: Mihályfy István *Ábel a rengetegben* (1992), Gothár Péter *A részleg* (1994), Tompa Gábor *Kínai védelem* (1998), Gulyás Gyula *Fény hull arcodra* (2001), illetve rövidfilmek: Szőnyi G. Sándor *Erdélyi novellafüzér* (1999), Lakatos Róbert *Nyáron piros, télen kék* (1999) tájláttatási módját elemzem. Kérdésfeltevésemben arra keresek választ, hogy milyen filmnyelvi konvenciókra utalnak azok a képek, amelyek Erdély bemutatásai. Mitől válik a sajátos sztereotipikus látásmóddá? Melyek azok a visszatérő motívumok, amelyek az „erdélyiséghez” hozzákapcsolódnak? Mi a tér viszonya a történelemhez, a szereplőkhöz, az eseményekhez? Miért épp a tér az ennyire meghatározó vonása ezeknek a filmeknek?

2.1. Az erdélyi táj „magyarországi szemmel”, avagy magyarországi rendezők fikcionális nagyjátékfilmjei

2.1.1. Mihályfy Sándor Ábel a rengetegben³

A film úgy emeli az irodalmi szöveget a filmes megvalósítás közegébe, hogy nemcsak a szöveget, hanem annak időbeli felépítését, szerkesztésmódját is megőrzi, így az adaptáció hagyományos esetéhez sorolhatjuk. Míg az irodalmi szöveg erősségét a nyelvi fordulatokban bővelkedő, a csavaros székely észjáráson alapuló dialógusok adják, addig a film tájképeivel próbálja elkápráztatni a nézőt. „Az Ábelben talán túl sok volt a táj, ott én is és a rendező is tévedtünk. Ő első alkalommal volt az erdélyi hegyekben, és el volt bűvölve mindattól, amit látott, és ugyanezt szeretne volna visszalátni a képeken is. Egy kissé turisztikai jellegű lett a film, gyönyörű hargitai panorámákkal...”, mondja Vivi Drăgan Vasile, a film operatőre.

A néző gyakran kap nagytotálból felvett tájképeket, összesen 38 alkalommal. A nyitóképek madártávlatból pásztázzák a hegyvidéket, egymás után tíz nagytotálból felvett képet kapunk. Ezeket a főszereplők egy-egy kistotálban megjelenített képe követi: a gyerek, az anya, az apa. Majd a tűz közelképe után rögtön egy kistotálban alkot harmonikus háromszögformát a család, és a kamera ráközelít az arcokra, amit újból négy kistotál követ. A film folyamán a nagytotálok gyakoribbak, amikor Ábel egyedül van, vagy épp felfedező utakat tesz az erdőben. A táj felfedezése önmagának a megismerését is jelenti, itt gondolkozik el először az élet–halál–kérdésen. A kamera hátrakocsizással éri el, hogy a belátott tér egyre tágabbnak, határtalanabbnak tűnjön. A táj nyugalmat, állandóságot és változatlanságot sugall, amellyel az ember bensőséges, mély kapcsolatban áll. Már-már mágikusnak nevezhető ez a viszony, ugyanis a táj mintegy átveszi és kozmikus méretűvé avatja a főhős emócióit.⁴ Ez a megoldás az expresszionista térkezelésre emlékeztethetne, mert a térre

³ *Ábel a rengetegben*. Magyar, 1992. Rendező: Mihályfy Sándor. Forgatókönyv: Tamási Áron regényéből írta Kányádi Sándor. Főszerepben: Illyés Levente. Zene: Selmeczi György. Operatőr: Vivi Drăgan Vasile. Dramaturg: Mészáros Katalin. Producer: Lukács Árpád, Drabik János, Pohus Dumitru, Dinu Tănase.

⁴ Ilyen áttételességre példa Ábel és az anyja búcsúzkodása alkonyattájt egy magas fenyőfa tövében. A búcsú örökre szól, jelzi ezt a felrobbanó fenyőfa. Az Ábel életében beállt változást – Szurvelán beköltözését házába – a bal oldalról érkező fenyvetően sötét felhők, a szeles idő jelzik.

kivétel a szereplő emóciója, viszont ott a díszlet mesterkélt és minden realitástól elrugaszkodott, itt pedig földrajzilag valós helyen vagyunk. A tér nem szakad ki saját koordinátáiból, nem válik a Deleuze által említett „lebegő térré”, hanem a cselekmény színhelyének beazonosítására (Hargita-hegység) szolgál, hozzájárulva ahhoz, hogy a sok totálképben bemutatott erdélyi tájak felkeltsék a turistaérdeklődést, de a film „képírásába” nem ékelődnek szervesen. Ezért inkább a neorealista örökség hitelesség- és valószerűségkövetelménye érződik a képalkotáson, ezáltal a film alkotói szemlélete a dokumentumfilmek tényszerűségének irányelvét részéssíti előnyben.

A természet aktívan vesz részt a hős életében, így a mindenséghez való tartozását erősíti. Az évszakok váltakozása is titokzatos kapcsolatban van a fiú lelkével, a havazáshoz megváltás asszociálódik. Az idő ciklikus felfogását jelzik a film elején gyors egymásutánban pergő képek, amelyekben a kamera az átúsztatás módszerével nyári tájról télibe vált át, majd megállapodik egy természetes fenyőn, hosszan elidőzik rajta, újból madártávlatból láttat, majd a már ismert fenyő felrobban, így a történeten belül előrejelző szerepet kap.

A táj képe így nemcsak az eligazodáshoz, a szereplő térbeli mozgásához szolgál háttérként, hanem filmen kívüli szimbólumokkal telítődik. Olyan színteret is jelent, amely a generációk közötti folytonosság letéteményese, helyet, ahol megmérettetik a szereplő, s ezáltal megerősödik személyes tudata saját közösségén belül. A regény ezt kevesebb eszközzel is létrehozza, a film azonban túlbeszélte válik. A tájszerűvé alakítás szándéka még a premier plánokban is megmarad, ugyanis a hegycsúcs házikójának szegényes háttér-megvilágítása miatt a szereplők arcára nagyobb fény esik, így az arcuk is „tájék”-ká válik, amit a kamera közeli képekben kutat, azonban nem a megfejtés szándékával. A táj titokzatossága áttevődik az arcokra is, megfejthetlenné alakítva. A nagyközelik totálképpel való váltogatása olyan kettős rendszerre utal, amelyben a privát szféra ütközik a társadalmival, de ahonnan az eszes Ábel kerül ki győztesen.

A film elejének és végének nagytotáljai a teljességet szimbolizálják – habár eléggé konvencionális módon –, ugyanis a kezdőképekben a kamera a földre, a végén pedig az égre irányított.

2.1.2. *Gulyás Gyula Fény hull arcodra*⁵

Minden jel arra mutat, hogy 1848 után vagyunk, s ebben a történelmi helyzetben két menekülő lovas (férfi és nő) szállást keres. A szállásadó Tanító házában megoldódnak egyéni vívódásaik, tovább mehetnek. Talán ennyi a történet, amelynek keretétől nemcsak a történelmi mozzanat, hanem a film kezdő- és záróképeiben az ellentétes fényben megvilágított erdélyi táj is szolgál.

Bravúros kamerakezeléssel, nagytávolsági és nagyközeli képek hirtelen váltakoztatásával, valamint távcsőperspektívával teremti meg a film azokat a beállításmódokat, ahonnan a megjelenített történet(ek)re rálátunk. Kezdetben a távcsőperspektíva egyre nagyobbodó kivágásán keresztül üres helyszínt látunk, ide – az objektív keresőjébe – érkezik meg a lovaspár. Valaki tud érkezésükről, várja jöttüket. A Tanító az, aki periszkópján keresztül figyelemmel kíséri őket, mindaddig, míg házához nem érkeznek. A figyelő–megfigyelt(ek) kettősét a továbbiakban az objektív kameraszem váltja fel, a Tanító házában ablakán át hátrakocsizik a kamera. Újabb helyszín következik, más történetszállal. A képsorok elárvult, tönkretett s funkciótlan, elrontott szerszámoktól teli helyszínre visznek, ahol papírlapok tömegét fújja a szél. A papírlapok az időmúlás érzékeltesítésére használt filmes eljárás konvencióját idézik, a kalendárium lehulló lapjait, csak míg abban a lapok számai váltják egymást, itt céltalanul kavarnak, mintha az idő nem is telne, hanem elveszítette volna irányát, forogna ki magából. A Tanító tekintete a tájat zöld objektíven – a tekintet és a mutatott tájrészlet közé beékelődő idegen eszközön – keresztül látja, s a ráközelítés fokozatosan történik ellipszis alakú képkivágaton át. A Tanító perspektívája a kukkolóé, a voyeur-é, aki megbújik a felvevőgép tekintete mögött, s magához irányítja kiszemelt, megfigyelt „áldozatait”. A lovaspár megérkezéssel viszont megszűnik voyeur pozíciója, ő is láttatottá, megfigyeltté válik, ezzel egy időben pedig a narráció részévé, már nem ő a narrátor. Innen bomlik ki a Tanító, a lovasok, valamint a gyülevész had története.

A film kronológiáját a visszatérő, a Nő régmúltját és a Tanító elmúlt idilli házasságát megelevenítő, flashback-technikával létrehozott képek bontják meg. A film formanyelvében az álmot, emléket vagy vágyképet

5 *Fény hull arcodra*. Magyar, 2001. Rendező: Gulyás Gyula. Forgatókönyv: Király László novellájából írta Csiki László és Gulyás Gyula. Operatőr: Vivi Drăgan Vasile. Dramaturg: Radnai Annamária. Producer: Kántor László. Gyártásvezető: Szohár Ferenc. Gyártó: Budapest Filmstúdió Kft.

létrehozó technikák a realitás és a képzeletvilág dualitását jól elkülönítik. Működésük abban a kétpólusú világban lehetséges, amelyben fikció és valóság szembeállítható. A filmnek azok a mozzanatai, amelyek kronológiailag nem kapcsolódnak a jelen eseményeihez, motivikus szinten alkotnak egymással egységet, hangsúlyos szerepet kapva például a zászló, a harci öltözet, így a történelmi dimenziót hivatottak jelezni a néző számára. A két szint színbeli és motivikus elkülönülése tehát a történelmi színtér és a filmidőben jelenszerűen zajló magánemberi dráma szét-tartásához vezet. Emiatt érezzük úgy, hogy a film formanyelve és a történet ellenirányba mozog.

A film tájszemléletében a történelmi múlthoz virágzó, nyári környezet, a magánszféra jelenéhez őszi hangulatú, szeles, szürke táj kapcsolódik. Az átmenetet a rongyosok koldusserege hozza létre: a kezdeti, elárvult tájról ők cipelik a tárgyakat szekérre, s hurcolják a tanító kertjébe s egyben ennek látószögébe is. E mozzanattal a narrációs elem egyesíti a perspektívákat, a mindentudót és látcsövet. A film egyik kritikus, Szántai János nem talál funkciót a „gyülelészhad”-nak a narráción belül, a nézőpontok „illesztése” szempontjából pedig nem vizsgálja meg: „ez a gyülelészhad egyébként végigtáncolja-hujjogja-szenvedti a filmet, funkciója azonban mindvégig homályos marad” (Szántai 2002.). A filmben viszont túlsúlyban vannak a premier plánok, a szekond plánok, valamint a kistotálók. Nagytotálból felvett képet hétszer kapunk, ami az előbb elemzett filmhez képest nagyon takarékosnak, visszafogottnak tűnik. A nagytotálók közül hármát a Tanító objektívén keresztül látunk, kettőt a történetmesélés jelenében, egyet a flashback régmúltjában, egyet pedig a film utolsó képkockáin, amelyek a film „enigmatikus” részét hozzák létre. Mert míg a film alapjául szolgáló Király László-novella egyértelműen jelzi, hogy a Tanító *elképzelt* vendégeinek nyomába ered, addig a filmben maga a Tanító személye kettőződik meg a film médiumán keresztül. A film végén az ablakban álló, a távozó lovasokat figyelő Tanító, és a lovasok nyomába elinduló személy egy és ugyanaz, a Tanító magát látja a lovasok után elvágtatni: „Újra belenéz a lencsébe, a lovasok közül az egyik ő maga.”⁶ A vágta fehér mezőn történik, ahol a lovasok apró ponttá zsugorodnak. Az utopisztikusságot vagy inkább álomszerűséget sugalló táj válik a jövőkép jelölőjévé. Ebből természetesen hiányzik a koldussereg, csak a lovaspár-tanító távolba tűnő alakja látszik. A történet alakulásának to-

6 L. Csiki László–Gulyás Gyula: *Fény hull arcodra, kedvesem* (irodalmi forgatókönyv). *Korunk*, 2002/1. 44.

vábbi megmutatásáról lemondó kameramozgás azzal tematizálódik, hogy nem csak ők lovagolnak ki a képből, hanem a kamera is velük ellentétesen mozogva úszik ki a keretből, bezárva a szem látószögét.

A kamera így nemcsak helyszínként kezeli a tájat, hanem a táj az idősíkok jelölésében is hangsúlyos szerepet tölt be.

2.1.3. *Gothár Péter A részleg*⁷

A film kezdő képsorai tömörek és szimbolikusak. Egy szoba távoli nyitott ablakán keresztül – melynek negyedik fala a néző felé nyitott – szinte ott helyezkedünk magunk is az irodában, alkalmazottként. Ablakkeretek által szaggatottan látunk egy sietős, parancsokat osztogató főnököt, aki előtt hajbókol alkalmazottja, s aki magához hívatja másik beosztottját. Az értesítés a kamerával szemben helyet foglaló nőnek szól, aki elindul az iroda felé, majd megtorpan, visszalép, leteszi kezításkáját, s a többi munkatárs tekintetének kíséretében elindul az ajtó felé, mely fölött írás áll. Írás, olvasnánk is, de a betűk megkoptak, szétfoslott helyenként a szövet, így csak betűzni tudunk: MKS, esetleg CDFC, valamint CCOKMP. Az ajtó felett lengő függönyről nem olvasható le többé utasítás, a szlogen, célmondat elveszítette intő jellegét, olvashatatlanná vált. Ez a hosszú beállítás, amikor a szereplőt hátulról követi a kamera, fölötte az olvashatatlanság irással, egy templom szentélye előtti boltívre emlékezteti a nézőt. Ahogy megtörténik a belépés a szentélyszerű irodába, rögtön szemről látjuk a nőt, körülötte pedig nyüzsgő fontoskodók tömegét.

A kiválasztás, elhívás, küszöbátlépés, majd útra bocsátás dantei analógiákat juttat eszünkbe, különösen, ha a belépés előtt látott feliratra gondolunk. A „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel” intése azonban itt már olvashatatlanná vált. Ezt a dantei analógiát támasztja alá a narrátori hangnak az egyidejű jelenléte, mely ezt mondja: „aznap, amikor *útnak* indul, Weisz Gizellát mindenki megdicséri”. Ezzel az „út” metaforikája és hozzá kapcsolódó hagyománya bevonódik az értelmezésbe.

A járművek, amelyekre ez a nő útja során felszáll, egyre primitívebb szállítóeszközök (Székedi 2000.), s mindig abból a környezetből szállítják ki, ahol az a bizonyos eszköz használható: személygépkocsi, vonat, busz, járgány, szekér, hogy végül gyalogosan érkezen el arra a helyre, amely el-

⁷ *A részleg*. Magyar, 1994, 85 perc. Rendező: Gothár Péter. Forgatókönyv: Bodor Ádám novellájából Gothár Péter és Bodor Ádám. Operátor: Vivi Drăgan Vasile. Zene: Selmeczi György. Szereplők: Nagy Mari, Szarvas József. Forgalmazza az Odeon Video Kft.

szigeteltségében olyanszerű heterotópia, amelyet Foucault is említ, a válság heterotópiájának nevezve: „privilegizált, szent vagy tiltott helyek, azok számára fenntartva, akik a társadalom viszonylatában is az életüket övező emberi közegben valamilyen válsághelyzetbe kerülnek” (Foucault 1999. 150.).

A szereplő beavatási rituálékon megy keresztül, mígnem a teljes testi fosztottság és lelki megaláztatás állapotában lépi át a ház küszöbét. A senki földjére, a földrajzi megjelölés fontosságát elveszített helyre száműzi őt egy idegen hatalom, levezekeltetni nem közölt bűnét.

Az út bejárásának kikerülhetetlenségét, az ellenállás lehetetlenségét vizuálisan jelzi a beállításoknak az a kettőssége, amely egyidejűleg két, ellentétes irányból érkező impulzust konfrontáltat. Ez a vizuális feszültség működik a film *horizontális* és *vertikális* képalkotásaiban is. A vertikális feszültségkeltés egyik példája, amikor Weisz Gizella lefelé indul a lifttel, a kamera viszont alulnézetből felfelé kocsizva mutatja a felvonóakna belsejét, ellentétes mozgást írva le a szereplő mozgásával. A perspektíva egyre szűkebbre zárul, a huzalok párhuzama pedig képvilágában, sikoltó hangjával megelőlegezi a majdani vonatutazást. A horizontálisan történő iránykonfrontáció akkor következik be, amikor Weisz Gizella – aki háttal ül a vonat menetirányának, ahogy később a járgányon is – a vonatablakból a hajnali derengésben látja a vonattal szembe futó patakot, a néző pedig rálát nemcsak a nő látószögére, hanem e két ütköző irány feszültségét is érzékeli, ennek szinte keresztmetszetébe kerülve.⁸ A vonat iránya ráadásul még az olvasás irányával is ellentétesen mozog, ami archetipikusan a negatív irányba való eltolódást jelenti. Nemcsak az irányok, hanem a különböző közegek is szemben állnak ezekben a képekben: a vasút földi (mozgó)eszköz-központi szilárdsága, illetve a víz (mozgó) cseppfolyóssága.

Míg a képalkotásban feszültség tételeződik az egyes elemek eredete között, addig a Gothár filmművészetét elemző kritikus, Liszka Tamás szerint „egyetlen feszültségkeltő elem van, és annak intenzitása sem válto-

8 A tér hasonló jellegű geometrikus kezelésére, avagy torzítására már az expresszionista képmegjelenítésben is találunk példát. E hagyomány annyiban módosul, hogy itt a funkciója nem a borzongató hatás elérése, hanem e vonalak keresztmetszete, a biztos koordináták új, kiismerhetetlen rendbe szerveződése egyfajta létbizonytalanságot sugall. E keresztmetszethely – mely a valós helyektől teljesen független, csak az „olvasatban”, a megértésben létrehozott – helynélkülisége „lebegő teret” hoz létre, amely a film későbbi nagytotáljaiban azáltal éled újjá, hogy a kimerevített, majdnem síkszerűvé filmezett totálképben, mely a természet határtalanságát és mozdulatlanságát hangsúlyozza, apró mozgó pontként jelenik meg a szereplő, teljesen kiszolgáltatottan ennek a térnek, melyre nincs olyan rálátása, mint a nézőnek, aki egyszerre a figurát is, meg a teret is látja, ahol ő bábként mozog.

zik meg a cselekmény során: a földi pokolba alászálló főhősnő rendületlen, szinte *naiv mosolya*, amely a film utolsó percéig nem nyer magyarázatot” (Liszka 1997. 55.). Margócsy István is azt rója fel a filmnek, hogy csak üres alakként, médiumként szerepelteti a hősnőt, pedig a novellában „az ábrázolt világ abszurdításának egyik legfőbb összetevője a szereplő reflexiónélkülisége lesz” (Margócsy 1997. 71.).

Véleményem szerint a megfejtésre kínálkozó naiv „mosolyarc”-nak többször felkínálja a beállítást az önmagával szembesülést, tükörök, ablaküvegek visszatükrözésein keresztül. Foucault szerint a tükör ugyancsak heterotópiaként működik, reális és irreális egyidejűségét hozva létre: „a helyet, amit elfoglalok önmagam üvegbéli megpillantásakor, egyszerre teszi tökéletesen reálissá, az őt körülvevő tér egészéhez kapcsolódóvá, és tökéletesen irreálissá, hiszen csak akkor válhat érzékelhetővé, ha átkerül a túloldal virtualitásába” (Foucault 1999. 150.). A tükrön írás van: „Még mindig szép vagyok.” Miközben Weisz Gizella magát szeretné olvasni, az írást látja. S itt újra halljuk a narrátori hangot. A filmben hangsúlyosnak, kiemelt fontosságúnak tartom azt a „helyet”, azt a mintegy auditív megjelölést, diegézist, ahol a narrátori hang megszólal. Ez a tükörbe tekintő én önmagát írott szöveggént látja, a magára pillantás olvasást jelent.

A novella szövegében a tükör üres helyként jelenik meg: „A kagyló poros és kérges, a csapok szárazon bőfögnek, a *tükör helyén*, épp arcmagasságban szénporos ujjal rajzolt koponya” (Kiemelés tőlem, M. K.). (Bodor 1997. 219.) A filmben viszont tükröződik a nő arca, de ha a megállított fotogramot figyeljük, úgy tűnik, mintha a tükörbéli arc ellentmondana örökösen mosolyra álló társának. A novellától eltérően a filmben még egyszer megadatik a szembesülés lehetősége: egy csonka tükörben (a Weisz Gizellát halinacsizmájától megfosztó férfi szobájában), de csak hátról, rövid ideig tükröződik benne a szereplőnő. Elmarad a reflektált szembesülés önmagával, mely jelzése lehetne a szereplőben lezajló tudatfolyamoknak. Én nem „reflexiónélküliségnek” (l. Margócsy), hanem visszatartott reflexiókényszernek nevezném ezt.

Mivel a szereplő örökösen mosolygó arcáról nem olvashatók le a gondolatai, a tájra vetül mindaz a feszültség, ami a szereplőben tornyosul. A táj nem illusztratív módon, nem betétszerűen lesz az érzelmek kivetülési helye, hanem az elevenszerűvé, folyton alakuló arculatúvá filmezett nagytotálokban valósággal megsemmisül a szereplő. A nagytotálok hirtelen beszűkülő működését a film operatőre is élőlényszerűnek nevezi: „Gothár filmjeiben a térnek olyannak kellett lennie, mint egy élőlénynek” (Vivi Drăgan 2000). A szerpentines, kanyargó úton emelke-

dő busz – amelyen Weisz Gizella utazik rendeltetése irányába – alig vehető ki a nagyotálókban, a táj nagy dimenziójú befogásával egy időben törpül el a szereplő. A hegyoldalban közlekedő busz távlati megjelenítéséhez hasonlatos, amikor a szekérrel mennek, s a képkivágot jobb szélén fedezzük fel őket apró mozgó pontokként. Ez a képszerkesztési mód emlékeztet Szóts István művészetére, Erdélyben forgatott filmjére, az *Emberrek a havasonra*, ahol a cselekmény kozmikus természetében zajlik. Szótsnél „a természet változásai vizuális sűrítettséggel jelzik a hősök sorának alakulását” (Fazekas–Pintér 1998). Vagy ahogyan Szóts István *Szilánkok és gyaluforgácsok* című művében vallja: „az egész természet, mint egy hatalmas orkeszter együtt játszik az emberrel (vagy sokszor ember nélkül is), [...] ezért neveztem a filmet az ég és föld világszínpadán játszódó »kozmosz« művészetnek” (Szóts 1999. 15.). Így a szótsi hagyományok vizuálisan továbbélik a gothári művészetben.

A szereplő elindulásának környezete kopott, sáros, megérkezésének helyén, a száműzetésben pedig vakít a tiszta hó, s a távrolól láttatott kápolnaszerű házikót cövek veszik körül, jelekként merednek ki a tájból. A hiábavalóság magányos oszlopai a föld eleven testébe szűrva.

A filmre tehát lassú tempójú, de a feszültséget vizuálisan már a legelőjéltől megteremtő, a feloldást viszont elodázó elbeszélő szerkezet jellemző. A tér át- meg átmetaforizálódik. A narrátor szövege hangsúlyossá teszi a képet, szerves egységet alkot vele.

2.2. Az erdélyi táj „magyarországi szemmel”, avagy magyarországi rendező rövidfilmes alkotása

Az Erdélyről szóló rövidfilmes alkotások többsége egyfajta átmenetet képez a nagyjátékfilmtől a dokumentumfilm irányába. Magyarországon a filmes szakmában akkor válik a dokumentumfilm a játékfilmmel egyenrangú kategóriává és reprezentatív műfajjává, amikor a 21. Magyar Filmszemle már címében is eltér az addig megszokottól: nem *játékfilmszemle* többé, hanem csak *filmszemle*. Míg tehát korábban csak elvétve vett részt a szemlén dokumentumfilm, érdemes felidézni a váltást jelentő 21-edik szemlét, amelyen tizenhárom dokumentumfilm vesz részt.⁹ A *Balladák*

9 Néhány dokumentumfilm a szemléről: *Balladák filmje*. Rendező: Gulyás Gyula, Gulyás Sándor. Operatőr: Gulyás Sándor. Gyártó: Hunnia Stúdió–Helikon Film, színes, 114 perc; *Csonka – Bereg*. Rendező: Sára Sándor. Írta: Sára Sándor. Operatőr: Kurucz Sándor. Gyártó: Objektív Stúdió, színes, 152 perc; *Lenullázott légió*. Rendező: Magyar József. Írta: Magyar József. Operatőr: Ónodi G. György. Gyártó:

filmje című alkotás – melynek alcíme Erdélyi filmszociográfia – játszódik csak az erdélyi tájakon, Mérán, s az ottani Szent György-napi szokásrendet eleveníti fel. Második része a 22. szemlén, 1990-ben következik, amelyen már huszonötre ugrik a dokumentumfilmek száma. Szóts István, a 22. filmszemle zsűrijének elnöke így vall a dokumentumfilmről: „A film esztétái és művészei eleinte gyanakodva, lekicsinyelve kezelték ezt a műfajt, féltették a film nagy nehezen kialakított formanyelvét, stílusát, helyesírását és grammatikáját, mert ezek a másfél órás vagy még hosszabb ideig tartó dokumentumfilmek csupa premier és second plánokból, egy percnél jóval hosszabb beállításokból állnak. A mozdulatlan gépállásból felvett, minden kelléktől és atmoszférától lekopasztott hátterek előtti beállításokat filmszerűtlen, barbár merényletnek tartották a filmművészet esztétái. De észre kellett venni, hogy a néző szeme ezekre a hosszú premier plánokra mégis mágneses erővel tapadt. Hipnotikus vonzással leszünk és figyeljük egy ismeretlen ember, a tömegeből kiemelt szürke figura arcát, gesztusait.”¹⁰ A megszólalók emlékfoslányaiból egyéni drámák, balladaszerű tragédiák bontakoznak ki.

2.2.1. Szőnyi G. Sándor Erdélyi novellafűzér¹¹

Szőnyi G. Sándor rövidfilmje képalkotásmódjában, portrészerezésében és hitelességre való törekvésében emlékeztet a dokumentumfilm műfajára, így a választott novellák a felidézett korszak egyfajta lenyomatává válnak. Az adaptált erdélyi novellák: Donáth László *Szegény bolond*, Kiss János *Látogatás*, Tamási Áron *Sóvidéki társasjáték*, Szép Domokos *Anna*, *Himnusz egy számmal*.

A különböző szerzők novelláit mintegy „fűzérbe” rendezi az egységes zenei aláfestés, a tájkezelés hasonlósága, a szereplők típusa, a díszlet, illetve az archaizáló jelleg. A korabeli atmoszféra hitelességének megteremtése

MOVI Fórum Filmstúdió, fekete-fehér, 92 perc; *Pócspetri*. Rendező: Ember Judit. Operatőr: Mertz Loránd. Gyártó: Balázs Béla Stúdió, 1982, fekete-fehér, 150 perc; *Recsk 1950–1953. Egy titkos kényszermunkatábor története*. Rendező: Gyarmathy Lívია, Böszörményi Géza. Írta: Gyarmathy Lívია, Böszörményi Géza. Operatőr: Pap Ferenc. Gyártó: Mozgóképek Innovációs Társulás, színes, 220 perc. In: *Huszonöt filmszemle (1965–1994)*. 1994.

10 In: *Huszonöt filmszemle (1965–1994)*. 1994. 169.

11 *Erdélyi novellafűzér*. 1999. Rendező: Szőnyi G. Sándor. Forgatókönyv: Szőnyi G. Sándor. Díszlet–jelmez: Labancz Klára. Zenei szerkesztő: Csiky Csaba, Szigeti Ágnes. Vágó: Gál Imre. A rendező munkatársa: Moharos Attila. Operatőr: Becsy Zoltán. Producer: Nagy Gábor, Pilot Kft. Budapest.

érdekében a rendező a szereplőket (némiképp színpadias hatású) archaikus környezetbe helyezi (régies falusi szobabelsőbe és kocsmába), székely népviseletbe öltözteti, nem hivatásos színjátszókat is alkalmaz, illetve a szereplők beszédét meghagyja a nyelvjárásnak megfelelően. A hősöket a dialógusok és a környezet jellemzik, azonban hiányában vannak a pontosan körvonalazott jellemvonásoknak, nem egyéniségek, hanem egyfajta prototípus szereplők a festőiségében sztereotíp erdélyi képeslapokként megmutatott helyszíneken: *a* bolond legény, *a* megréfált – *a* megréfáló, *az* anya, aki egyedül neveli lányát, *a* leány, aki szerelmesét várja stb. Az élethelyzetszerű rövid történetek elliptikus szerkesztésmódúak, sűrítéssel jellemezték (1. dokumentumfilm), így a ballada műfaját is eszünkbe juttathatják, ám anélkül, hogy egy Tarkovszkijhoz fogható „transzcendentális stílus” kialakulna.

A film a tér érzékelését és felfogását a történetmesélés céljaira mozgósítja. A vizuális közlés a nyelvi közlés meghosszabbításává, sőt illusztrációjává válik, a kép kiegészíti, befejezi a narrációs kommentárt: „a székely nézte az út melletti földeket, s a hegyek felé is elhunyorogott néha, mint ha az övé volna ez az egész ország” (Tamási Áron *Sóvidéki társasjáték*). Közben ez hallatszódik, a kamera elfordul a szereplőről, a tájat kémleli, de nem ad hozzá a szöveghez semmi többletet, hanem csak leképezi azt.

2.3. Az erdélyiség önreprezentációja, azaz erdélyi rendező fikcionális nagyjátékfilmje

*2.3.1. Tompa Gábor Kínai védelem*¹²

Tompa Gábor filmje Csiki László azonos című novellájának megfilmesítése, s az egyetlen, erdélyi magyar rendező által rendezett nagyjátékfilm.

Míg a Gothár-film szereplője mindennapi környezetéből távozik, addig a *Kínai védelem* szereplője, György Péter, tizenkilenc évi szibériai fogság után tér vissza a hatvanas évek Erdélyébe. Távolléte alatt a történelmi és földrajzi helyzet megváltozott: Erdély Romániához tartozik. Ő rendületlenül egy *helyet*, egy völgyoszorost keres. Ez a hely emlékfoszlá-

12 *Kínai védelem*. Magyar, 1998, 97 perc. Rendezte: Tompa Gábor. Írta: Csiki László novellájából Csiki László és Tompa Gábor. Kép: Máthé Tibor. Zene: Selmeczi György. Vágó: Csákány Zsuzsa. Hang: Peller Károly. Jelmez: Lia Mantoc. Díszlet: Andrei Both. Producer: Rózsa János. Szereplők: Győri Emil (György Péter), Dengyel Iván (A rendőr), Kovács Lajos (Az állomástfőnök), Victor Rebengiuc (A járási titkár), Maia Morgenstern (Irma). Gyártó: Objektív Filmstúdió – MTV – Covi Design Film. Forgalmazó: Budapest Film.

nyokból „kutyaforma szikla, ráfagyott a bakancsunk talpa” épül fel, s egyetlen jelenlegi helyszínnel sem összeegyeztethető. A szereplő nem tud ebbe az új helyzetbe beilleszkedni, viselkedését és személyiségét nem tudja a jelen helyzetének kihívásaihoz igazítani, nem tud belépni abba a világba, amelybe visszajött. Küldetése van, mondania kell, de nincs mód átadni az üzenetet. A teste maga az üzenet, írással fedve. Ezt a testet földdel táplálja, a föld által a létet kebelezve be, amelytől ő megfosztatott. Egyetlen vágya testi azonosulás a földdel, a röggel. A helyi hatóságok a szereplőt megfosztják identitásától, történetét törlik. Báb marad azok kezében, akik új környezetét jelenthetnék. István, a rendőr fogalmazza meg neki a következtetést: „a föld akkor sem a magáé, ha megtalálná”. Az egyre lázasabban kutató férfi önkezeléssel ásna sírt magának, de elzavarják félkész gödrétől. Végtelen szaladásnak indul, majd rátalál vízbe süllyedt falujára. Ennek tavában úszva leli meg szabadságát.

A filmben erős a példázatos jelleg, s bár úgy tűnik, az erdélyi helyzetről szól, nem nyújt alternatívát az itt élőknek, kikerüli a válaszadást saját felvetett kérdéseire. A kommunista korszak egyfajta groteszk-abszurd bemutatásán túl nem merészkedik a jelenbe kitekinteni. Van helyzet, és van történet, de nincs megoldás, csak ennek elodázása, ironikus felmutatása.

A cselekmény helyszíne nemcsak dekoráció, hanem a természetbe mindig szervesen belekomponálódik az adott szereplő is. A film az erdőt csaknem mindig felülről mutatja. A film vége felé a szaladó, önmagát mindinkább elvesztő férfi magányát a tarkovszkiji képalkotásra utaló erdő is jelzi, amelyben csak a magas, egész képkivágatot betöltő fatörzsek látszanak. Magányos, kiszáradt, végképp kiegészített a szereplő lelke is e képsorok alatt. A szereplő gondolatairól, önreflexióiról nem kapunk információt, állandó úton levése, hajszoaltsága, zavarodott fától fáig szaladása azonban képileg árulja el tépázottságát, önfelszámolásának grádicsait. Mivel életfeltételein nem volt képes módosítani, így egyetlen válasza az önfelszámolás.

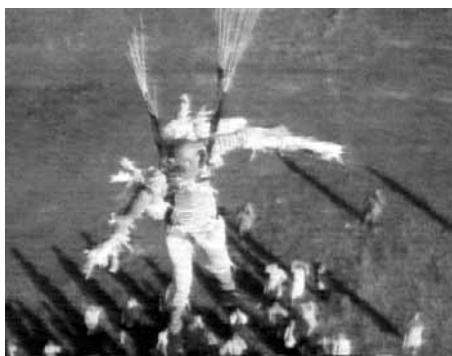
A reflexiótlanság, a szereplő szemszögén belül nem kerülés, az állandó kívülről láttatás azt is jelentheti, hogy nem az egyén drámája a megmutatás célja, hanem egy történelmi korszak, egy periódus és az arra jellemző miliő, környezet és helyzet, a kollektív átélés fontossága. Így a tájak nem szabadulnak el a földrajzilag, történelmileg és társadalmilag meghatározott koordinátáiktól, hanem ezek beazonosítására szolgálnak és a cselekményelbeszéléshez járulnak aktívan hozzá. A tér itt tájékoztató, viszonyítási pont „akar” maradni, miközben a történelem már rég felszámolta ezt a tulajdonságát. A viszonylagossággal együtt élni nem tudó hős kivonul ebből a kerettérből, beúszik az elsüllyedt falu vizébe, en-



nek romjai közé, maga is relikviává válva. Háttal fordulva a kamera tekintetének, ellöki magát a vízben. A film e lepusztulás története is egyben, mely eltérő az expresszionista elbukás, fekete lyukba hullás történetétől, nem is a naturalista lejtő, ahová az ösztönei űzték volna, hanem ez egy más közegbe, a víz közegébe való menekülés helye, erkölcsi megdicsőülés nélküli önfelszámolódás. A föld, amelyre leszállt a film elején, a múltjával való szembenézés tere lehetne, de a szereplő számára csak a konfliktusok tere. A föld–víz közegén túl megjelenik a filmben a lég tere is, de a szereplő ebben sem talál helyet.

A repüléshez kapcsolódó szimbólumokat – galamb, sas, francia boldond, ejtőernyő, szárny, föld – mozgósító elemek közös vonása a szárnyesség, a megcsonkítás, az élet kioltása. Innen majdnem a tragikum irányába lendülne át a film, de Tompa Gábor jó érzékkel őrzi meg az abszurditás vonalán a filmet, meghagyva a motívumok széttartását. A film egyik elemzője, Székedi Eszter *A részleg*, illetve a *Kínai védelem* közös motívumának az *alkoholt* tartja, a felejtés, illetve az alkalmazkodás szimbólumává avatva (Székedi 2000. 15.). Szerintem inkább a *vonat* nevezhető közös motívumnak, mely ugyancsak a szőtsi hagyományokhoz vezet vissza: Weisz Gizella ezzel távozik, György Péter pedig ezzel érkezik a cselekmény színhelyére. Már a legkorábban készített Szőts István-filmekben is fellelhető ez a motívum, amely a „fenti és a lenti világ, a havas és a város, az éden és a civilizáció közötti kapcsolat, a közlekedés, az utazás pályája és eszköze” (Margitházi 1998. 110.).

Emellett a három nagyjátékfilmben kiemelt szerepe van a *mosdás* fizikai aktusának. A bejárt út utáni megérkezésésként, de a helymegtalálást megelőző mozzanatként is értékelhetjük. Egyfajta nem-hely, a víz folyékony közegében való időleges elmerülés módja, amikor a múlttól szabadulni vágyó test felkészíti magát a jövőre. Akár Foucault heterotópiái közé is beillene.



2.4. Az erdélyiség önreprezentációja, azaz erdélyi rendező rövidfilmes alkotása

2.4.1. *Lakatos Róbert* Nyáron piros, télen kék¹³

A rövidfilmben – a néző számára – a balladaszerű kihagyások következtében a történet megszerkesztése élvez elsőbbséget. Az állandó és leplezett hézagok azonban akasztják a történet összerakásának műveleteit: az időbeli feldaraboltság és a linearitás megbontása fragmentarizálódáshoz vezet. Érdekes mozzanata a filmnek az, amikor a múltból a jelenre mintegy ablaknyitással nyílik perspektíva. Az ablakot szélesre táró és ezen kihajoló öregasszony beletekint ifjúkorába, így a múlt-jelen egymásnak felelő képi tükröződése válik a narráció játékvá. A múltbeli esemény sor felidézője megpróbál tárgyilagos maradni, nem mentegeti magát, nem magyarázkodik és nem vádaskodik. Pedig a felidézett szerelmi történet csonkítással végződött, ugyanis ő maga elveszítette szeme világát, katonaságból hazatérő szeretője pedig öngyilkos lett. A vakság már a görög drámákban is a rejtett esszencia meglátását, a hős korábbi tudatlanságának belátását jelenti. Az elbeszélő viszont olyan belső integritásról tesz tanúságot, amelyben büntudat nem kap helyet.

Akárcsak egy dokumentumfilmben itt is a figura közeli arcáról leolvasható emlék felbukkanása, az emlékezet mélységeiből feltörő eleven erő bilincseli le a nézőt, a hang hirtelen elcsuklása, a várakozás feszültsége, a ki nem mondott érzelmi töltete, majd továbbmesélése a történetnek. A múlt-

13 *Nyáron piros, télen kék*. 1999. Rendező: Lakatos Róbert. Forgatókönyv: Lakatos Róbert. Rendezői segítség: Tolnay Szabolcs. Operatóri segítség: Kozłowski Maciej. Vágó: Szabó Ferenc. Gyártásvezető: Komjáti Ferenc. Gyártó: Durst György. Duna Műhely.

beli idősíkban hangtalanok a szereplők, csak a csángó muzsika szól, ennek ritmusára, lüktetésére fokozódik a cselekmény. A helyszínül választott csángó vidék az elliptikusság megteremtéséhez járul hozzá, rejt és felfed egyszerre: a katona azt hiszi, rejti őt, miközben felfedi a lány (féltékeny) tekintetének. Fám Erika, a film egyik recenzálója szerint az erdélyi táj itt „a nyitott horizonttal azonosul, ezt az ég felé kapaszkodó fenyők félreérthetetlen motívumával támasztja alá” (Fám 2000. 16.). A táj ennél azért bonyolultabb utalásrendszert vagy inkább jelzésrendszert képez, nem a beláthatóság és nem is a kiismerhetőség, hanem a titkok vidéke ez. A kamera megőrzi a bemutatott szereplő magánéletének intimitását, nem tolakodik, hanem megmarad azon a választóvonalon belül, ahonnan még belátható a múlt, de még nem kutakodó a kíváncsiság. A film folytatja a „követős”, élettörténet-felgöngyölítő dokumentumfilm hagyományát. A színek szimbólumrendszere azonban túlmutat a tényfeltáró film igényein, átmenetet képezve a fikciós film felé. Az, hogy ezt a történetet a valódi szereplő „játssza” el, tehát nem hivatásos színészek, visszaírja a filmet a valóságyszerűséghez és a dokumentumfilm formanyelvéhez.

3. Szétteltekintés az erdélyi filmtájakon

A dolgozatban felvázolt két osztályozási csoport aszerint különítette el a filmeket, hogy rendezőjük milyen viszonyban állt az erdélyi tájjal, külső (erdélyi táj „magyarországi szemmel”) avagy belső (erdélyiség ön-reprezentációja) szemléelője e tájnak. Az első kategória rendezői számára a táj lebilincselő szépségű dekoratív elem, ami felfedezetlen tisztaságában szinte kitárulkozik a kamera felfedező szemének, és könnyen anizsá önállósul a történeten belül. Ez alól a *Részleg* című film kivétel, mivel ott a táj nem dekoráció, hanem szervesen beépül a képi megformálásba. A második csoport rendezői nem a felfedező szemével néznek e tájra, hanem rejtett, belülről ismert titkait mintegy „megosztják” a nézőkkel, beavatják a rejtelmekbe.

E szemponton túlmenően, a csoportok közötti átjárást létrehozva, a történet és helyszín, az idő és a tér koordinátáinak meghatározott helyüktől való elszakadására, egymással való összefonódására, egymástól való szétválására, a különböző tükröződések módozataira is próbáltam reflektálni. Vizsgálatomban a *Részleg* című film képi megjelenítésmódjában oldódott el a tér meghatározott helyétől, ebben változott a tér „lebegő térré”, illetve ebben jelentett a tér olyan képlékeny közeget, amely túlmutatott a

táj helyszínjellegének beazonosíthatóságán. A táj-kép filmes elbeszélő hangsúlyt kapott, s nem csak a cselekményelbeszélés szolgálatában állt.

Az erdélyi tematikájú filmekben a táj háttérből előtérre minősült, nem diegetikus konnotációkkal tágult, a tér át- meg átmetaforizálódott, időperspektívák jelölését töltötte be, illetve a szereplők belső színterének reprezentációjává vált.

Bár kiindulópontként két típusról volt szó, mégis azt láthatjuk, hogy az erdélyi táj funkciója filmenként változik. Közös vonás a Mihályfy, Gulyás és Szőnyi rendezte filmekben, hogy a tájra „mesterséges” jelentésrétegek rakódnak, így az elveszti hitelességét, és dramaturgiai funkcióváltások jönnek létre. Ebben a kategóriában dominálnak a panorámázások, a nagytávoli plánok elhelyezése a narráció olyan hangsúlyos helyeire, mint az exozíció, illetve a befejezés. Ezzel a megoldással a kamera saját befogóképességéhez képest túl nagy felületet szeretne birtokába venni, túl általánosat, egész régióra érvényeset akarna mondani, de eközben felszámolódik az az egyedi jelleg, ami rámutathatna az általánosra.

A Gothár, Tompa és Lakatos rendezte filmekben a nagytotálók ritkábbak, többnyire azonnal premier plánnal ellentéteződnek. A nézőnek kell kitöltenie a két eltérő beállításmód között keletkező űrt, így a hirtelen váltások aktív viszonyulást hoznak létre.

Míg Mihályfy, Gulyás és Szőnyi filmjei a mutatott tájjal akarnak hatni, addig Gothár, Tompa és Lakatos filmjei a megmutatás módjával, így ezzel többletjelentés képződik. Itt az egyéni drámák az egyetemes emberi irányába mutatnak, de nem a közösség gyűjtőfogalma alatt.

A *narráció jellege* is szétválasztja a filmeket, de így a korábbihoz képest újabb kategóriák jönnek létre: az *Ábel a rengetegben*, a *Fény hull arcodra*, az *Erdélyi novellafüzér* narrációja azt állítja, hogy képes a hős gondolatvilágát belülről megjeleníteni, abba mintegy betörni, míg *A részleg*, *Kínai védelem*, *Nyáron piros, télen kék* inkább a nézőhöz címzett elbeszélésmódot alkalmaz. Az első típus leplezi a kamera ottlétét, objektív akar lenni, míg a második típus kamerakezelése felfedi saját irányító jelenlétét, többszöri utalás történik a narráció jelenlétére. A nyitott befejezés is arra enged következtetni, hogy a narráció nem gyakorol hatalmat a befogadói tevékenységen. A hiány dramaturgiai szerephez jut.

SZAKIRODALOM

- AUMONT, Jacques
1997 A színpadtól a vászonig, avagy a reprezentáció tere.
Metropolis I., 3., 22–33.
- BAZIN, André
1995 Színház és film. In: Uő: *Mi film?* Esszék, tanulmányok.
Budapest, Osiris, 101–145.
- BÍRÓ Yvette
1999 *Profán mitológia*. Budapest, Osiris
2001 *A hetedik művészet*. Budapest, Osiris
- BODOR Ádám
1997 A részleg. In: Uő: *Vissza a fülesbagolyhoz*. Budapest,
Jelenkor, 214–233.
- BORDWELL, David
1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet
- DELEUZE, Gilles
2001 *A mozgás-kép*. Budapest, Osiris
- EISNER, Lotte H.
1994 *A démoni filmvászon*. Budapest, Magyar Filmintézet –
Filmvilág – Szellemkép
- FÁM Erika
2000 Hol volt, hol nincs. *Filmtett* 5. 15–17.
- FAZEKAS Eszter–PINTÉR Judit
1998 Szóts István. *Metropolis II.*, 2., 70–89.
- FOUCAULT, Michel
1999 Eltérő terek. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin
Betűk, 147–155.
- xxx
1994. *Huszonöt magyar filmszemle 1965–1994*. Budapest, Magyar
Filmunió Kft.
- KOVÁCS András Bálint
1997 A gondolat filmje. A deleuze-i filmelmélet filmtörténeti
szempontból. *Metropolis I.*, 2., 44–52.
- KOVÁCS András Bálint–SZILÁGYI Ákos
1997 *Tarkovszkij, az orosz film Sztalkere*. Budapest, Helikon

LISZKA Tamás

1997 A gothári kérdés. *Metropolis* I., 1., 48–57.

MARGITHÁZI Beja

1998 „Csordapásztorok midőn...”. Transzszilván transzcendencia és képpoétika az *Emberek a havasonban*. *Metropolis* II., 2., 102–111.

MARGÓCSY István

1997 Az irodalmias filmcsinálás hátulütői. Gothár Péter filmjeiről. *Metropolis* I., 1., 66–73.

MITRY, Jean

1974 A film esztétikája. In: Török László (szerk.): *Látvány és valóság*. Bukarest, Kriterion, 5–40.

POMOGÁTS Béla

1996 Erdély a magyar történelemben és kultúrában. *Művelődés* 7–8., 23–25.

SZÁNTAI János

2002 Fény hull arcodra, erdélyi magyar film? *Korunk*, XV/3., 101–102.

SZÉKEDI Eszter

2000 Menekülés a felejtésbe. *Filmtett* 5. 12–14.

SZÓTS István

1999 *Szilánkok és gyaluforgácsok*. Egybegyűjtött írások. Budapest, Osiris

VIVI DRĂGAN, Vasile

2000 cím nélkül *Filmtett* 5. 7.

ZRÍNYIFALVI Gábor

1997 A kép paradigmája. *Metropolis* I., 3., 33–45.

ELMOZDULÁS ÉS KITERJESZTÉS: KERET ÉS ARC KÖLCSÖNHATÁSAI.

Robert Bresson *Zsebtolvaj* (1959)
és *A pénz* (1983) című filmjében

„A testet most félreteszem, csak a fejével fogok foglalkozni.”

Denis Diderot

„De hisz’ önnek is szabadon van az arca, uram! Magam pedig csupa arc vagyok.”

Montaigne

A történelmi korszakváltások, jegyzi meg Walter Benjamin, gyakran proxemikai korszakváltások is. A térbeli érzékelés-szerveződés változékonyságáról látványosan árulkodnak a mindenkori műalkotások, melyek a művészetek történetébe folyamatosan beleírják a saját kereteikkel és technikáikkal értelmezett tér viszonyainak, közelségnek, távolságnak és térbeliségnek a történetét. A technikai sokszorosíthatóság korának jellemzőit Benjamin a műalkotás aurájának széthullása, és a tömegek növekvő jelentősége mellett éppen egy minden addiginál hangsúlyosabb *közelségfogalom* megjelenésében látta: „a mai tömegeknek szenvedélyes óhaja az, hogy a dolgokat térben és emberileg »közelebb« hozzák (...) mind elháríthatatlanabbul érvényre jut az az igény, hogy a lehető legközelebbi közlelől jussunk képben, még inkább azonban képmásban, sokszorosításban a tárgy birtokába” (Benjamin 1969. 309. – Kiemelések tőlem, M. B.). A sokat idézett esszé megírása óta (1936) a közelség „közeledése”, tárgyainak kétes birtokbavételével és alapos megváltoztatásával több médiumban is tovább folytatódott, nem kímélve leggyakoribb, kitüntetett tárgyát, az arcot sem. A minden divatot túlélő emberi arc felnagyított képe az ezredforduló vizuális ikonográfiájának vissza-visszatérő, különböző médiumokban fel- és kihasznált alapegysége. A média a televíziótól az óriásplakátokig, a reklámfilmektől a magazinok, újságok címloldalig nagyközellelkel dolgozik, hat: mindent karnyújtásnyira vagy orrhossznyira hozva befogadójához. A reklámozott termékek, az érzelmi és érzéki befolyásolás eszközei mellé sorakozik fel az emberi arc közelképe is. Gilles Deleuze

hívja fel a figyelmet arra, hogy az arcra specializálódásnak tulajdonképpen alig kétezer éves hagyománya van, a primitív kultúrák jelrendszereinek soha nem volt meghatározó eleme az arc; a *Capitalisme et Schizofrénie* II. kötetében pedig már *arcgépezetről* beszél, amely különböző mértékben, formában és jelentéssel termeli újra az egyénítő funkciójában egyre redukálódó, „fehér alap/fekete üregek” képlettel meghatározható, sematizálható jelentésű arcokat (Deleuze–Guattari 1999. 170.).

A közelkép, illetve az arcnagyközeli képfarmája szinte egyidős a mozgókép és a filmes elméletírás történetével: Edison kintoszokójának és a korai filmnek visszatérő „plánfajtája”, Balázs Béla első filmelméleti írásaiban külön fejezetben foglalkozik az arckifejezéssel (fiziognómia) és a közelképpel, amely a továbbiakban számtalan filmnyelvi összefoglaló és rendezői nyilatkozat (Epstein, Hevesy, Karacauer, Chiarini, Lotman, Morin, Bíró Yvette stb.) megkerülhetetlen, visszatérő témája lesz. A mimikai kifejezéslehetőség miatt a vélemények leggyakrabban a filmszínészetet a színházi színészethez viszonyított többleteként emlegetik, és az emocionalitás, valamint az identifikáció révén olyan különleges képtípusként definiálják, mely a festészeti portréhagyományt az arcmozgás, arckifejezés lehetőségével gazdagítva a mozgókép jellegzetesen filmszerű plánját testesíti meg. Később, a hang technikai reprodukálásával kiegészített arcközével egy természetes „hangforrás” nagyközelije születik meg, amely szöveg és kép szinkronitásának, egységének maximumát, a diegézis tökéletes állapotát (Kracauer 1964. 241.) és annak tökéletes manipulációját is képes megvalósítani.

Az arc, mint a közelkép kitüntetett tárgya, és az arcnagyközeli mint a filmkép speciális képtípusa Deleuze érdeklődésének is kitüntetett, több művében visszatérő témája¹. A Felix Guattarival közösen írt *Mille plateaux* (1980) civilizációs folyamatokat évszámokhoz asszociáló rizomatikus rendszerében a nulla évet, a krisztusi arcábrázolás hagyományának origójaként az *arcság* (*visagéité*) jellegzetesen európai jelensége jelzi. Deleuze filmfilozófiai alapvetésű képrendszerében (*Cinema* 1983. 1.) az arcnagyközelit önálló fejezetben, az affektus megjelenésének jellegzetes eseteként tárgyalja, illetve Robert Bresson filmjeinek példáin mutatja be azt az átmenetet, amelyben a tér különleges fragmentálása (a „lebegő tér”) révén arc és közeli nélkül is, félközeli, kistotálokban is létrejöhet affekció-kép. A következőkben azt vizsgálom, hogyan alakul *arc* és

1 Az arc fogalmával szorosan összefügg még a deleuze-i *visagéité*, mely az arc összefoglaló, lényegi tulajdonságait jelöli (‘arcság, arcság’), és amely a magyarban is ismert, de ilyen formában ritkán használatos. (A továbbiakban, ha másként nem jelzem, az angol nyelvű szövegek saját fordításaim.)

arcnagyközeli kapcsolata a deleuze-i képtipológia határain kívül és belül, illetve milyen változásokon megy keresztül az affekció-kép Bresson egy korábbi (*Zsebtolvaj*, 1959) és utolsó filmjében (*A pénz*, 1983).

1. Az arc változásai a fotografikus és a kinematikus megjelenítésben

A klasszikus filmtörténetírás az egész vásznat kitöltő arc képét a tudatosuló képszerkesztés és saját lehetőségeit próbálgató kamerahasználat eredményeként értékeli: a közelítés gesztusa révén, a „távolság első radiális megváltoztatásával” (Balázs 1984. 131.) a közelkép a filmet egyszerű reprodukálási eszközből egyedülálló művészi formává lényegítette át. Bár a közelképek játékfilmes pályafutásának kezdetét, némileg pontatlanul, Griffith² és Eisenstein nevéhez társítja a filmtörténeti kánon, a mellérendelés felveti a premier plánok és a montázs kapcsolatának összefüggéseit. Eisenstein, akinek bevallása szerint első (filmbeli) tudatos élménye egy premier plán volt, az arcnagyközeli képét elemi montázsegységként írja le, és a griffith-i nagyközellel³ szemben kiemeli saját premier plánjainak minőségi kritériumát, vagyis azt, hogy azok nem önállóan, hanem „az összeállítás folyamatában nyernek életet” (Eisenstein 1963. 310.).

A portréfestészet több száz éves hagyományát a fotografikus képrögzítés hasonló természetességgel folytatja, azzal a különbséggel, hogy míg a festészet az arcot legtöbbször portrétként, elrendeződésként a fiziognómiát tematizálta, a reprezentációban pedig hasonlóságra vagy idealizálásra törekedett, és a legritkább esetben vállalkozhatott az érzelm kifejező arcállapot, a grimaszok, a mimika ábrázolására, a fotografikus képpel erre is lehetőség nyílt. A film mozgó képei, melyek lehetővé teszik az arc időbeli artikulációjának (mozgékonyosság, változás) a térbeli artikulációval (közelség) való összekapcsolását, *folyamatok* ábrázolására válnak alkal-

2 A korai mozival foglalkozó Gunning (1997. 2.) tényekkel és ellenpéldákkal oszlatja el a Griffith nevéhez fűződő tévhiteket az arcnagyközeli „felfedezését” és első használatát illetően. Griffith nemcsak hogy nem fedezte fel, de nem is használta túl nagy gyakorisággal a nagyközeli, még késői, a Biograph Company számára készült filmjeiben sem.

3 Eisenstein szerint az amerikai montázsban az üldöző és a menekülő gyakori, felváltott megmutatása, illetve a párbeszédok premier plánokra való tördelése csupán „abból a szükségszerűségből fakad, hogy sorban be kell mutatniuk a »közönység kedvenceinek« arckifejezését” (Eisenstein 1998. 77.).

massá, és a színházzal ellentétben *megmutathatják*, illetve *mozgásban* mutathatják meg az érzelemkifejezés arcsorozatát.

E mimikai mozgékonyssággal együtt, és ennek ellenére, Deleuze az arcot olyan rendkívül erős, koherens szerkezetnek tartja, melyet csak az örület képes megbontani a rendellenesen ismétlődő arcrángás, tik által (Deleuze 1999. 188.). Ez egybevág Tom Gunning (1997) kutatásaival, aki a korai filmek premierplán-használatát vizsgálva kitér az arcbrázolás mozgókép feltalálása előtti, orvostudományi előzményeire. Ennek fényében úgy látja, hogy míg az arc korábban a jelentés és a fontosság garanciájaként, illetve kommunikációs formaként felülemelkedett minden konvencionális és kulturális rendszeren, a modern tudomány és orvostudomány tiszta, fizikai anyagisággá és kaotikus szimptomák kavalkádjává oldotta fel. A fotográfia technikája ugyan megkísérelt behatolni ebbe a káoszba és a szabályok rendjét felfedezni benne, a korai mozi népszerű művészete azonban a kutatást ismét feloldotta a kíváncsiság és a szórakozás szenzációjában. Így jut Gunning arra a következtetésre, hogy a mozi illúziója már indulásakor elárulta és megfordította saját illúzióellenes előzményeit.

1.1. Fiziognómia és fotografikus képrögzítés

Az arc (domborzati) formaként és a test legemblematikusabb, legegységesebb részeként mindig is a művészeti és tudományos érdeklődés kereszttüzeiben állt. Mint Gunning leírja, az arctanulmányozás (fiziognómia) Arisztotelésznek és Pitagorásznak tulajdonított antik alapvetése már a fizikai megjelenés és jellem közötti lehetséges kapcsolatokat tematizálja. A kartézianus test-lélek viszony eszméje szerint a lélemben bekövetkező változásoknak testi lecsapódása, „folyatatása” van, a testi jelek tanulmányozása így a lélek megismeréséhez visz közelebb. Giovanni Battista della Porta és Charles Le Brun (1688) munkáinak ettől eltérő felvetése az arcszerkezetet nem az érzelemkifejezés, hanem újra a személyiségjegyek, a jellem jeleiként tanulmányozza. A fiziognómia ebben a vonatkozásban a hasonlóságnak, vizuális analógiának a mágikus gondolkodásra visszavezető elvével érintkezik, Foucault szavaival „a rejtett egyezéseket jelezni kell a dolgok felszínén; a láthatatlan analógiáknak *látható* jegyekre van szükségük” (2000. 45).⁴

⁴ Lásd még „A test és a sors nagy analógiáját tükrök és vonzerők egész rendszere jelzi. A szimpátiák és a vetélkedések jelzik az analógiákat (...) *az ember arca és keze mutatja a lélekkel való hasonlóságot*, amelyhez tartozik. A legláthatóbb hasonlóságok fölismerése tehát a dolgok közötti megfelelés feltárásán alapul.” (Foucault, 2000. 47. – Kiemelés tőlem, M. B.)

John Caspar Lavater először 1775-ben publikált fiziognómiai alapl műve (*Physiognomische Fragmente*) rendszerszerű szerkezetével olyan tudományként írja le tárgyát, mellyel az emberi jellem és sors egyaránt eredményesen tanulmányozható. A Lavater-féle szisztematikus rendszerezéssel a fiziognómia okkultista hagyományaitól végképp eltávolodva közelebb kerül a modern tudományos diskurzus lehetőségéhez, de továbbra is tudomány és esztétika határterületén mozog.⁵

A fotografikus rögzítés nemcsak a valóság és az idő, de az arc tanulmányozásában is fordulatot hoz. Gunning részletesen ír azokról a G. B. Duchenne de Boulogne és tanítványa Jean-Martin Charcot által végzett (gyakran nyilvánosan is prezentált) neurológiai kísérletekről, melyek során az elektromosan stimulált izmok és idegek által produkált különféle arckifejezéseket fotográfiák során rögzítették, lehetővé téve a valóságban csupán másodpercekig tartó grimaszok, mimikai minták⁶ tudományos tanulmányozását. Az 1850-es években az arcképek különleges szerepet játszottak Dr. Hugh W. Diamond kezelési módszerében is: az elmebetegekről készült fotográfiákat nemcsak előadásain, hanem a terápia, gyógyítás részeként is felhasználta, pácienseit a saját magukról készült felvételekkel szembesítve, és az erre adott reakcióik feldolgozását segítve. Jegyzeteiben nemegyszer érzelmi csaták hadszíntereiként írja le az arckifejezést, melyet részletről részletre dolgoz fel és interpretál: analógiákat, értelmezési variációkat, tünetleírásokat felhasználva szöveggént, textusként olvassa és fejtí meg betegei arcát.

Tény, hogy a XIX. századi „állófényképészet” egyrészt ikonikus hasonlósága és indexikus megbízhatósága, másrészt a folyamatos események befagyasztása és az idő kitágítása miatt tudományos elismerést ví-

5 Eisenstein a filmforma által felvetett új művészi problémákról írva, tudomány és művészet objektív–szubjektív vonatkozásában éppen a fiziognómia példáját említi: „Lavater fiziognómiáját (...) a maga idején objektív tudományos rendszernek fogták fel. Ma már a fiziognómia nem tudomány. Lavatert már Hegel is kinevelte, jöllehet még Goethe is – habár titokban, névtelenül – együttműködött vele (...) Mi a fiziognómiának semmiféle objektív tudományos értéket nem tulajdonítunk, de abban a pillanatban, amint valamely típus sokoldalú jellemzésére, egy arckifejezés külső karakterizálására törekszünk, az emberi arc elbírálásában lényegében ugyanazon az úton járunk, mint Lavater. (...) Más szóval: Lavater tudományosnak hitt nézetét a művészetbe számúzzuk, s itt, a képzelet világában, szükség is van rá” (Eisenstein 1964. 180–181.).

6 A lényeges és a múltékony elválasztására már Lavater is javaslatot tett fiziognómiájában, ezért propagálja a sziluettt művészetét, mely teljesen tagadja a gyors, változó jeleket (Jampolszkij 1986. 57.).

vott ki magának. Albert Londe az orvosi fotográfiáról 1893-ban publikált könyvében eljut arra a felismerésre, miszerint ahhoz, hogy a fotográfia tudományos elismerést szerezzen, meg kell találnia a helyét egy rendszerben. Ő veti föl először a fotósorozat, fotók egymásutániságának gondolatát, amellyel a betegek hisztérikus rohamait folyamatukban, mozgásukban⁷ lehetne rögzíteni és dokumentálni, a tanulmányozás addig példátlan lehetőségeit nyitva meg. Gunning tehát a mozgókép feltalálásának közvetlen előzményeiben főként az orvosi kutatásokban meginduló tudományos, kísérleti háttérrel látja jelentősnek, melyet eleinte a tudományos megismerés alapja, a szent ágostoni értelemben vett *curiositas* motivált; ezt később egyre erőteljesebben föl váltja az a Hans Blumenberg által is emlegetett „nem tudományos kíváncsiság”, amely a XIX. és XX. században a tömegszórakozás fő impulzusát jelenti (Gunning 1997. 20.).

Szórakoztatás és oktatás eltérő szándékával készülnek az első kinematikus arcnagyközelik is, Edison kintozskópjában (*Fred Ott's Sneeze*, 1894; *May Irwin Kiss*, 1896), illetve őt megelőzően George Demény proto-cinematikus apparátjain. Gunning szerint Demény mozgó képei a beszélő száj nagyközelijéről (segédanyag süket gyermekek beszédtanításához) Muybridge, Marey és Londe munkáihoz hasonlóan a korai filmnek tulajdonított gnosztikus misszió⁸ előfutárai, melyet a Balázs Béla, Dziga Vertov, Jean Epstein nevével fémjelzett húszas évekbeli „utópista filmelméleti tradíció” gyakorta emleget (Gunning 1997. 1.). A klasszikus filmelmélet azon vonulatáról van szó, mely a filmben nemcsak az új művészet és új nyelvezet alternatíváját, hanem új megismerési eszközt is lát: a vizuális megismerés mélyebb lehetőségét, mely a valóságot mikroszkopikus⁹ pontossággal (erre éppen az arcnagyközelik az egyik legrevelatívabb példa) tudja nemcsak megközelíteni, de rögzíteni is. Ilyen előzmények után nem véletlen, hogy az arckifejezésfilmek („facial expression” films) a korai film egy fontos alműfaját alkották; kizárólag nagyközelikből álló képeik a korai mozgókép kíváncsiságra épülő esztétikáját jelenítették meg.

7 Mihail Jampolszkij orosz filmteoretikus hívja fel a figyelmet arra, hogy a mozgás rögzítésének problémája hoz előtérbe ugyancsak a XIX. század végén egy másik fizionómiai tudományágat, a grafológiát: „Az írás, a kéz közvetlen nyoma lévén, mintegy statikában őrzi azt a dinamikát, amely létrehozta. A német grafológusok kizárólag a mozgás kategóriáiban értelmezik a kézírást, Ludwig Klages például az írás ritmikus lüktetéséről mint valami »eleven szerves egységről« beszél” (Jampolszkij 1986. 57.).

8 Lásd Gunning tanulmányának címét: *In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film* (1997).

9 Balázs Béla a nagyközelik „mikrofizionómiájá”-ról beszél.

Míg a közelkép ideológiája a későbbi, narratív moziban az érzelmi intimitásra épül, a korai képek fizikai közelsége szembesítő és komikus hatású volt. A kintoszok apró kukucskaképei után a vászonra vetítés a közelképek méreteinek nagybani megnövelését tette lehetővé¹⁰, amely az arcot attrakcióként látványosította. Az egy, majd a több-beállításos korai filmekben is gyakran visszatérő jelenség a mozgó (evő, csokolózó, beszélő, bőfőgő, hahotázó) száj képe (Gunning 1997. 23.). A mindent elnyelő, rágcsáló szájak szokatlan közelségből való bemutatása fizikalitásában és az esztétikai fenség hiányában közelebb álltak a tudományos arcfényképezéshez, mint a késői mozi romantikus nagyközelijéhez. Gunning „a gnosztikus impulzus paródiái”-nak és „a hús karneválja”-nak (Gunning 1997. 23.) nevezi ezeket a grimaszoló, a test ellenőrizetlen és illetlen vonatkozásait megörökítő képeket, és ahhoz az évszázados grimaszkodó clowntradícióhoz társítja, mely a középkori bolondoktól a cirkusz hagyományain át a XIX. századi vaudeville-ig folytatódik. Ilyen értelemben ezek a korai közelképek nemcsak hogy a szereplők jelleméhez nem vittek közelebb, de éppen a gyorsan változó grimaszok „jelentésnélküliségét ünnepelelték”.

A korai film történetében Gunning által az attrakciók (1902–1907), illetve a narratív összegzés mozijának (1907–1913) nevezett időszakokban (1999. 230.) a közeli szerepe is ezen jellegzetességek alapján értékelődik át: a kezdeti néhány beállításos filmekben a közeli inkább a látvány különlegessége, merő exhibicionizmus vagy szenzációkeltés, mint a narratív központozás motiválja. Ez egyaránt érvényes a korai mozi arc-, illetve egyéb tárgy- vagy testnagyközelieire¹¹. A következő periódus „át-

10 A Hepworth vállalat hirdetése 1902-ből, *Comic Grimacer* c. filmjükhöz: „A képernyő teljes hosszában és szélteben megmutatott emberi arc mindig komikus és érdekes látvány” (idézi: Gunning 1997. 22.).

11 Roberta Pearson több olyan rövidfilmet is említ ebből az időszakból, melyek arcnagyközelivel érnek véget, vagy magát az arcot, illetve a nagyközelit tematizálják. A *nagy nyelés* (*The Big Swallow*, Willimason, 1901) első beállításán egy fényképész látható, aki egy járókelőt szeretne megörökíteni. A második beállítás a fényképész szemszögéből mutatja a jelenetet a fényképezőgép lenszén keresztül: a gép felé közeledő járókelő feje egyre nagyobb lesz, majd a szája kinyílik. A következő beállításban a fényképész gépevel együtt belezuhan egy nagy feketeségbe. Az utolsó képen az elégedetten rágcsálva elsétáló járókelőt láthatjuk (Pearson 1998a. 19.). Porter egybeállításos *Egy női csalót fényképezve* (*Photographing a Female Crook*) című saját produkciójában a mozgó kamera ráközelít a grimaszoló asszonyra, aki így akarja megátolni, hogy rendőrségi portré készüljön róla. A G. A. Smith rendezte *Nagyanyó okuláréjában* (*Grandma's Reading Glasses*, Warwick Trading Company, 1900) egy kisfiú a nagymama szemüvegén keresztül tanulmányoz egy karórát, egy kanárit és egy cicát, mindezek bevágott közeliiken (premier plánban) láthatók (Pearson 1998a. 20–21.).

meneti mozi”-jában a történetmesélés kidolgozottsága a színész és a kamera közötti távolság alkalmankénti csökkenését igényli, a színész vonásainak felismerése, az egyénített figurák, arckifejezések hangsúlyozása érdekében a sokkolás helyett a nézői azonosulást célozva meg. Később *A nagy vonatrabláshoz* (1903) hasonló filmek közelképei a néző közvetlen megrohamozásával (a vásznon hatásosan felnagyított cowboy egyenesen a nézőtérre céloz) és a lineáris narratív folytonosság fenntartásával egyszerre hatnak mindkét irányba (Pearson 1998b.).

1.2. Arc-képek a filmtörténetben: szupranarrativitás, önreferencia, texturalizálódás

Jacques Aumont a *Du visage au cinema* (1992) című könyvében az arcnagyközei filmtörténetét tekinti át, amely ebben a megközelítésben a változó arcideálok történeteként jelenik meg. Nyomon követi, hogyan válsul meg az emberi arc divinizációja, mitikus felmagasztosítása a húszas évek szépségkultuszában (Lilian Gish, Asta Nielsen, Greta Garbo), illetve hogyan lesz népszerű a háború utáni években a neorealizmus filmjeiben a kivételes életközelség bizonyítékaként a sminktől megfosztott, kendőzetlen, sőt csúnya arc. De ahogyan az arc a szépség fenségterülete lehetett, ugyanúgy alkalmas a rémület, rettenet kultuszának befogadására is a deformált, dehumanizált arcban, a science-fictionban és a horrorban a „special effect” vadászterületeként az arc rendellenes, rémületet ébresztő szörnyűséggé fejlődik.

Az arc filmtörténetét a különböző korszakok színészkoncepciói és filmezési stílusai különféleképpen írják tovább. A premier plánhoz és az emberi archoz fűződő különleges vonzalom és érdeklődés, illetve a nagyközelikkel való kísérletezés a filmtörténet több életművében is kivételes jelentőséggel bír (Griffith, Eisenstein, Jean Epstein, Dreyer, George Franju, Bergman¹², Godard, Tarkovszkij, Cassavetes, Alain Cavalier¹³, Al-

12 „Pályafutásom során hosszú ideig foglalkoztatott a gondolat, hogy készítek egy olyan filmet, amelyben mindvégig csak egyetlen, premier plánban mutatott arc látható. Egy színész vagy színésznő arca, aki két óra hosszat egyenesen a közönségnek beszél. A filmművészetben az a bámulatos, hogy a premier plán révén *mozgásban* képes rögzíteni az élő emberi arcot.” (*Egy arc tragédiája*. Ingmar Bergman és Liv Ullmann filmterve. *Filmvilág* 1998/8. 63.) A film 2001-re készült el (*Hihetetlenül/Trolósa*), Lena Endrével a főszerepben.

13 „Ha az arc érdek, semminek mellette nincs értéke. Minden, ami nem belőle jön, élősködés a film rendkívüli energiáján, melyet (az arc) szüntelenül termel és betölt” (Cavaliertől idézi Bíró 1998. 81.).

modóvar¹⁴ vagy a magyar Jancsó Miklós¹⁵ és újabban Fliegau Benedek¹⁶). Az arcnagyközeli változatos történelmének három korszakára szeretnék kitérni, melyeket más-más módon, de emblematikusan meghatározott a premier plán használata és az arc képisége. Hollywood húszas, harmincas években készült filmjei, a francia új hullám, illetve a kilencvenes évek Dogma-filmjei az arc és az arc képeinek különböző „megközelítésében” a nagyközeli más-más tulajdonságaira mutatnak rá.

A hollywoodi sztárgyártásban a közelpé *szupranarratív* sztár-plánként (Gallagher, 1997) egyszerre építi a film és a sztár filmről filmre gyarapodó történetét. A sztár nemcsak együttlétezni, de legyőzni is képes volt a közelpé gigantikusságát a köztük kialakuló szinekdochikus kapcsolat révén: az arc az egész test helyett állt, magát a színészt jelentette. Ugyanakkor a sztár arca mindig a saját arca is maradt (nem az általa alakított szereplő arcáról beszélünk, vagyis pl. nem Ninocska, hanem Garbo arcáról). Barthes az arcnak ezt az állapotát egyenesen „arctárgynak” nevezi, amely a közönségből a mozinak ebben a korszakában elragadtatott, eksztatikus reakciót képes kiváltani. Garbo arca azt a pillanatot mutatja, amikor „a mozi egzisztenciálissá próbálja emelni az esszenciális szépséget, amikor az archetípus a halandó arcok varázsához közelít” (Barthes 1983. 87.). Bár a némafilmben a hang/beszéd hiányát az arc érzelmkifejező ereje pótolja („Nem volt szükségünk párbeszédre; volt *arcunk*” – mondja Norma Desmond, az *Alkony sugárút* [Billy Wilder, 1950] egykori némafilmszínésznője), a sztár-plán sikeresen átvészeli a hang megjelenését, és a hangosfilmben is megmarad a sztárság reprezentatív plánjának.

A hatvanas években számtalan vonatkozásban fordulatot hozó francia új hullám filmjeiben a megjelenő arcok és nagyközeli már nem a hagyományos közönség-sztár kapcsolat jegyében szerveződnek, vagyis

14 „Felfedeztem a nagyközeli erejét – ez szemre egyszerű dolog, de alkalmazni, narratív tartalommal megtölteni annál nehezebb. A nagyközeli olyan, mint egy röntgenfelvétel: nem lehet vele hazudni. Technikailag nincs benne semmi különleges, csak az a fontos, hogy a szereplőnek épp abban a pillanatban érzelmileg legyen közölnivalója, mert semmi sem kiábrándítóbb, mint egy tartalmatlan, üres nagyközeli. Ehhez egyébként a saját szemérmességemen is úrrá kell lennem: a nagyközeli lemezteleníti a hőst, és ezzel lemezteleníti magát a rendezőt is.” (Frédéric Strauss: *Szenvedélyek labirintusa*. Beszélgetés Pedro Almodóvarral 1. rész. *Filmvilág* 2002/12. 12.)

15 Négy utolsó nagyjátékfilmjében is: *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Budapesten* (1998), *Anyád! A szúnyogok* (1999), *Utolsó vacsora az Arabs szürkénél* (2000), *Kelj fel, komám, ne aludjál* (2002).

16 *Beszélő fejek* (2000), *Rengeteg* (2003).

nem az azonosulást, az identifikációt célozzák. Az új hullám szereplői nem egysíkú, könnyen áttekinthető jellemek, és ez a közeli használatában is megmutatkozik: a premier plán többé nem áttetsző, a szereplő leegyszerűsített érzelmeiről informáló kép (*transparent image*), hanem kutató, fürkésző, lebilincselő kép (Morrisson 1997). „Az arc maga a műtárgy” – mondja Truffaut a *Négyszáz csapás* kapcsán; „Egy arcot fotografálni annyi, mint a lelket fényképezni mögötte” – állapítja meg Godard egyik filmjének (*A kiskatona*) a főhőse. Az arc mindenféle mögöttes tartalom nélküli, arcként és csakis *arcként* való megjelenésére Truffaut és Godard filmjeiből több, különböző példa említhető. A *Kifulladásig* Michelje például egyenesen a kamerába néz: a nézőnek játszik, tudja, hogy játszik (a teljes visszaverődést generáló „kameratekintet”-ről vö. Deleuze 2001.129.). Míg Truffaut-nál az arcképnek olyan felületi minősége van, amely megakadályozza azt, hogy keresztüllássunk rajta (Antoine, vagyis Jean-Pierre Leaud egyszerre fiatal és koravén, naiv és rezignált arca), addig Godard-nál nincs szükség az arc kontextuális hangsúlyozására, mivel azonnal játékba hozza a referensét azzal, hogy Michel pl. egyenesen a kamerába beszél.¹⁷ Az *Éli az életét* elején Nanáról (Anna Karina) négy, különböző szögből felvett közelit látunk: hátulról, szemből (egyenesen a kamerába néz), jobb és bal profilból. A frontális arcközeli-ben Godard a képet mintegy a maga tiszta formájában mutatja meg. (Bíró Yvette egyenesen a fényírás kalligráfiájának nevezi Godard-nak ezt a filmjét „különösen Karina arcának gyengéd fotografálását, mely a legmívesebb esztétikummal szólít meg” (Bíró 2003. 52.). Morrisson szerint ez lenne az utolsó fázisa annak a folyamatnak, melyben a közeli az arcot először áttetsző képként mutatta meg, közvetítve az arc és a szereplő érzelmei között (hagyományos premier plán); majd olyan képként, mely referenséhez vonz, de nem enged hozzá közel (Antoine „nem áttetsző” közeli); átalakulva olyan közeli-vé, mely bizonytalan referenciája miatt tartja fogva a figyelmet (Michel és a kameratekintet); míg az utolsó fázisban a kép önmagára, saját szépségére utal, önmaga referenciája (Nana). Godard Nanát nem megoldásként vagy beteljesülésként látatja, szépsége

17 A szereplő, az ideál és a színész hármasának tükörijátékáról Morrisson a következőt írja: „Nem lehet egyszerűen azt mondani, hogy Michel utánozza Bogartot, és Belmondo öntudatosan alakítja Michelt, amely Michel Bogartot utánozza. Első esetben Bogartot látnánk Michelben. De a kép nem ilyen áttetsző, Michel képét, gesztusait nézve azt látjuk, hogy Belmondo utánozza Bogartot. Az öntudatosság az, amitől úgy tűnik, Belmondo tudja, hogy úgy tesz, mintha ő lenne Michel, aki Bogartot utánozza” (Morrisson 1997.).

átlátszatlan, semmi mögöttesre, önmagán kívülre nem utal. Az új hullám filmjeiben a közelkép narratív lehetőségeinek kibővítése (Truffaut) így jut el a reprezentáció és a filmkép megkérdőjelezéséhez (Godard).

A Dogma-filmek arckezelésének érdekessége a filmképek proxemikai meghatározottságában áll, melyet a Dogma 95 szabályai konkrétan behatárolnak. Bár ezek nem említik külön a plántípusokat, de előírják a kézikamera használatát, amellyel minden mozgás és megállás megengedett¹⁸. Így az operatőri mozgás számára proxemikusan kínálkozik a közelítéssel egyszerűen létrehozható nagyközeli, mely gyakran hosszasan tartva, kutatva mutat meg tárgyakat, arcokat, azok reakcióját vagy egyszerű állapotát (Thomas Vinterberg: *Születésnap*; Lars von Trier: *Hullámtörés, Idióták, Táncos a sötétben*; Soren-Krach Jacobsen: *Mifune utolsó dala* stb.). Mivel az igazságföltárás nevében a hetedik szabály az adott film tér-idejéhez való hűséget¹⁹ („a film itt és most történik”) követeli meg, a kézikamera minden részletet pásztázó tekintetének tárgya gyakran lesz az érzelelkifejező, kommunikáló vagy egyszerűen csak fotogén arc. A túlzott részletekre tördelés, az agilitás és a kézikamera mozgékony-ságához társuló érzelmi dinamika olyan „dezintegrációhoz, destrukcióhoz” vezet (idézi Bíró 2003. 138.), mely az arcnagyközeliket sem kíméli: az arc képei inflálódnak és „texturalizálódnak”, anyagiságukban, texturális közelségben jelennek meg.

2. Keret és arc kölcsönhatásai.

Arc a nagyközeli plánban

Az arcnagyközeli hatásában a különleges keretezés találkozik a kép tárgyának különleges természetével. Ugyanakkor keret és arc kölcsönhatása is különleges, mivel az arc „természete szerint egy közeli” (Deleuze–Guattari 1999. 171.). A portréfestészet és -fényképészet, az „ekphrasztikus” irodalmi arc- és arckifejezés-leírások²⁰ mind az arcot övező vizuális és verbális érdeklődés tanúbizonyságai, melynek okai szerteága-

18 A harmadik szabály: „Minden mozgás – vagy mozdulatlanlanság – csak a vállon nyugvó kamerával engedélyezett” (idézi Bíró 2003. 139.).

19 A hetedik szabály: „Időbeli és térbeli (földrajzi) eltávolodások tilosak (...)” (idézi Bíró 2003. 139.).

20 Pl. Luigi Chiarini (1968. 97–99.) idézi Diderot leírását Antinoosz arcáról a *Szalónok* egyik jegyzetéből; Kracauer (1964. 130.) egy prousti leírást Albertine arcáról; Richard Rushton (2002. 219.) pedig Dickenst Bella Wilfer arcáról.

zóak, és amelyet jól reprezentál az arcdefiniálás sokrétősége és a nagyközeleli többoldalú megközelítési lehetősége.

2.1. A „befejezetlen” arc: reflexivitás és intenzitás, tükör és palimpszeszt

Az ujjlenyomat egyediségéhez hasonlóan az arcszerkezet egyszerűsége elsősorban a személység vizuális identitásának közege, ugyanakkor az interperszonális kommunikáció kitüntetett terepe, mely a kölcsönösség révén „hallatlan koncentrációt hoz létre”, és az arcot „minden látványok között a legkivételesebb, a legtelítettebb energiaközponttá” avatja, mely vonz és magával ragad (Bíró 1998. 75.). Komplexitását többek között a genetikai örökség és a pillanatnyi impulzusok, a gondolati és az érzelmi kifejezés szinkronmegjelenési lehetősége okozza: „egyszerre múlt és jelen, belső és külső tehát. Nem csoda, hogy olyan nehezen megfejthető” (Bíró 1998. 75.). Mindez az arckifejezés változékonyságával társul, melynek következtében nem egyetlen arcot, hanem arcok módosuló, átrendeződő sokaságát, sorozatát látjuk. A mozgékony arc befejezetlenséget, nyitottságot sugároz, valóságos beavatkozásra csábít; James Elkin művészetpszichológus szerint: „Az arc mindig beteljesületlen, folyamatban lévő munka, mely szüntelenül arra vár, hogy lássák, érintsék, írjanak rá” (idézi Bíró 1998. 76.). Carl Plantinga is komplex érzelmi jelölőként írja le az arcot, mivel a gyakori kifejezésváltozások egyaránt utalhatnak a gondolatok, illetve az érzelmek változására. „Ez nagyon megnehezíti az arcok értelmezését. Ráadásul az arcot az érzelmkifejezésen kívül számtalan más célra is használjuk: közléskísérő jelzések leadására, illetve az érzelmek elrejtésére” (Plantinga 1999. 249.).

Az arc olvasásának nehézsége éppen az arc palimpszesztszerű szerkezetében van: a fizignómia az arcon egyidejűleg három különböző, egymást fedő réteget különböztet meg: egy *változatlan*, velünk született struktúrát, az idővel, életmóddal összefüggő lassú *változásokat* és az érzelmeket kifejező arc gyors *váltakozását* (Jampolszkij 1986. 56.). Már Lavater is elkülönítette a *fiziognómiát*, az arc statikus elemeinek (természetes forma) a tudományát, és a *patagnómiát*, a mimika nyelvének tudományát (véletlen forma); Paul Ekman és Willam Friesen amerikai kutatók a hetvenes években három különböző típusú jelet (statikus, lassú és gyors) különböztetnek meg az arcon, melyek ugyanazon a síkon palimpszesztszerűen rétegződnek, és amelyeken a „pergamenekhez hasonlóan az új szöveg alól előtűnnek a régi írások” (idézi Jampolszkij 1986. 56.).

Ha szemiotikai²¹ megközelítéssel az arckifejezést (jelölő) az arc mögötti érzések, gondolatok (jelölt) kifejeződésének tekintjük, akkor az arc könnyen a peirce-i indexikus jelnek feleltethető meg. Idevág Gombrichnak az a hasonlata is, mely szerint az arc olyan „műszerfal” (instrument board), melyen a száj vagy a szemek jelzőkészülékeként működnek²² (idézi Rushton 2002. 219.). Az arcot a hagyományosabb reprezentációs formáktól (rajz, festészet, fotográfia), illetve a beszélt és az írott nyelv jelölőrendszereitől az *automatikus* jelölés különbözteti meg: akaratlanul fejez ki valamit, néha a személy intenciója nélkül, és az arc olvasása, értelmezése is a legtöbb esetben intuitív. Ez a megközelítés azonban az arc határainak kérdését veti föl („Hol *van* az arc?”), és visszavezet a kiinduló kérdéshez: „Az arc nevet, vagy a nevetés csak olyasvalami, ami az arcon megjelenik? Vagyis: Mi az arc?” (Rushton 2002. 223.)

A deleuze-i válasz szerint az arcot nem olyan entitásként percipiáljuk, amely egy másik érzelmet vagy gondolatot fejez ki, ugyanis az arc eleve magában foglalja, önrészeként testesíti meg az érzelmet vagy gondolatot. Vagyis: az arc maga az affektus. Az arc kifejezése olyan értelemben választható el attól, aki kifejezi, hogy az arckifejezés önmagában a tiszta minőség, az affektus. Az intenzív és a reflexív arc megkülönböztetésével (lásd a 3. fejezetben) Rushton szerint Deleuze tulajdonképpen megfordítja a platóni reprezentáció logikáját: az *idea* és a (*rossz*) *másolat* helyett *virtuálist* és *aktuálist* tételez, mely a reflexív arc potencialitásában és az intenzív arc folyamatos változásában, szeriális aspektusában valósul meg (Rushton 2002. 226.). Deleuze reflexív-intenzív arc meghatározása rokon Christian Lichtenberg²³ elméletével, aki az arcban egy palimpszeszt és egy tükör egymásra helyeződését látja, amelyben az egyik a mély struktúrákat jeleníti meg, a másik a külső hatásokat tükrözi. Jampolszkij a filmi fiziognómia alapvető paradoxonát abban látja, hogy a film rájátszhat ezeknek a jelentéseknek a felcserélődésére, amikor belsőknak tünteti fel a reflexív, tükrözött jelentéseket: „A *tükör* elve szerint működő arc a filmben *palimpszesztnek* tűnik (...) A kívülről és a belülről történő jelentéskeltetés kettőssége alapvető vonása a film természetének.” Ilyen értelemben találonak tartja Balázs Béla fiziognómiaelméletét, mely az arcot választotta a

21 Lavater, az első fiziognómiai rendszer szerzője már 1781-ben megjelent művében a természet általános „szemiotikájának” nevezi a fiziognómiát (idézi Jampolszkij 1986. 55., 61.).

22 Gombrich 1982. 105–136.

23 Christian Lichtenberg: Über Physiognomik. In: *Werke in einem Band*. Berlin-Weimar. 1982. 253. (Idézi Jampolszkij 1986. 60.)

filmnyelv modelljévé „hiszen éppen az arc egyesíti mimikája labirintusában a külső és a belső jelentéseket, vagyis – mondhatni – részben filmként működik” (Jampolszkij 1986. 60.).

2.2. A nagyközeli pszichológiai és proxemikai vetületei

Bár az arc az érzelemkifejezés, az egyediség és esztétikai elrendeződs terepeként kiemelt helyen szerepel a közelik szempontjából, a közeli képtípusának tárgya nemcsak az arc, hanem bármely testrész, illetve tárgy is lehet. Amikor Deleuze az affekcióképben a nagyközelit az arccal azonosítja (Deleuze 2001. 121.), akkor bizonyos értelemben az arc által önmagában, definíciószerűen kijelölt keretet felelteti meg a filmes plántípusnak. Másfelől az arcnagyközeli definiálásának kérdése egy sor olyan pszichológiai és proxemikai kérdést vet fel, melyek arc és keret kölcsönhatásán túl a nézőre gyakorolt hatás vonatkozásaira utalnak.

A pszichológiai és a kognitív filmelmélet különösen alkalmas kutatási területre talál az arcnagyközeliben. Carl Plantinga (1999) a nagyközeli filmbeli és befogadóra tett hatását vizsgálja az „empátiajelenet”-ekben (*scene of empathy*), melyek a filmek azon jelenetei, mikor a narráció lelassul, és a figyelem egy szereplő érzelmei, gondolatai köré koncentrálódik. Ezek a gyakran filmvégi szcénák legtöbbször arcnagyközelit használnak, amely nemcsak emocionálisan, hanem empatikusan is befolyásolja a filmnézőt. Ez az empátia „emocionális fertőzés” következménye, amelyet egyfelől az arcnagyközeli teremt meg azzal, hogy az emberi érzelemkifejezés központját mutatja meg; másfelől bármilyen arckifejezés mímélése egyúttal az illető érzelmet generálhatja a mímelőben (*facial feedback*). Az empátiajelenet hatását ugyanakkor számtalan technikával és stratégiával (figyelem irányítása, időtartam növelése vagy csökkentése, narratív kontextus stb.) lehet fokozni. Az arc premier plánja Plantinga elmélete szerint nemcsak érzelmi információkat kommunikál, hanem emocionális reakciót vált ki a befogadóból.

A nagyközeli pszichológiai elméletével foglalkozó Per Persson (1998) a plántípus további tulajdonságainak rendszerezésére kétféle megközelítést javasol. Az *objektív* megközelítés a kép tulajdonságait foglalja össze, ugyanakkor arra világít rá, mennyire problematikusak a nagyközeli ezen jellemzői. Például a *méretbeli felnagyítottság* tulajdonsága igen relatív, a vetítés körülményeitől függő, hiszen a televízió képernyőjén a nagyközeli tárgya a valóságosnál kisebbként jelenhet meg. A *térbeli* tényező is hasonlóképpen relatív, mivel a kamerának nem kell feltétlenül

közvetlen közlőről felvennie a tárgyát, a fizikai távolság a filmkép esetében lencsékkel, zoomolással manipulálható optikai távolságot jelent. És végül: az *emberi testhez való viszonyítás* szempontja csak abban az esetben könnyíti meg a közeli, félközeli, szuperközeli közötti különbség meghatározását, ha a kép tárgya a test; de megnehezíti a megkülönböztetést például a tárgyközeli esetében. A *funkcionális* meghatározás a nézővel való interakcióban vizsgálja a premier plánt, és ehhez a nagyközeli proxemikájának pszichológiájához kell folyamodnia. Peerson a nagyközelinek a nézőre, befogadóra gyakorolt hatását az intimitás és a fenyegetés fogalompárjával írja le. A nagyközeli fenyegető, sokkoló hatását több filmelméletíró is kiemeli (Gunning, Eisenstein, Bordwell); akciójelenetekben például félközeli és közeli gyors, hirtelen bevágása a keretből való kitöréssel, a néző személyes terébe való behatolással fenyeget. Míg a fenyegető funkció mindenféle nagyközeli érvényes lehet, az intimitás inkább az arc- és testnagyközeliekre jellemző.²⁴ Az intimitás, a közelség kérdését érdemes megvizsgálni a *személyes tér* szociálpszichológiai²⁵ vonatkozásában, mely a térben való mozgást és az érzelemkifejezést a proxemikus viselkedés fogalmában egyesíti. A térbeli helyzetnek védekező és kommunikatív funkciója egyaránt lehet (például a kívánt interperszonális közelség jelzése); Edward T. Hall ennek függvényében állapítja meg azokat a különféle táguló-szűkülő, s emellett rengeteg információt szállító burkokat, melyek az embert a térben körülveszik (Hall 1980. 165.). A nagyközeli képét ezen a skálán a személyes távolságból látható képnek lehetne megfeleltetni (kartávolság vagy érintési távolság, kb. 45–120 cm-nyire az alanytól); a filmbeli nagyközeli – néhány dimenzió kivételével (érintés, íz, szag) – audiovizuálisan ugyanazt az ingert váltja ki a nézőből, mint a valóságban egy személy vagy tárgy közeledése. Ha a szereplő egyenesen bele is néz a kamerába, a nézőt saját testi jelenlétének érzékelésére, tudatosítására készíti. Persson szerint a személyes távolság protektív funkciója magyarázza a fenyegető nagyközeli-effektust, a kommunikatív funkció pedig a nagyközeli intimitás-effektusát; míg a fenyegető nagyközeli a néző személyes terébe tör be, az intimitás nagyközeli a nézőnek ad lehetőséget a szereplő személyes terébe való behatolásra. Két különböző irány és mozgás indul meg tehát a nagyközeli és nézője között, azzal a meghatározó aszimmetriával, hogy a

24 Persson idézi Branigan, Gunning, Epstein erre vonatkozó utalásait.

25 A téma egyik (magyarul is megjelent) alapműve Edward T. Hall: *Rejtett dimenziók* (1980) című könyve.

vizuális fikció világában a néző anélkül hatol be másvalaki személyes térébe, hogy azt az illető szereplő észrevenné és arra reagálna.

Mint megfigyelhető, az arcnagyközeli hatását egyes esetekben nem a közelség, hanem az arc maga generálja, ilyenkor a nagyközeli csak lehetővé teszi az arc részleteinek felfedezését. Az arcnagyközeli a *plántípus* és tárgya, az *arc* jellemzőit bizonyos vonatkozásokban szétválaszthatatlanul vonja össze és egyesíti. A plántípus alaptulajdonságai, a *térbeli közelség* („közel hozza a valóságot” Balázs 198. 52.), a *felnagyítottág* („felnagyítja az élet szövetének szálait” Balázs 1984. 52.) és a *kiemelés*, tárgyának kiválasztása, hangsúlyozása („irányítja a látást [...] a részletek hangsúlyozásának művészete a filmen” Balázs 1984. 53.) mind alkalmasak az arc sajátosságainak kierősítésére, mint például a többszólamú érzelemkifejezés vagy a visszatükröző-képesség. Az arcmozgás és a képmozgás találkozásában, potencialitásával, változékonyságával és fotogenitásával az arc így válhatott a legfilmszerűbb, legfilmérzékenyebb képtárgyak egyikévé.

3. Affekció-kép és arc-tér-kép

A filmkép számára a képszerűséget és a mozgást ötvöző meghatározást kereső Gilles Deleuze egy minden korábbtól eltérő képdefinícióban gondolkodik. A kép nyelvi analógiájából kiinduló Christian Metzcel elentétben Deleuze a filmkép esetében elemibbnek tartja a mozgás és az idő általi meghatározottságot. A *Cinema 1–2.* főcímű munkáiban (1983, 1985) a linnéi osztályozáshoz hasonlóan olyan taxonómia elkészítésére vállalkozik, melyben képek és jelek osztályozásával határoz meg képtípusokat. Ezek a képkategóriák sohasem statikus kompozíciókat, vagy állóképeket fednek, hanem kameramozgásoknak, plántípusoknak, jeleneznek vagy akár teljes filmeknek feleltethetők meg. A mozgás-kép átváltozásai között (percepció-kép, akció-kép) harmadikként említi az affekció-képet, mely a szubjektívitásnak, az én önérzékelésének a megjelenése a képen. Ilyenként hasonlít a C. S. Peirce által Egység-típusúnak nevezett képhez, amelyet „inkább csak érezni lehet, mint elgondolni”. Deleuze már a fejezetcímben az archoz és a nagyközelihez rendeli, és a definíciók összevonásával jellemzi az affekció-képet: „nem létezik arcnagyközeli, az arc maga a nagyközeli, a nagyközeli eleve arc, és mind a kettő affektus, affekció-kép” (Deleuze 2001. 121.). A meghatározás egy bergsoni mintára leírt arcdefinícióra épül: „ha valamiben felfedezzük ezt a két pólust – a tükröző felületet és az intenzív mikromozgásokat –, el-

mondhatjuk: ezt a dolgot úgy kezelték, mint valami arcot, »arccá« változtatták” (Deleuze 2001. 121.). E két pólus mögé felsorakoztatott további jellemzők nyomán a Wölfflin által leírt portréfestészeti technikák (kontúros és foltszerű), a Griffith-féle és Eisenstein-féle nagyközeli (gondolkodó és érző arc), összeállnak a reflexív és az intenzív arc tulajdonságai, melyek közül a legfontosabb a minőség, illetve az erő kifejezése.

Az affekció-kép tehát bizonyos értelemben cseppfolyósítja a kép határait, a kép közepébe rántja a figyelmet, a koncentrációt: ettől szűnik meg a kép tárgya részlettárgynak lenni (a plán nem feldarabolás vagy vágás eredménye)²⁶, és ekként hoz létre önálló, idő-tér koordinátáktól kiszakított entitást. A nagyközelinek ezt a tulajdonságát Balázs Béla az érzelmkifejező arcnak tulajdonította: „Az arccal szemben már nem érezzük magunkat térben. Új dimenzió tárul fel előttünk: az arckifejezés²⁷. Már nincs térbeli jelentősége annak, hogy a szem fent, a száj lent helyezkedik el, vagy hogy bizonyos ráncok jobbra vagy balra futnak. Mivel már csak a kifejezést látjuk. Érzéseket és gondolatokat látunk. Valami olyasmit, ami nem térbeli” (Balázs 1984. 132.). Balázs megállapítása tulajdonképpen kétféle tér eltűnésére vonatkozik: az arc körüli *háttérre* (arc a térben), illetve az arc *térszerű berendezkedésére* (az arc mint tér). Az arc önmagában elég ahhoz, hogy kivonjon a térből; a maga mikrokozmoszával egy makrokozmosz megjelenítője lesz (Bíró 1998. 83.), mivel – felnagyítottságában – létrehoz egy másik teret, az arc terét, térképét; a nagyközeliben szembesülhetünk ugyan ezzel a térszerű berendezkedéssel (szem, száj, ráncok elhelyezkedése), de az érzelm arckifejezésében (az „új dimenzió”-ban) mindez másodlagossá válik, eltűnik. Balázs is Bergsonra hivatkozik: a tartam, illetve a dallam fogalmával írja le az arckifejezés új dimenzióját: „Az arckifejezés úgy viszonyul a térhez, mint a dallam az időhöz. Az arc kifejezőizmai ugyan térben egymás mellett helyezkednek el, mégis a kapcsolatuk hozza létre a kifejezést. Ennek a kapcsolatnak nincs kiterjedése vagy iránya a térben. Éppen oly kevésbé, mint az érzéseknek és gondolatoknak (...) Ezek is képszerűek és még sincs terük” (Balázs 1984. 133.). Az érzelmkifejező arcban tehát, ha létre is jött, feloldódik annak térbeli elrendeződése.

Deleuze szerint azonban az nagyközeli eltüntetheti az arc egyénítő funkcióit, mely érzelmkifejező erejét is elveszíti, és ilyenként egyre forma-

26 Mint ahogyan a premier plánnal szembesülő korai filmek nézőinek rémületéről szóló anekdotákban megjelenik (vö. Balázs Béla 1961. 40.).

27 Nemeskürthy István régebbi fordításában: „Egy másféle dimenzió tárul fel: a *fiziognómia*” (Balázs 1961. 65.).

ibbá válik. A közelség valóban texturalizálhatja, anyagszerűvé változtathatja tárgyát, melyet csak a távolság, az eltávolodás alakít vissza önálló egészé. Ezt a jelenséget, a közeli és távoli arcérzékelés változását nevezi Patrice Pavis „arcimboldo hatás”-nak, mivel a reneszánsz festő képein is a virágokból és gyümölcsökből szerkesztett arc közletről részleteiben és anyagiságában látható, távolról pedig a részletekből összeálló, egészben látott arcként érvényesül (Pavis 2003. 161.). Az arc/arcnagyközeli meghatározásában az arc térszerű, topográfiai megközelítésére több példa is akad a filmelmélet történetében: pl. Balázs széles harcmezőhöz²⁸ hasonlítja az arcot, melyen az emberi lélek küzd a sorssal (Balázs 1984. 43.); Epstein a nagyközeli megjelenő arc részleteket az előadás díszleteinek nevezi, az ajkakat színházi függönynek, a tragédiát anatómiainak (Epstein 1993. 235.); Kracauer a bőr textúrajellegéről, a szemek vulkáni kráterhez való hasonlatosságáról ír (Kracauer 1964. 104.); David Thompson (1977. 242.) a képernyőn megjelenő színész arcát medencéhez hasonlítja, amelybe a néző kellemesen beleúszik; Bíró Yvette az arc térképéről beszél, „melynek hegy- és vízrajza, geológiája és meteorológiája szolgálja a maga eszközeivel a kifejezést” (Bíró 1998. 74.) stb. Deleuze a Felix Guattarival közösen írt *Capitalisme et Schizophrénie II.* kötetében (*Mille Plateaux*) az *arcság (visagéité)* jellemzőjeként a fehér fal/fekete üreg rendszert határozza meg, vagyis a minden arcra jellemző fehér orcákba ágyazott két sötét szemüreget. Az arc két különböző szemiotikai mechanizmus, a jelentés és az szubjektivizáció kereszteződési pontján jelenik meg: a jelentés fehér fala keret (vászon), melyet a szubjektivizáció fekete ürege (kamera, harmadik szem) határoz meg²⁹. Ez az arc minimuma, minden maszk alapja. Deleuze és Guattari az arcot abszolút deterritorializációként írják le, mely a fejet elválasztja a test többi részétől, és a jelentés és szubjektivizáció rétegéhez kapcsolja. Így válik az arc felület-

28 Gunning idézi (1997. 12.) az 1850-es évekből az idegbetegek fiziognómiájának és mimikájának kutatásával foglalkozó Hugh W. Diamond leírását a szuicidális melankóliáról, melyben az arc mint az érzelmi csaták *hadszíntere* jelenik meg: a hajzat dúlt, őszes, rendezetlen, hasonlóan az elme dúltságához; a szemöldök felvonva, a szem tágra nyitva, félelmet tükröz, az arcizmok feszültek, a felső ajak fölhúzódik, a fogak kilátszanak, a fülek megfeszülnek – minden rettegést sugároz.

29 A fehér fal/fekete lyuk mintázataként látott arc Barthes Garbo-esszéjében is megjelenik, aki szintén ebben a két vonatkozásban írja le a nagyközeli sminkkel kiemelt, tagolt arcot: „Garbo sminkje egy álarc hófehér tömörségét idézi: nem kifestett arc, hanem gipszbe öntött, melyet nem az arcvonások, hanem a felület színe formál. E roppant hófehérség közepette, mely egyszerre törékeny és áthatolhatatlan, a szemek feketén, mint idegen, lágy hús, de a legkevésbé sem kifejezően, két alig remegő seb” (Barthes 1983. 85.).

té (*surface*), vonalak, gyűrődések, ráncok, redők térképévé (Deleuze–Guattari 1999. 170.). Az arckép–tájkép korrelációt a különböző művészetek más-más módon működtetik, például az építészet házakkal, városokkal, építményekkel írja át az arc tájképét; a festészet ugyanezt a mozgást megfordítva: a tájképet kezeli arcként; a filmes nagyközeli pedig elsősorban tájképként kezeli az arcot – „ez a film definíciója, fekete lyuk, fehér fal, vászon és kamera” (Deleuze–Guattari 1999. 172). A filmbéli nagyközeliben tehát Deleuze szerint bizonyos értelemben az arc redukciója valósul meg, illetve az arcnak az affektus tiszta anyagává való átváltoztatása.

Mindezekből körvonalazódik tehát egy olyan elmélet, mely szerint az arcnagyközeli közelsége nem mindig hozza közelebb a tárgyát: felületté, tájképpé változtatja, elidegeníti, materializálja. Eltünteti, absztrahálja az arc konkrét jellemzőit, egyénítő, szocializáló és kapcsolatteremtő alapfunkcióit (Deleuze 2001. 135.), és az „arcságot” *kiterjeszti* a plán mindenkori tárgyára, mintegy átruházva magára a nagyközeli. Hasonló típusú elmozdulásokra és kiterjesztésekre figyelhetünk fel a Deleuze által is idézett Robert Bresson filmjeinek kéz-közelmépein.

4. Affekció-képek Bressonnál

Deleuze az affektusoknak, minőséghatásoknak kétféle állapotát különbözteti meg: a konkrét tér-időben alakokkal, szerepekkel, tárgyakkal aktualizálódó minőséghatásokat, melyek az akció-kép és a szekond plánok alapját képezik, és az önmagukért, a tér-idő koordinátákon kívül, saját eszmei szingularitásukkal és *virtuális kapcsolataikkal* kifejezettek, melyek az affekció-képben vagy a nagyközeliben jelennek meg (Deleuze 2001. 140.). Az affektus a nagyközeliben a konkrét tér-időből kiemelt arc által hozza létre saját tér-idejét és minőséghatását, de ennek megvalósítása elképzelhető lehet arctól és nagyközelitől függetlenül is. Deleuze egy olyan lehetőségről ír, mely szerint az affekció-kép szekond plánok, kistotalok formájában is megjelenhet úgy, hogy ebben az esetben a kifejezett affektusnak a tiszta lehetőségként megjelenő *tér* felel meg. A metrikus viszonyait elveszített, virtuális kapcsolatú *lebegő tér* végtelen számú illesztési lehetőséget foglal magában: a filmképen látható tértörések úgy fragmentálják a teret, hogy azt nem mutatják meg egészében, csak részleteiben. (Ebből nyilván az is következik, hogy lebegő tér félközeliken és kistotalokon jelenhet meg, és összeférhetetlen az információs nagytotállal.) Feltűnően fragmentált, gyakran jelentéktelen részletekre koncentráló, a teret csak részleteiben megmu-

tató képei miatt Deleuze több Bresson-filmmel (*Jeanne d'Arc pere; Egy fa-lusi plébános naplója; Zsebtolvaj; Lancelot; a Tó lovagja*) is példázza az affekció-kép ezen dimenzióját. A választást alátámasztja az is, hogy a mozgalmakon és nemzeti iskolákon kívül álló Bresson nemcsak a visszatérő témák és a motívumok terén következetes, hanem a tudatosan kialakított és filmről filmre képviselt egyedi formanyelvben is. Bresson határozott filmnyelvi és stilisztikai ars poeticával³⁰ dolgozó rendező: témában, színészvezetésben, formai megoldásokban a *redukció* híve, mely egyben stílusának védjegye. Éppen a stílus dominanciája, a formai eljárások fontossága, egyszerre elliptikus és repetitív szüzséi miatt válhatott a Bordwell által minimalistának nevezett parametrikus elbeszélésmód egyik jellegzetes példájává (Bordwell 1996. 283–317).

Mindkét kiemelt filmjében, a hatodikként elkészült *Zsebtolvaj*-ban (fekete-fehér, 1959) és utolsó, tizenegyedik filmjében, *A pénz*-ben (színes, 1983) a szüzsé egy-egy bűnözővé váló fiatalember életének egy szakaszát követi nyomon. Míg a *Zsebtolvaj* Micheljét a különbözőzés és a kívülállás kísértése sodorja a sok gyakorlással kifejlesztett és szenvedéllé váló zsebtolvajlásba, *A pénz* Yvonját egy szerencsétlenül hozzakerülő hamis bankjegy, és az ebből származó sorozatos félreértések és bonyodalmak lökik egyre tovább a börtön, majd újabb lopások és gyilkosságok felé. A két film cselekménye, tartalmi (lopások, börtönbüntetés, aggódó nő) és motívumbeli (a pénz, levelek, börtönlátogatás, gyermek) hasonlóságaik ellenére, különböző akcióképleteket ismételnek: a *Zsebtolvaj* öntörvényű, lázadó hőse maga okozza a kialakuló helyzeteket, melyeket újabb akciók és azok nyomán kialakuló szituációk követnek [AS (akció–szituáció)], *A pénz* főszereplője csak reagál a kialakult helyzetekre, a szituációknak alárendelt akciók sorozatát indítva el [SA (szituáció–akció)].

4.1. Elmozdulás: mozdulatlan arcok, elforduló tekintetek

Bresson emblemikus plántípusai a félközeli és kistotál; arcközelik és nagytotálók egyáltalán nem vagy nagyon ritkán jelennek meg filmjeiben, a közeli tárgya ellenben gyakran a kéz és a láb, de a közelség minden esetben csak fizikai és nem érzelmi közelség. Bressonnál az arcnagyközeli *per definitionem* értelmetlen, csak az arcvonásokat, a fiziognómiát mutathatná meg, mivel modellelmélete kizárja a mimikát, vagyis az érze-

30 Eszközzeiről és módszereiről 1950–1958 közötti jegyzetei alapján könyvet ad ki, *Notes sur le cinématographe* címmel (1975, Paris, Gallimard).

lemkifejező, illuzionista színészetet, melyet gépies, mechanikusan mozgó és beszélő modellekkel helyettesít. A képzőművészetből kölcsönzött terminussal *modellek*nek nevezett nem-színészek Bresson ars poeticájának alappillérei: „A film kelti életre a szereplőket, és nem a szereplők keltik életre a filmet”.³¹ A színészi alkotómunkát és a sztárral járó szupranarrativitást megkerülve ezért ragaszkodik a modellek színháztól, filmtől való érintetlenségéhez és kizárólag egyszeri szerepeltetéséhez. Filmjei önálló és kizárólagos alkotójaként egyedi stílusát, határozott elképzeléseit, minimalizmusát és esszencializmusát így tudja műről műre érvényesíteni; ezért is tartja pontosabbnak – a *metteur en scène* kifejezést hátrítva –, *metteur en ordre*-nak, rend-rendezőnek nevezni magát.

A színházzal, irodalommal, fotóval való rokonságot radikálisan tagadva, Bresson a mozgókép lényegét a kép–hang kapcsolatokban és ezek komponálási, kombinálási lehetőségében látja: „A filmművészeti alkotások kifejező ereje a képek és a hangok közötti összefüggések révén jön létre, nem pedig (színészek vagy nem-színészek) arcjátékából, mozdulataiból és hanghordozásából” (Bresson 1998. 10.). A modellek kiválasztásában sem a külsejükre, hanem a hangjukra hagyatkozik,³² mivel filmjeiben sem az önálló képek látványára, expresszivitására, hanem a képközi kapcsolatokra helyezi a hangsúlyt. Az egyes képek vonatkozásában ez a „kivasalást” jelenti³³, a képek olyanfajta leegyszerűsítését, lelapítását, ki-simítását, amely úgy szabadítja meg azokat a mozdulatok és az arcjáték általi kifejezéstől, hogy közben erejüket megőrzi. Ez a redukció rend- és mértékeltvű érzelmábrázolást eredményez, és ebből érthető meg az is, hogy Bresson a „szándéktalanul kifejező, nem pedig szándékosan kifejezéstelen” (Bresson 1998. 58.) modellekkel nem érzelmentességre, hanem az érzelmkifejezés ökonómiájára törekszik.³⁴

31 Elhangzott a Francois Weyergans által 1965-ben készített, *Bresson, akit kevesen ismernek* című interjú-portréfilmben (*Cinema du Notre Temps* sorozat, Párizs. Ford. Kónyi Judit). A továbbiakban: Weyergans interjú, 1965.

32 „A hangja rajzolja elém a száját, a szemét és az arcát, a teljes külső és belső portróját, tökéletesebben, mintha ott állna előttem. A legpontosabb megismerés eszköze a puszta hallás” (Bresson 1998. 12.).

33 „Le kell lapítanom a képeket (mint valami vasalóval), *anélkül, hogy csökkenteném az erejüket*” (Bresson 1998. 12.).

34 „Úgy keltsünk érzelmet, hogy ellenállunk az érzelmenek.”; „Ne próbáld, ne kívánd a közönség könnyeit modelleiddel könnyeivel előcsalogatni: válaszd ki inkább ezt a képet, mint azt, inkább ezt a hangot, mint azt, s tedd őket a helyükre.”; „Kerüld a végtelen érzéseket és indulatokat (düh, rettegés stb.), amelyeket általában szimulálnunk kell, s ilyenkor mindenki egyforma” (Bresson 1998. 91., 99., 47.).

Az ilyenformán érdektelenné és mellékessé váló arc kifejezés és arcjáték mégsem az arc és az affektus megszűnését eredményezik Bressonnál. Akár a peirce-i Egység-kép és a deleuze-i affekció-kép, a Bresson-filmek is inkább a néző érzékeire, érzelmeire, mint értelmére igyekeznek hatni³⁵.

A „laposra vasalt”, mozdulatlan arcok³⁶ a félközeliiken is olyanfajta *ikonként*³⁷ jelennek meg, melyek nem elfednek, hanem az affektust minőségként összefoglalva egy másfajta kifejezés számára nyitják meg a lehetőséget. Mivel önállóan nem fejeznek ki semmit, visszatükröző, jelentéshordozó erejük igen nagy (Deleuze ezt nevezi a reflexív arc *potencialitásának*), hatásukban a Kulesov-effektus³⁸ semleges arc kifejezéseit idézik, melyek a mögójük illesztett különböző hangulatú képek eltérő jelentéseit egyaránt képesek befogadni, nemcsak a montázs, hanem a mozdulatlan arc kifejezőerejét is bizonyítva. Jampolszkij szerint a filmfizionómia szempontjából ebben a kísérletben a *kívülről* rávitt, reflexív jelentést olyan értelemben olvassuk, amely a mélyből, *belülről* született meg, vagyis a tükör átalakul palimpszesztté (Jampolszkij 1986. 60.). Bressoni megfogalmazásban a modellek vonásain „olyan érzékletesen ki nem fejezett gondolatok és érzések jelennek meg, melyeket két vagy több kép dialógusa és kölcsönhatása tesz *láthatóvá*” (Bresson 1998. 35.), vagyis az arc tükrözőképességét mellőzve bízik annak palimpszesztszerű szerkezetében.

A következőket minimalizmust Bresson elemzői, kritikusai különféle képpen elemzik, Paul Schrader a hűvös, formalista, hieratikus „szegény eszközök” használata révén Ozuval és Dreyerrel rokonítja (Schrader 1992.

- 35 „A nagyközönség előbb *érez*, és csak ezután *érti meg* a dolgokat. Én tulajdonképpen örülök is annak, hogy először érzelmi viszonyt alakítanak ki a filmmel, és csak ezután következik a megértés fázisa” (Godard–Doniol-Valcroze 2000. 9.).
- 36 Paul Schrader éppen az arcok kifejezéstelensége, a frontalitás, a hieratikus beállítottság, a szimmetrikus kompozíció és a két dimenzióban való ábrázolás alapján tartja összevethetőnek a Bresson-filmek és a bizánci ikonfestészet kompozicionalitását (Schrader 1994. 106–107.).
- 37 Deleuze Peirce nyomán „a kifejezett és a kifejezés egységét, az arc és affektus egységét *Ikonnak*” nevezi (Deleuze 2001. 133.).
- 38 Kulesov montázs erejét bizonyító kísérletének képanyaga nem maradt fenn, önéletrajzi szövegeiben néhány szóban foglalja össze az effektus lényegét: „Ugyanannak az embernek – a színész Moszsukinnak – a premier plámban felvett arcát különféle más képekkel vágtam össze (egy tányér leves, egy kislány, egy gyerekkoporsó képével). A montázs révén létrehozott összefüggésben ezek a képek különféle értelmet nyertek. A vásznon látható ember élményei különbözőeknek tűntek. Két képből egy új értelem, egy új kép keletkezett, amit egyikőjük sem tartalmazott – egy harmadik kép született” (Kulesov 1985. 38–39.).



1. kép. Zsebtolvaj. *Michel merev, szoborszerű arca és jellegzetes gesztusa: a beszéd vagy lopások közben gyakran lefelé fordított tekintet, mely mind a tükrözés, mind a palimpszesztszerű szerkezet irányába lezárja az arcot.*

4.), Mitsuo Yanagimachit a minimalizált gesztusok és mozgások a No-színház játéka és a No-maszkokra emlékeztetik, amelyeken éppen a változatlan külső az, ami a bonyolult tudatalatti folyamatok és belső mélységek iránt felkelti az érdeklődést (Yanagimachi 1998. 591.). A Bresson-filmekben a *deadpan* arcok mozdulatlansága is a legszélsőségesebb pillanatokban válik feltűnővé: például amikor a szereplők ölnek, verekednek, lopnak vagy másfajta bűnt követnek el. A *Zsebtolvaj* jeleneteiben Michel arcát időnként frontálisan látjuk a lopások közben is (különösen a lóversenypályán játszódó két jelenetben), és míg élete legelső lopási kísérletekor csak egy apró arcrándulás jelzi a feszültséget, az utolsó, leleplezési jelenetben a tétovázás már csak a kézmozdulat megszakításában jelentkezik. Az *A pénzbeli Yvon* arca már szigorúbban betartja a változatlanság szabályát, a gyilkossági vagy egyéb akciójelenetekben pedig szemből jóformán nem is látható.

A semleges fejtartáson és frontális beállításon túl, melyet Harun Farocki a bresssoni modellek „zéró pozíció”-jának nevez (Farocki 1998. 546.), Bresson gyakran kihasználja az arc *elfordításának* lehetőségét, melyhez, az arcnagyközele kapcsán Deleuze „az affektus növekedését és csökkenését” társítja (2001. 146.), ez a *Zsebtolvaj* Micheljének esetében egy visszafordított fejtartásban (1. kép) nyilvánul meg. Első megjelenésekor is ezt látjuk: a lehajtott fej, lesütött szem később a lopások előtti és közbeni jellegzetes, ismétlődő gesztus. Yvon többnyire lehajtott fejjel, lassú gépiességgel közlekedik, arcát a nehéz pillanatokban többször is eltakarja, hosszasan kezébe temeti (otthon, miután kiderül, hogy a boltosok nem tanúskodnak mellette), párnába fúrja (a börtönben, amikor megkapja a hírt kislánya haláláról). Az arc lezárása a *Zsebtolvaj*-ban a tekintet irányára, vagyis a kezek mozgására fordítja a figyelmet, amely a lopási jelenetek fő képszerve-

ző elve lesz; *A pénz* magas érzelmi feszültségű akciójeleneteiben pedig az arcok hiányában és gyakori kézközelikben nyilvánul meg.

4.2. Kiterjesztés: arc–kéz-kapcsolatok, arc nélküli affekció-képek

A tekintet követése és a részletek középpontba kerülése, keretezése Bressonnak abból a fragmentációelvéből következik, mely szerint a szemmel, a természetes nézéssel összhangban kell bemutatni az eseményeket: a lépkedő lábakat, dolgozó, cselekvő kezeket. „Megpróbálok csak bizonyos szeleteket mutatni a világból, hogy azután elképzelhető legyen a többi. Bizonyos dolgok maradjanak titokban.” – mondja az egyik interjújában.³⁹ A valóság „felszeletelése” hozza létre a filmszerű lebegő tereket: „A tagolás nélkülözhetetlen, ha nem akarjuk, hogy filmünk a valóság ismételt bemutatása legyen” (Bresson 1998, 66.). Ezért nincs szüksége Bressonnak az arcok gyakori megmutatására, így a képeken legalább olyan jellemző az arcok *hiánya*, mint a mozdulatlansága. Gyakran a szereplők bemutatásában sem tartja fontosnak az arc szerepét: derékmagasságban vagy hátulról, háromnegyed-profilból látjuk meg őket először, mint *A pénz* Yvonját is, és utána is csak ritkán szemből, felemelt tekintetű arcukat (2. kép). Bresson szerint ez nagyon hasonlít arra, ahogyan a valóságban a részletekre fókuszáljuk a tekintetünket, lehajtott fejjel sétálunk, és nem mindig nézünk fel szükségszerűen az emberek arcába (Ciment 1998. 502.). Ezekben a részleteket kiemelő beállítások jelennek meg, a lebegő terek (melyeket Bresson egy korábbi magyar elemzője, Hegedűs Zoltán „irreális tereknek” nevez): „Mintha nem filmfelvevőgép, hanem a lesütött, makacsul egy pontra szegeződő szem rögzítené őket. Ezzel megkezdődik a reális tér irreálissá tétele: esetlegessége, jelentéktelensége; a valódi dráma kiemelése a térből – s mint látni fogjuk, az időből –, a néző kiemelése a megszokott realitás „vakságából”, valamiféle metafizikus szemlélethez szoktatása” (Hegedűs 1967. 43.).

Az arc hiánya vagy a hátulnézet legalább olyan erős affektust közvetíthetnek, mint az érzelemkifejező arc. A „hiány alakzatait” tipizáló francia filmteoretikus, Marc Vernet öt típusa közül háromban is fontos szerepet kapnak az arcok: az elsőben, a *kameratekintetben* (a szereplő az objektívbe néz, mintha kontaktusba lépne a nézővel, valójában saját totális másságát fejezi ki); a másodikban, a *szubjektívben* (POV, point-of-view), a szereplő a kép forrása, de magát elvonja a tekintetünk elől, fél-

³⁹ Weyergans-interjú, 1965.



2. kép. A pénz. *Yvon felemelt tekintetű, semleges arcát nem első megjelenésekor, hanem csak akkor látjuk szemből, mikor a fotóüzletben kapott bankjegyek hamissága kiderül a vendéglőben.*

reálva egy képmezőn kívüli, hangsúlyos területre; illetve a negyedikben, a falon megjelenő *arcképeken*, melyek megkettőzik, kihangsúlyozzák az ábrázoltak jelenlétét, valójában viszont azt erősítik meg, hogy mások tekintetének prédái, bizonytalan identitású szubjektumok (idézi Casetti 1998. 221.). Bressonnál az arc hiánya az arcok semlegességében és gyakori mellőzésében, illetve a keretezés elmozdításában, kezekre csúsztatásában nyilvánul meg. Így kerülnek a figyelem és a képek középpontjába az egyéb tárgyi részletek, illetve az arc végtelen nyugodtságához a test többi részének megelevenedése, „kifejezővé válása” társul (Sontag 1964. 217.). Michel arcának mozdulatlanságát több jelenetben is ujjainak rugalmassága, edzése, gyors reflexei és bonyolult csuklógyakorlatai ellenúlyozzák. A *Zsebtolvaj* virtuóz lopásjeleneteinek kézközelijeiben eltűnnek a viszonyítási és tájékozódási pontok, a bank előtti taxisjelenetben vagy a lyoni pályaudvaron a három cinkos keze olyan olajozottan működik együtt, mintha egyazon organizmus tagjai lennének. A jelenet megdöbrentő, lenyűgöző hatása többek között abban rejlik, hogy nem az arcokra, hanem csak a tekintetek tárgyára fókuszál: táskákra, bőröndökre, zakószobákra, csuklókra, karórákra, tárcákra és papírpénzre. Louis Malle éppen az ilyen jelenetek alapján nevezi Bresson filmjeit idegenszerűségük ellenére igen érzékieknek, „a sok nagyközele a részletekről: a tapintás érzékét mutatja be” (Malle 1998. 568.), amelyet René Prédal azért is érdekesnek tart, „mert a szagláson kívül ez az a másik érzék, amely a filmben nem hozható játékba” (Prédal 1998. 85). Prédal hívja fel a figyelmet tárgyak, tekintetek és kezek hármására is (3. kép), amelyek összekö-



3. kép. Zsebtolvaj. Arcok, tárgyak és tekintetek hármasa. A lefelé irányuló tekintetek lezárják az arcot és a kezek felé terjesztik ki a figyelmet.

4. kép. Zsebtolvaj. Lebegő tér. Michel kezének nagyközeleje a kéz „arcosítása” a premier plánban, olyan szögből és közelségben, mely magára a tekintetre hívja fel a figyelmet, illetve „leválasztja” a bűnös kezét a kéz tulajdonosáról. Ugyanakkor „a sok nagyközeleje a részletekről: a tapintás érzékét mutatja be”. (Louis Malle)

tő elemekként segítségével látják el Bressont a kapcsolatok hálójának és a ritmus kialakításában: a tárgyak mozdulatlanok, a kezek mozgékonyak, a tekintetek pedig mozgást jeleznek (Prédal 1998. 99.).

A kezek kiemelt szerepe Bresson számára a test gépiességéből következik. Nincs emóció mechanizmus és gépiesség nélkül⁴⁰, hiszen a mozdulatok csak akkor lepleznek le valakit, ha gépiesek, vagyis öntudatlanok, akaratlanok. A modelleknek is ezt a fajta természetességet, oldottságot kell elérniük, amivel nem tudatosan, hanem automatikusan mozognak és beszélnek, hisz Bresson szerint a mindennapokban is tízből kilencszer ez jellemző a mozdulatainkra. A kezek önállósodásának gondolata Pascaltól származik („A lélek szereti a kezét. És ha a kéznek volna saját akarata, ugyanúgy szeretné magát, mint a lélek.”)⁴¹, amelyet Bresson egy montaigne-i gondolattal egészít ki: „Hajunk nem parancsunkra mered az égnek, bőrünk nem utasításunkra reszket a vágtyól vagy a félsztől, kezünk pedig gyakran oda téved, ahova nem is küldtük” (Bresson 1998. 94.). A kezek automatizmusa jellemző mind Michel, mind Yvon tetteire: Michel képtelen abbahagyni a lopást, az előző szerint is „gyengeségei sodorták a zsebtolvajlásba”, Yvon pedig a hamis pénzzel elinduló szeren-

40 „Az tapasztaltam, hogy minél gépiesebb vagyok én, az eredmény annál megindítóbb” (Weyergans interjú, 1965).

41 A Pascal idézetet Bresson a Weyergans interjújában (1965) olvassa fel.



5. kép. A pénz. Yvon hirtelen akciójának kistotálja a börtönben. Az akciójelenetek kiemelt részletei sohasem az arcot keretezik, illetve nem folyamatukban mutatják be az eseményeket, hanem a mozdulatok kitüntetett pillanatainak sorozataként.

csétlen véletlenek nyomán minden ésszerű magyarázat nélkül követi el az újabb és újabb rablásokat és gyilkosságokat; a tetteikről mutatott kézközeli mindkét esetben mintegy „elválasztják” őket bűnös cselekedeteiktől (4. kép).

Bresson filmjeinek erősen lineáris formáját, ugyanakkor antidramatikus jellegét már Susan Sontag is az érzelmi tetőpontok elliptikus kezelésével hozta összefüggésbe (Sontag 1964. 208–209.). Az ellipszis jegyében szerveződnek az adott jelenetek képi megoldásai is: *A pénz* akciójeleneteit, melyek erőszakos fizikai cselekvésekhez, lendületes, hirtelen mozdulatokhoz kapcsolódnak, nem folyamatukban látjuk, hanem kiválasztott pillanatok egymásutánosságában, a mozdulatok kitüntetett fázisainak sorozataként (5. kép). A kiemelt képrészletek sohasem az arcot keretezik, hanem az akciót végrehajtó kezét (Yvonnak a vendéglőst megragadó és ellökő keze; a rendőri üldözés elől menekülve autót beindító és vezető keze; a szállodai gyilkosság után a vért lemosó, a pénzt összegyűjtő kezek, vagy a börtönben ebéd közben a szűrőkanalat megragadó és azt elhajító kéz; Luciennek a pénzkidó-automatát kifosztó keze stb.), és ilyen módon az arc megjelenésének késleltetésével vagy egyenesen kerülésével, az arc *hiányában* jönnek létre affekcióképek. Ilyen például az a pofnjelenet is, melyben az apa megüti az Yvonnak kávéhozó asszonyt, és a lökést csak a bögrét tartó kézen, a kiloccsanó kávéon látjuk; vagy a borospohár leesése és nedves szivaccsal való feltakarítása, amelyeket szintén csak közelik mutatnak be. Az utolsó, hosszabb gyilkossági jelenetben Yvon arca egyszer sem látható, csak a lámpát hozó, majd a fejszét lendítő keze, melyet az ágyban nyugodtan ülő öregasszony félközeli előz meg. A *Zsebtolvaj* utolsó jelenetében a börtön rácsai csak a Jeanne szemszögéből látott Michel arca előtt jelennek meg (6. kép, vö. 7. kép), a fiú Jeanne-t nem a rácsokon át látja: az arc tisztán ragyog előtte („Valami be-



6. kép. Zsebtolvaj. Michel a börtönben, Jeanne szubjektívje. A rácsok csak Jeanne nézőpontjából jelennek meg Michel arca előtt, aki a következő snittben Jeanne sugárzó arca előtt nem lát semmiféle rácsot.

7. kép. A pénz. Yvon a börtönben, háromnegyed profilból. Itt a Zsebtolvaj börtönjelenetének „ellenbeállítását” látjuk, mintha Elise lenne bent, a beszélőfülke lyuggatott, hangáteresztő üvege mögött.

ragyogta arcát” – halljuk közben Michel hangját). Találkozásuk, a rácson keresztül egymáshoz érő kezek és az arcok kölcsönös takarásban jelennek meg az utolsó képen.

5. Arc, arcság, affekció-kép. Összefoglalás

Bresson filmjeiben a mozdulatlan, kifejezéstelen arcoknak csak az egyénítő funkciója marad meg, a modellek arcai azért lesznek felejthetetlenek, mert fiziognómiájukban, állandó mozdulatlan állapotukban rögzülnek, mimikai kifejezés nem rendezi át őket. Affekció-képein nemcsak a tér fragmentált, hanem a testek tagolása és az arc mellőzése is gyakori. Az elliptikusan kezelt érzelmi csúcspontokban, szélsőséges pillanatokban és akciójelenetekben arcok késleltetésével vagy azok teljes hiányában is létrejöhetnek affekció-képek.

Kettős folyamattal, a keret arcról való elmozdításával, illetve az arc kiterjesztésével jön létre a Bresson-filmekben a modellek testének „arcosítása” (*facialization*), melynek első megvalósulását Deleuze-ék a passió-történetben és a keresztrefeszítésben látják (Deleuze–Guattari 1999. 176.), és amely magába foglalja az egyes önálló testrészek arcosodási lehetőségét is: „Ez nem antropomorfizmus. Az arcosítás nem a hasonlóság vagy egyéb indok alapján működik. Öntudatlan és gépies.” – írja Deleuze

és Guattari (1999. 170.). „Modell. Egész testében arc” (1984. 11.)⁴² – írja Bresson a *Feljegyzésekben*, a modellek áttetszőségére, az arca és az egész testre jellemző szoborszerűségre utalva. Modelljeinek arcát semmivel sem tünteti ki nagyobb figyelemmel, mint egész testüket; filmjeiben a keret elmozdulása ilyen értelemben az arc kiterjesztését jelenti, ezért jelennek meg gyakrabban a közeli plánban kezek, mint arcok. Az affekcióképek leírásában Deleuze az óra mozgó mutatóival és mozdulatlan számlapjával példázza reflektív és reflektált egységét. A test „arccá változtatása” (Deleuze 2001. 121.) a Bresson-filmekben ebben a deleuzei/bergsoni értelemben is megvalósul: mozdulatlan tükröző egység (arc) és az intenzív kifejező mozgás (kéz) halmazából létrejön az affektus. A kéz lesz az óramutató az arc/test mozdulatlan számlapján.

42 Sújtó László fordításában: „Csupa arc” (Bresson 1998. 26.). Bresson itt idézi a Montaigne-től kölcsönzött kifejezéshez fűződő anekdotát: „Egyszer valaki fülig prémekekbe burkolózva megkérdezte egy koldustól, akit télvíz idején egy szál ingben látott fagyoskodni, hogy miképp viselheti állapotát ily jó kedéllyel. „Önnek, uram, válaszolt amaz, fedetlen az arca, én ellenben egész testemben arc vagyok” (Montaigne: *Esszék* I., XXI. fejezet.).

SZAKIRODALOM

BALÁZS Béla

1961 *A film*. Budapest, Gondolat

1984 *A látható ember*. A film szelleme. Budapest, Gondolat

BARTHES, Roland

1983 *Mitológiák*. Budapest, Európa

BENJAMIN, WALTER

1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 301–335.

BÍRÓ Yvette

1998 Arc, arckép, álarc. *Nappali Ház* X. 3. 74–85.

2003 *Nem tiltott határátlépések*. Képkalandozások kora. Budapest, Osiris

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet

BRESSON, Robert

1984 Jegyzetek a mozgóképről. *Filmvilág* 12. 11.

1998 *Feljegyzések a filmművészetről*. Budapest, Osiris

CASSETTI, Francesco

1998 *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest, Osiris

CHIARINI, Luigi

1968 *A film gyakorlata és elmélete*. Budapest, Gondolat

CIMENT, Michel

1998 I Seek Not Description But Vision: Robert Bresson on *L'Argent*. In: James Quandt (ed.): *Robert Bresson*. Toronto, International Film Festival Group. 499–511.

DELEUZE, Gilles

1994 *Cinema 2. The Time-Image*. Trans. Hugh Thomson–Robert Galeta. London, The Athlone Press

2001 *A mozgás-kép*. Budapest, Osiris

DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Felix

1999 Zero Year: Faciality. In.: *Uó: A Thousand Plateaus*. Capitalism and Schizophrenia. Trans. Brian Massumi. The Athlone Press, London. 167–191.

EISENSTEIN, Szergej

1963 Dickens, Griffith és mi. In: Uó: *A filmrendezés művészete*. Budapest, Gondolat, 289–335.

1964 A filmforma: új problémák. In: Uó.: *Forma és tartalom*. Válogatott tanulmányok. I. kötet. Budapest, Közlekedési és Dokumentációs Vállalat, 176–194.

1998 Béla megfeledekzik az ollóról. In: Uó: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 71–78.

EPSTEIN, Jean

1993 Magnification. In: Abel Richards (ed.): *French Film Theory and Criticism*. Princeton, N. I.: Princeton University Press, 235–241.

FAROCKI, Harun

1998 Bresson, a Stylist. In: James Quandt (ed.): *Robert Bresson*. Toronto International Film Festival Group, 544–549.

FOUCAULT, Michel

2000 *A szavak és a dolgok*. A társadalomtudományok archeológiája. Budapest, Osiris, 47.

GALLAGHER, Brian

1997 Greta Garbo is Sad. Some Historical Reflections on the Pradoxes of Stardom in the American Film Industrie, 1910–1960. *Images 3*.

www.imagesjournal.com/issue03/infocus/stars5.htm

GODARD Jean-Luc–DONIOL-VALCROZE, Jaques

2000 A zsebtolvaj keze. Beszélgetés Robert Bressonnal (Cahiers du Cinema, 1959). *Filmvilág 3.*, 8–9.

GOMBRICH, Ernst

1982 The Mask and the Face: The Perception of Physiognomy Likeness in Life and in Art. In: *The Image and the Eye*. Oxford, Phaidon, 105–36.

GUNNING, Tom

1997 In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film. *Modernism/Modernity 4.*, 1., 1–29.

1999 The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde. In: Robert Stam–Toby Miller (eds.): *Film and Theory: An Anthology*. Blackwell Publisher, 229–235.

HALL, Edward T.

1980 *Rejtett dimenziók*. Budapest, Gondolat

HEGEDŰS Zoltán

1967 „Igaz történetünk nem életünk története...” Robert Bresson és a lemeztelenített film. *Filmkultúra* 1. 41–50.

JAMPOLSKIJ, Mihail

1986 Balázs Béla fiziognómia-elmélete. *Filmkultúra* 1. 54–62.

KRACAUER, Siegfried

1964 *A film elmélete*. A fizikai valóság feltárása. Budapest, Filmtudományi Intézet

KULESOV, Lev

1985 *Filmművészet és filmrendezés*. Budapest, Gondolat

MALLE, Louis

1998 Filmmakers on Bresson. In: James Quandt (ed.): *Robert Bresson*. Toronto International Film Festival Group, 568–573.

MORRISSON, Iain

1997 Close-ups – The French New Wave and the Face. *Images* 4. <http://www.imagesjournal.com/issue04/features/newwave4.htm>

PAVIS, Patrice

2003 *Előadáselemzés*. Budapest, Balassi

PEARSON, Roberta

1998a A korai mozi. In: Geoffrey Nowell-Smith (szerk.): *Oxford Film Enciklopédia*. Budapest, Glória, 13–23.

1998b Az átmeneti mozi. In: Geoffrey Nowell-Smith (szerk.): *Oxford Film Enciklopédia*. Budapest, Glória, 23–42.

PERSSON, Per

1998 Towards a Psychological Theory of Close-ups: Experiencing Intimacy and Threat. *Kinema*, Spring 1998. www.arts.uwaterloo.ca/FINE/juhde/pers981.htm

PLANTINGA, Carl

1999 The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: Carl Plantinga–Greg M. Smith (eds.): *Passionate Views. Film, cognition and emotion*. John Hopkins University Press, Baltimore–London

PRÉDAL, René

1998 Robert Bresson: L'Aventure intérieure. In: James Quandt (ed.): *Robert Bresson*. Toronto International Film Festival Group, 73–115.

RUSHTON, Richard

2002 What can a face do? On Deleuze and Faces. *Cultural Critique* 51. 2., 219–237.

SAMUELS, Charles Thomas

1972 Robert Bresson. In: Uó. *Encountering directors*. New York, G. P. Putnam's Sons, 57–76.

SCHRADER, Paul

1992 Transzcendentális stílus a filmben. *Filmkultúra* 2., 3–11.

1994 Bresson és a skolasztikus hagyomány. *Pannonhalmi Szemle* II/4., 102–110.

SONTAG, Susan

1964 A spirituális stílus Robert Bresson filmjeiben. In: *A pusztulás képei*. Budapest, Európa, 200–224.

THOMPSON, David

1977 The Look on an Actor's Face. In: *Sight and Sound*. 46., 240–244.

YANAGIMACHI, Mitsuo

1998 Filmmakers on Bresson. In: James Quandt (ed.): *Robert Bresson*. Toronto International Film Festival Group. 590–591.

A SZEM TÖRTÉNETEI: SZUBTEXTUSOK AKIRA KUROSZAVA A VIHAR KAPUJÁBAN ÉS KÁOSZ CÍMŰ FILMJEIBEN

1. Kép és/vagy szöveg?

Kép és szöveg viszonyának kérdése végigkísérte a film százéves történetét: főként a korszakváltások kritikus pontjain jelentkezett, kijelölve az eljövendő paradigmák elméleti gerincét.¹ Különböző kontextusokban való felbukkanásait nyomon követve azonban az is világossá válik, hogy a szintagma *szöveg* szava a problematikusabb, provokatívabb. Ezt erősíti meg az a tény is, hogy a film szövegszerűsége és művészetvolta közti összefüggést vizsgáló diskurzus a mai napig sem zárult le. A francia *új hullámnak* a miméziselmélet ellenében ható darabjai és Jean-Luc Godard kései filmjei, rendhagyó filmtörténete,² elméleti fejtegetései és botrányos, „a filmművészet vége” kijelentése a filmszöveget mint narrációt kérdőjelezi meg: ezek a filmek azáltal fejtik fel a narráció „szövetét”, hogy önkényesen viszonyulnak annak klasszikus tartópilléreihez: a linearitás, az ok-okozatiság, a tér-idő egység, az információközlés és a nézőpont (ki lát és ki beszél) szempontjaihoz. E filmfelfogás alapegysége a kép, amely nem „külső technikai beavatkozásra” (vágás, montázs, hangtechnika) válik szövegszerűvé, hanem már önmagában az, amennyiben a valóság képeire, mozgóképekre, festményekre *rávetülve* történeteket – köztük önmaga történetét – képes elmesélni. A filmelmélet alapjait tehát – Bazinnal ellentétben – nem a filmkészítésben (forgatásban, produkciós folyamatban) látja, hanem a *projekcióban*, amely a filmek palimpszesztjellegét, egymásra, a valóságra és a társművé-

1 Már az úgynevezett ontologikus elméleteket megelőző időszakban a korai elméletírók és a filmgyártók szembesültek kép és képközi szöveg viszonyának, a szöveg hosszúságának, gyakoriságának, jellegének narratológiai, stilisztikai és nem utolsósorban gazdasági kérdéseivel. A kérdés komplexitását csak növelte a hangosfilm megjelenése 1927-ben. A Francesco Casetti által tárgyalt, 1945–1990 közötti filmelméletek mindenike többé-kevésbé szorosan kötődik kép és szöveg filmbeli kapcsolatának problematikájához.

2 *Histoire(s) du cinéma* I–II–III. Gallimard-Gaumont, 1998

szetekre rávetülő rétegződését, „szövétté válását” meghatározza. Maga az intertextualitás fogalma adekvátabb a film és a társművészetek viszonyának megvilágítására, mint az intermedialitás-fogalom, amely a hangsúlyt a médiumspecifikus technikai eszközökkel történő *alkalmazásra, átvitelre* helyezi. Ezzel szemben az intertextualitás a műalkotásokat – mediális hovatartozástól függetlenül – szövegekként tételezi, amelyek maguk is további szövegszerű rétegekre bonthatók. Ilyen „szövetrétegeket” képeznek például a stílus olyan, nem filmspecifikus eljárásai, mint a szereplők játéka, a szín- és fényhasználat és a tárgyi szimbolizmus. Akira Kurosava filmjeiben mindezt gyakran az intertextualitásként konkretizálódó interkulturalitás strukturálja. James Goodwin (1994) arra a következtetésre jut, hogy e filmek szövegszerűségét nem annyira a narráció adja, hanem a művészetek közti (irodalom, festészet, grafika) és interkulturális (nyugati és japán) *dialógus*. *A vihar kapujában* (*Rashomon*, 1950) a maga modern történetvezetésével a narráció szüzsé és fabula közti közvetítő szerepét problematizálja, ugyanis a benne elhangzó és képileg is megjelenített narrációk nem segítenek a fabula rekonstrukciójában (Goodwin 1994. 2. 1. fejezet).

A filmi kép szöveggé válásának eme vitája egyidős azzal a felismeréssel, hogy a film egyszerre technika és kifejezési mód, és hogy a specifikus kifejezőeszközök megléte nem elegendő a művészetté váláshoz. Ennek értelmében a művészi a filmben e kettő (technika és kifejezés) közti egyensúly megtalálásának függvénye. A némafilm hőskorában, úgy tűnik, az egyszerű vágásokkal megvalósított történetmesélés és a képi expresszivitás (mimika, gesztusok, a német expresszionizmus esetében a díszlet) egyfajta harmóniája megvalósult. Talán éppen ezért fogadták sokan gyanakodva az újabb technikai vívmány, a hang bevezetését, ugyanis úgy vélték, hogy a dialógusok, a diegetikus zörejek azáltal, hogy a narrációt világosabbá, követhetőbbé teszik, elvonják a figyelmet a kifejezőmód részleteiről. A hangosfilm megjelenése után még néhány évig ez a dilemma *kép és/vagy szöveg?* kérdésként jelentkezett.³

Tény azonban, hogy kép és szöveg a filmkészítés folyamatában egymást elő- és/vagy fölülíró mozzanatokként szorosan egybefonódnak, pa-

3 Megfigyelhető, hogy a némafilmek mesterei a hangosfilm megjelenése után közvetlenül születő filmjeikben mennyire nehezen kezelik az új technikai vívmányt: Chaplin *A város fényei* (1931) című filmje néma marad, noha már a hangosfilm korszakában készült, *a Modern idők* (1936) felváltva használja a hangot és a képközi feliratokat. Lang az *M – Egy város keresi a gyilkost* (1931) című filmje éppen ellenkezőleg, a saját hangjától megittasult filmművészetre példa: a szereplők végeérhetetlen monológokba, telefonbeszélgetésekbe, magyarázatokba bonyolódnak.

limpszesztként rétegződnek.⁴ A film már történetének hajnalán irodalmi művek adaptációjával tette próbára saját történetmesélési képességeit, hogy ezáltal önmaga mint művészet legitimitását igazolja. Az adaptáció esetében az illető regény/novella alapján szöveggönyv, illetve forgatókönyv készült, amely nyomán a filmet leforgatták. Ezután az anyagot a szöveggönyvet tiszteletben tartva megválták, amelyre sokáig utólagos szinkronizálással „ráírták” a dialógusokat. A legfelső réteget jelenti, adott esetben, a feliratozás, vagy a némafilm esetében a külső narrátor, aki szóban értelmezi a filmen történő eseményeket.⁵ Kurosza maga a filmkészítés folyamatát ilyen értelemben intertextuálisnak tekintette, állandó dialógusnak a különböző mozzanatok között, a film, a kép felülvizsgálátának a beszéd által (Goodwin 1994. 23.).

Az irodalmi adaptáció kérdése is új megvilágításba helyezi kép és szöveg viszonyának vitáját. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier találoan mutat rá arra, hogy az adaptációk esetében a másodlagos elbeszéléssé konstituálódó filmbeli beszéd/dialógus irodalmi textúrája az, ami megrajzolja a filmes narráció horizontját, nem pedig a történet dinamikájának filmszerű mimézise (a hűségelvű adaptációk hibája). Éppen ezért az ilyen irányú kutatásnak az adaptáció mikéntjének, sikeres vagy sikertelen voltának taglalásáról szükségszerűen egy *alkotáselméleti alapra* kell áttevődnie (Ropars-Wuilleumier 1970. 86–88.). Érdekes módon, éppen az ötvenes években zajló adaptációvita vezetett el a filmes szerzőiség kérdéséhez és részben a *nouvelle vague*-jelenséghez. Ez utóbbi képviselői irodalmi alkotásokból kiindulva, a narrációt önkényesen kezelve nyilvánították ki szerzői státusukat. Gyakran hivatásos írókat kértek fel a szöveggönyvek megírására, és azáltal, hogy az „elvetélt” irodalmi alkotások filmekké váltak, maguk a filmek váltak könyvekké. Ezen filmek jellemzője, hogy a narrációs eljárások alkalmazása (*voice over* narráció, dialógusok, nézőpont, *flash back*-ek stb.) nem segítenek valamely fabula létrehozásában.

4 David Bordwell a filmes produkciót legalább három idejű írásnak (*écriture*) nevezi. Idézi André Gaudreault (1989. 120.).

5 Gaudreault a filmes narráció formáit elemezve külön kitér a *bonimenteur* szerepére, akit a mai *voice over* narrátornak feleltet meg (1989. 171.). Goodwin Kurosza magánéletét is intertextusként kezeli, amelynek központi figurája a korán elhunyt báty, Heigo, aki a japán némafilm *benshije*, azaz külső kommentátora volt. Ezt a külső, manipuláló, rávetítő szerepet a rendező örökségének tekintette, és több filmjében tematizálta. Lásd a senkivel sem azonosított, leskelődő tekintetet a *Rashomon*ban vagy a *Véres trón*ban (Goodwin 1994. 23.). A filmbeli kép és szöveg viszonyáról lásd még Manoel de Oliveira: *Parole et cinéma* (2001. 42–46.).

Ezt sokkal inkább alakítják szabályosan ismétlődő tárgyak, arcok, utalások és idézetek, a filmstílus szövegszerűen konstituálódó összetevői.

Amint az a fentiekből is kitűnik, a szembenállás a technikai eszközökkel létrehozott, külső dinamizmusként megjelenő narráció és a kép belső struktúrájának ritmusa között húzódik, amely megfeleltethető a Metz által bevezetett *filmique–filmé* (filmszerű–filmezett) kettősségnek. Kép és szöveg viszonyának, a filmkép szöveggé szerveződésének legátfogóbb elméleti hátterét a film második fél évszázadának domináns irányzatai adják: a szemiotika, a szövegnyelvészet és a narratológia, amelyeket sajátos módon békít össze Michael Riffaterre szubtextusfogalma.

1.1. A nyelvészeti megközelítés tanulságai

A főként nyelvészetben magára találó és gyorsan megerősödő szemiotikai érdeklődés nem kerülhette el a filmet, amelynek elméletét mindaddig a más művészetekkel való, többé-kevésbé poétikus összehasonlítások és kifejezési eszközeinek számbavétele jelentették. A szemiotikusok felismerése, hogy a film sajátos kifejezési formáinak rendszerszerűsége a szignifikáció és kommunikáció területe, akárcsak maga a nyelv. Hamarosan világossá vált azonban, hogy ez az analógia nem vezethető végig a nyelvi rendszer minden szintjén (fonémák, morfémák, lexémák, mondatok), és az is, hogy a filmben nincs meg a természetes nyelvekre jellemző kettős artikuláció.⁶ Christian Metz találoán állapította meg, hogy a film grammatikája inkább retorika, mert „a filmnek, ahhoz, hogy nyelv legyen, egy kicsit művészetnek kell lennie.”⁷ A film leginkább szövegnek tekinthető, amennyiben e szó etimológiája közös a fentebb is említett *szöveg* szóval: heterogén stilisztikai, művészeti, technikai stb. tényezők, kódok (a szemiotika különböző jelrendszerekre alkalmazható „kulcsa”) bonyolult rétegződése, szövedéke. Roland Barthes a szöveg plurális jellegéről értekezve, ezt meghatározó vonásokként jelöli meg az *átjárást*, *keresztülvágást* és a robbanásszerű *szétterjedést*, azaz

6 Lásd erről bővebben Francesco Casetti *Filmelméletek 1945–1990* (1998) című könyvének erre vonatkozó, Film és nyelv (57–74) és Filmszemiotika (126–149) fejezeteit.

7 Metz azt is megállapítja, hogy a filmeket, tudatosan vagy sem, egymás közötti (intertextuális) viszonyuk határozza meg, amint egymást idézik, parodizálják, ez a *kontextúra* (contexture) pedig a mozinak mint kollektív szövegnek folyamatos fejlődését teszi lehetővé (Metz 1974. 151.). Goodwin maga e filmes szöveget különböző társadalmi diskurzusok, kulturális kódok, képrendszerek, nyelvi gyakorlatok, narratív módok, dramatikus kódok összefonódásának tekintti, amelyben a részszövegek mindenike szükségképpen előhívja a többieket, a szerzői szerep pedig e részkontextusok viszonylatában bontakozik ki (Goodwin 1994. 21–22.).

disszeminációt, amelynek köszönhetően „pluralitása az őt összeszövő jelölők sztereografikus pluralitásából következik”, innen az etimológiai rokonság a szövet/szöttes szavakkal (Barthes 1996. 69.). Horányi Özséb az *Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez* (1975) című írásában egy, „néhány nyelvspecifikus jegyétől megszabadított” szövegfogalomról beszél, amelynek egyik legfőbb jellemzője, hogy „más szövegekkel együtt létezik az úgynevezett intertextuális térben vagy diskurzus-univerzumban”. Ami a további elemzések szempontjából még fontosabb, siet azt is kijelenteni, hogy a szövegfogalom közömbös a szöveg nagyságára, ugyanis *a legelemibb elem is vizsgálható szöveggént, amennyiben rendszerszerűen nyilvánul meg*. A nyolcvanas évek vezető paradigmáját, a kognitív elméleti modellt képviselő Edward Branigan ezt erősíti meg, amikor a filmet mint rendszert elemezve kimondja, hogy nem léteznek inherens jelentések, ugyanis a jelentés mindig viszonyként konstituálódik (Branigan 1984. 29.). A linearitás sem kizáró feltétele a film szöveggé válásának: legfeljebb a narratív réteg lineáris benne, de mint vizuális jelölő rendszer „kvázilineáris”, amelyet, az „overlapping” (átfedés, a palimpszeszt) és a szövegben közölt üzenet tartalma határoz meg. Stílus és szöveg eme összefonódásával hozható összefüggésbe Riffaterre szubtextusfogalma is: a terminus olyan szimbolikus rendszerekre vonatkozik, amelyek szöveggént működnek a szövegen belül, és „olyan metanyelvi kommentárral szolgálnak, amely az őket körülvevő kontextus valóságára mutat rá” (1998a. 61.). Ezek a szubtextusok, szimbolikus rendszerek leginkább a fenntartott metaforához hasonlíthatók: ismétlődő formák és tartalmak segítségével összpontosítják az olvasó figyelmét, úgy működnek, mint a „narratívába épített emlékezet” (Riffaterre 1998a. 63.). Mindez Horányinak azt a megállapítását látszik igazolni, hogy a legelemibb elem – egy szimbólummá váló tárgy, egy trópus, Riffaterre példájában egy gallérgomb – kohéziós elvként működhet, és ismétlődve (szöveg alatti) szöveggé szerveződhet. Branigan hasonló gondolatmenet végén jut el ahhoz a következtetéshez, hogy a műalkotás tulajdonképpen egy szimbólumrendszer: olyasvalaminek a fikciója, ami nincs szó szerint jelen.⁸

8 Branigan e kijelentést megelőzően egy, a Riffaterre gallérgomb-példájához hasonló filmes példát hoz, Brahm *The Locket (A medallion, 1946)* című filmjét: ebben a zsebkendő része a történetnek, ugyanakkor magának a történetnek az elmondására is szolgál: tárgy és szimbólum egymásba mosódik. Branigan ezzel a multikódolású jelölőre hoz példát, amelynek három osztálya az ismétlés, a megkettőzés és a többszörös determináció. Sőt, az egyes filmrendezők saját filmjükből feltűnéseit is a szimbolizáció részének tekintik: így a filmjeiben megjelenő Hitchcock „egy filmes folyamat tárgyaként csapdába esett figura” (Branigan 1984. 33–39.).

Kuroszava filmjeiben a stílusképző tényezők, beleértve a színészi játékot is, mind szövegszerű rendszert alkotnak, amelyek – állapítja meg találóan James Goodwin (1994. 21.) – valamely értelem, jelentés „menet közbeni” kibontakoztatásában játszanak szerepet, és nem pedig fordítva, egy eleve adott jelentést próbálnak kifejezni. Ezért van az, hogy, még ha a történet le is zárul, a válasz keresése folytatódik más filmekben, amelyekben az igazság és valóság viszonyára, a humánium korlátaira vonatkozó kérdést a szereplők hordozzák. Goodwin (1994. 27.) ezt a rendezői eljárást Kuroszavának azzal a személyes vallomásával indokolja, mely szerint a nem kiforrott szereplők a rendező kiforratlanságát tükrözik. Részben ez az állandó keresés határozza meg a szereplőknek, azok stilizált játékának (kon)textuális jellegét is. A *Rashomon*ban például a főszereplő bandita és a szamurájeleség játékstílusa a vadon törvényei szerint szerveződik rendszerbe: a férfi arca és mozgása a vadászó tigrisnek, a nőé az űzött vadnak a metaforája, és mint ilyen szerves része az emberi gonoszság határait kereső szubtextusnak.⁹

„A narratívában – írja Riffaterre – a szubtextus a saját tárgyát vagy minidramáját metonimikusan, metaforikusan vagy szimbolikusan kapcsolja a regény eseményei sorozatának egyikéhez”, „Mindig egy viszonylag jelentéktelen tárgy és egy széles körű hermeneutikai funkció poláris ellentétére épül”, „azt helyezi a gyújtópontba, ami a való világban elhanyagolható lenne – egy mimézis körül forog, amely az elbeszélésben ahhoz hasonló szerepet játszik, mint a realiztikus részletek a leírásban, amely részletek kontextus által előírt értelmet vesznek fel” (Riffaterre 1998a. 65.). Ezek a definíciók már a narratológia nem kevésbé vitatott kérdései felé mutatnak, amelyeket, ha lehet, még tovább bonyolítottak a filmes narratívára vonatkozó viták. Fontos megjegyezni, hogy ezek új szempontokkal szolgáltak a szövegnyelvészet számára is. Edward Branigan például, a narráció és nézőpont filmbeli viszonyáról értekezve mutat rá arra, hogy a nézőpont a szöveg generatív képességének része, és az olvasó/néző általános kompetenciájának egy aspektusa (Branigan 1984. 20.).

1.2. A filmszöveg mint narratíva

Riffaterre tehát azáltal, hogy a szubtextust realiztikus részletek szövedékének tekinti, a narratívában a leírásnak felelteti meg. Az arisztote-

9 Goodwin a szereplőket textuális helyeknek nevezi („textual site”), amelyeken keresztül a gondolatok és értékek közti versengés és csere megvalósul (1994. 20.).

lészi rendszerben a narráció és a leírás formáiban jelentkező narratíva (diegézis, a mű belső, fiktív világa) a cselekmény direkt megmutatása mellett a mimézis egyik formája. Platón a tiszta imitáció (mimézis, amikor a költő valaki más személyében beszél) és egyszerű narratíva (minden, amit a költő a saját nevében mond el) kettősségére egyszerűsíti az összefüggést. Genette ezekhez a sémákhoz visszanyúlva határozza meg a leírás fogalmát, megállapításait a modern irodalommal, Robbe-Grillet regényeivel példázva, amelyek mindennél jobban bizonyítják, hogy a leírás ugyanannyit nyert drámai fontosság szempontjából, mint veszített autonómiájából. Robbe-Grillet regényeiben és filmjeiben ugyanis az a törekvés figyelhető meg, hogy a narratívát (a történetet, a Bordwell által aktualizált fabulafogalmat) majdnem kizárólag leírásokkal konstituálja, amelyek észrevétlenül módosulnak egyik oldalról (film esetében beállításról, jelenetről) a másikra, amely eljárás egyszerre tekinthető a leíró funkció látványos kiemelésének és a leírás narratív finalitása kétségbevonhatatlan bizonyítékának. Ezzel szemben a narráció tiszta folyamatokként kezelt cselekvésekre és eseményekre vonatkozik, és ezáltal a narratíva időbeli és dramatikus aspektusát hangsúlyozza. A leírás, mivel szimultaneitásukban megragadott tárgyakra és lényekre vonatkozik, és mivel a folyamatokat magukat látványként kezeli, úgy tűnik, felfüggeszti az idő folyását, és ezáltal hozzájárul a narratíva térbeli kiterjesztéséhez. A narratíva e két formája – vonja le a következtetést Genette (1982. 135–136.) – a világhoz és a léthez való ellentétes viszonyulást képviselnek: az egyik aktívabb, a másik kontemplatívabb, „poétikusabb”.

André Gaudreault a narratológia ezen alapfogalmainak filmre, vizuális szövegre alkalmazásával megpróbálkozva arra a következtetésre jut, hogy ezt a narráció–leírás szembenállást a film esetében árnyaltabbá, médiumspecifikussá kell tenni. Jostot idézve megállapítja, hogy a hangosfilm esetében már nehéz elfogadni, hogy a film csak egy történetet mutat be, ugyanis itt már alapvetően két szint működik: az egyiket a képen követhetjük nyomon, a másikat a dialógus közvetíti (Gaudreault 1989. 173.). Ennek megfelelően a narrativitás három manifesztációját különbözteti meg: skripturális (irodalmi), szcénikus (színházi) és filmes narratívát, és mindeniken belül a narratív kommunikáció két módját, a narrációt és a (de)monstrációt. A filmes (de)monstráció vagy megmutatás úgy közvetít egy történetet, hogy ahelyett, hogy elmesélné a szereplők viszontagságait, *megmutatja* őket, és ekképp a „reprezentáció” terminus helyettesítőjévé válik. A filmi (de)monstráció megfelelőjének a filmkészítés folyamatában a forgatás mozzanata, míg a narráció megfelelőjének a montázs válik. Az

előbbi anyaga profilmikus, vagyis mindazt tartalmazza, ami a kamera előtt van és arra hatást gyakorol, a másodiké filmografikus, vagyis tartalmaz minden, a filmes felszerelés által biztosított effektust, amely átalakítja a néző vetítés alatti percepcióját (Gaudreault 1989. 120.). Ebbe az elhatárolásba ismét könnyű belelátni Metz *filmé–filmique* szembenállását. Bordwell narrációközpontú kognitív filmelmélete felől tekintve ezeket az összefüggéseket, azt mondhatjuk, hogy a leírástípusú filmes narratíva azáltal, hogy a stílushordozó filmezetre összpontosít, a művészfilmes paradigmát határozza meg. Ennek központi jellemzője éppen az, hogy a fabula, a történet nézői rekonstrukciójában a stílus maga is textusként konstituálódik, erőteljesebben összpontosító, komplexebb befogadást határozva meg. E (de)monstratív művészfilmes eljárásnak – úgy vélem – egyik legrepresentatívabb képviselője az az Akira Kurosava, akinek munkásságában, paradox módon, hamarabb ismert önmagára a hollywoodi elbeszélésmód, mint a gyakran Európával asszociált művészfilmes. Főként azért számított „gyanúsnak”, mert túl tág közönség számára volt hozzáférhető. Mindehhez valószínűleg az is hozzájárult, hogy Kurosava rendkívül keveset nyilatkozott filmjeiről, ezt – az alább következő elemzések szempontjából sokatmondóan – azzal indokolva, hogy amit meg lehet *mutatni*, azt szükségtelen elmondani.

2. A megmutatás művészete, avagy a szem története

Kurosava filmjeinek közönségsikere és amerikai népszerűsége tulajdonképpen e filmek egyoldalú megközelítésével, vagy inkább félreismerésével magyarázható. Főként e filmek dinamizmusa megtévesztő, ugyanis könnyen kizárólag a narráció sajátosságának tűnhet. Jellemző, hogy a *Csil-lagok háborúja* újabb részét óriási dobveréssel készítő George Lucas Kurosava filmjeit tekinti példaképének, pedig „Az erő legyen veled!” jelszó merőben ellentétes filmes felfogást határoz meg kettejük esetében. Lucas esetében a technikai csodák lélegzetelállító, technikailag „külsőleg” létrehozott narrációban tűnnek fel, s az erő a sebességben konkretizálódik. Ezzel szemben, Kurosavánál az erő az egyes képeken, a formákon belül „történi”: a szereplők mozgása, arckifejezése (gyakran a No-színház hatására) már önmagában erőt sugároz, meghatározva a képekbeli erővonalakat.¹⁰ A

10 Branigan a víziót erőnek nevezi, olyan aktiváló pillanatnak vagy oknak, ami a reprezentációt életre hívja (1984. 57.).

jelenségre Deleuze mozgás-kép elméletét alkalmazva, ezekben a filmekben az affektus jellemzői – a hatás és a minőség – a mozgás kifejező voltában és az arc intenzitásában azonosíthatóak. Ennek megfelelően az affekció-kép nem más, mint „...az önmagáért való erő vagy minőség mint kifejezett tárgy” (Deleuze 2001. 121–133.). Ebből a szempontból nem elhanyagolható az a tény sem, hogy az eredetileg festőnek készülő Kuroszava filmjeinek egyes – főként a harcot ábrázoló – képeit előre megrajzolta. Ezek a freskó-szerű rajzok az erőt megnyilatkozása pillanatában, statikusságában ragadják meg, és ez a kép, egyáltalán nem véletlenül, éppen az az egy képkocka, amelyet a néző az egy másodperc alatt lepergő huszonnégyből érzékel. Éppen ezáltal találhatók ezek az „élőképek” valahol középen a festészet és a film között.¹¹ Sokatmondóak ilyen értelemben a *Káosz/Ran*, a *Kagemusha*, a *Hét szamuráj*, a *Véres trón* harcjelenei: a dinamizmust nem annyira a párhuzamos vágások, hanem a képkereten belüli tér- és színhasználat, a nyílveszszők által kijelölt erővonalak határozzák meg. A *Véres trón* befejező jelenetében például egész perceknek tűnő időtartamon keresztül annak vagyunk tanúi, ahogy a trónbitorló mozgásterét egyre inkább behatárolják a záporozó nyílveszszők, majd mintegy pókhálóként fonják körül a testét, szimbolikus (és nem kevésbé vizionárius) utalásként a Pókhálóvárra, a véres események színterére. Goodwin, az eljárást Eisenstein grafikus művészetéhez hasonlítva mutat rá arra, hogy Kuroszava minden filmje esetében a rendező rajzai és festményei a képzeletbeli világ teljes vizualizációi. (Goodwin 1994. 221.) Mindezek értelmében elmondható, hogy míg Lucas filmje *movie*, a Kuroszaváé *picture*, amelyben maga a látott világ, a tárgyak, a természet elemei szövődnek történetté. Ebben a sajátosságban Goodwin (1994. 35.) a japán *bunraku* színház hatását véli felfedezni, amely a közönségnek inkább *látványt* és *absztrakciót* nyújt és kevésbé reprezentációt vagy szimulációt. Ehhez azonban egy speciális látás/nézés szükséges, Kuroszava szereplőinek pedig leggyakrabban *vízióik vannak*: tágra nyitott szemekkel (utoljára a német expresszionizmus némafilmjeiben láttunk hasonló arckat) merednek maguk elé, még akkor is, amikor másoknak mesélnek történeteket. *Látjuk őket, amint látnak*. Deleuze „reflexív és intenzív arcoknak” nevezi ezeket, amelyek jellegzetessége, hogy a „vonások függetlenednek a kontúrtól”: „Akkor elgondolkodó és visszatükröző az arc – írja –, ha a vonások mind egy fix vagy szörnyűséges gondolat hatása alatt állnak, amely mozdulatlan, változatlan, bizonyos értelemben örökkévaló” (Deleuze 2001. 124–125.). Tulajdonképpen nem a történet az, amely iszonyattal tölti el a

11 Erről ír Louis-José Lestocart is a *Rashomon*-ról szóló elemzésében (1999. 67.).

szereplőket, és nem is az a releváns számukra, hanem a történet mögött vagy alatt (szubtextusként) húzódó, jelszerűen funkcionáló tárgyak és jelenségek, amelyek egy másik – számukra felfoghatatlan – valóságot vagy igazságot határoznak meg. Ezt a legjobban talán a *Derszu Uzala* példázza, amelyben a felismert nyomok és a jelek sorsszerűen szerveződve hatnak ki a nyomkeresővadász életére. Deleuze találóan jegyzi meg, hogy Uzala akkor süllyed árnyéklétbe, amikor látása gyengülésével ezeket a nyomokat, jeleket, információkat már nem tudja felismerni, szöveggé, üzenetté szervezni és saját létezése tükréként értelmezni (Deleuze 2001. 148.). Az intenzív tekintet ugyanis – állítja Christophe Audureau, a *Positif* Kuroszava-émlékszámban megjelent tanulmányában (1999. 37.) – a lét valamely extremitásába való beavatásé, a „túlzás szeme”, a vadállatéra és a némafilmekre emlékeztető: mindkettőben valami archaikus, primitív erő jut kifejezésre. Ezért van az, hogy ezek a történetek nem egyszerűen narrációként, hanem leírásként, megmutatásként, sőt beavatásként konstituálódnak.

2.1. *Rashomon*: a lélek útvesztője

E demonstratív filmművészet ars poetikájának a *A vihar kapujában* (*Rashomon*) tekinthető, amely egyszerre problematizálja a filmes reprezentációt és narrációt. Azáltal ugyanis, hogy az ismételt megjelenített történetet többször el is mondják, azt nem reprezentációként, hanem az *értelmezés tárgyaként* tételezik.¹² A „kontempláció tárgyává” tett szöveg pedig, Edward Branigan szerint (1984. 1.) szükségképpen feltételez egy alanyt, aki bemutatja a szöveget (a szerző), aki elmondja a történetet (narrátor), aki a fiktív világban mozog (a szereplő), és végül azt, aki hallgatja, nézi a történetet, illetve annak elmondását óhajtja. A *Rashomon*ban ezek a funkciók egymásba csúsznak – a favágó például felváltva résztvevő, narrátor és hallgató –, ami oka lehet annak, hogy a történet résztvevői (a bandita Tazsamaru, a samuráj és a felesége), az egyetlen szemtanú (a favágó) és a feleség vallomásának tanúja (a szerzetes) egymástól eltérő verziókat mesélnek el, amelyekből nem szűrhető ki az igazság. A nézőpont irrelevanciája az úgynevezett „memória funkciót” (Branigan kifejezése, 1984. 4.) aktiválja: az alany önmagát egy új, objektív perspektívába „keretezi el”, amely feloszlásához és ennek megfelelően az eredeti tapasztalat átalakulásához vezet. Az eső elől a híd alá behúzódó emberek

12 Goodwin ezt a külső narrátori eljárást szintén a *benshi*-szereppel hozza összefüggésbe (1994. 35.).

az előttük vertikálisan, a „hely mélységét” hangsúlyozó esőfüggönyre meredve mintegy rávetítik a nagyon meleg, de szép nyári nap szörnyű történeteire vonatkozó vízióikat, megidézik annak résztvevőit. A Rasho-híd színpadszerű dekóruma magát a kerettörténetet is metaforikussá teszi: a szereplők kezdetben kívülállókként értelmezik a történetet, majd a végén annak egy változatát (a csecsemő ruhájának ellopását) el is játszószák, és a szerzetes levonja az erkölcsi következtetést. A híd, amely kezdetben a statikus szituáció színhelye volt, az akció színhelyévé válik, a szereplők pedig a történet közvetítőiből maguk is résztvevőkké.¹³ Három vannak, három különböző társadalmi kategóriát és a detektívtörténet három szereplőtípusát képviselik: a favágó a szemtanú, a szerzetes a detektív, aki anélkül próbálja megoldani a rejtélyt, összerakni a képet, hogy azt látta volna (a maga módján meg is oldja), és végül az eső elől a híd alá menekülő harmadik szereplő, a közember, akit csupán a történet érdekel: „...én nem bánom, ha hazug a történet, csak érdekes legyen, izgalmas” – jelenti ki. Ő az átlagnéző alteregója. Van azonban egy negyedik, leskelődő tekintet is a filmben, amely senkivel sem azonosítható: ez a szem az erdőben haladó favágót párhuzamosan, majd közvetlenül hátról követi (az eljárás a *Véres trón*ban is megjelenik). Kié ez a szem? A gyilkosé? Vagy a rendezőé, a Nagy Manipulátoré, (De)monstrálójé? Azé a titoké, amelytől a híd alatt magukat meghúzóknak annyira rettegenek? Minderre nincs meggyőző válasz, és ez a klasszikus értelemben vett narráció ellenében hat, a modernítésra jellemző fragmentáltságához, relativizmusához vezet. Tulajdonképpen a *kaland* kettős értelmezéséről van itt szó: Kuroszava számára ez látványt jelent a történelmi filmben, míg a modern filmben ez többnyire metafizikai, erkölcsi és társadalmi természetű (Goodwin 1994. 123.). Ebben az utóbbiban a filmszöveg pszichoanalitikus értelmezhetősége sem kizárt, amennyiben feltételezzük Lacan nyomán, hogy itt maga a szöveg a főszereplő, a pszichoanalizálandó, aki hipnózis alatt vall a narrátorairól és közönségéről, és ezáltal egy elfojtott szöveget fed fel, amely a narrátorok és nézők szövegeinek különbségéből szűrhető le. Az *elfojtás* mellett kulcstényező a *vágy* is, amely mindig a hiánnyal függ össze: a vágy kielégítésének hiányával. Ez mind tematikusan (vágy a szamuráj feleségére, a szamuráj vágya a kardra, amelyről a bandita beszél, a vágy az igazság megismerésére), mind pedig a film struktúrájában megjelenik. Ez utóbbi ugyanis azt az esetet képviseli Branigan

13 Lásd erről Goodwin (1994. 140.) és Deleuze (2001. 148.) Kuroszava filmjeinek SA (szituáció-akció) szerkezetének értelmezését.

szerint, amikor egy statikus helyzettel, azaz a vágy megszűnésével kezdődő szöveg az ellenkező irányba indul el, arra készítve a nézőt, hogy „aktívan rekonstruálja a vágyat, amelynek a szöveg már nyoma.”¹⁴ Riffaterre a szubtextus szerepét kiterjeszti a fikció tudattalanjának feltárására is, azt állítva, hogy a műbeli szimbólumok az igazság hordozói: „az igazságot szimbólumok reprezentálják, melyek maguk szubtextusokká szerveződnek, mely szubtextusok jelrendszere a narratívára vonatkozik, annak elemeit ismétli meg más formában, s így előfeltételezi azt a realitást, amelyet kommentál” (Riffaterre 1998b. 85.).

Az elbeszélések során az is kiderül, hogy valaki hazudik, de senki-nek sincs kézzelfogható oka rá. Mindenki bevallja bűnösségét, pedig elhallgathatná.¹⁵ Ekképp a pragmatikai, kommunikációelméleti támpontokat nyújtó, narrációként értelmezett filmszöveg érvényét veszíti – erre utal a favágó többször megismételt „nem tudom megérteni” mondata is. Donald Richie, Kuroszava elkötelezett monográfusa találóan jegyzi meg, hogy ez a művészet, és ezen belül a *Rashomon*, akár a modern művészet (absztrakt festészet, szobrászat) látszólag nem bír kézzelfogható értelemmel, ami a festészet esetében azt a képességünket ébreszti fel, hogy lássuk a színeket és a formákat, amely képességünk a szobrászat esetében visszaadja eredeti, gyerekkori képességünket, hogy a követ kőként, a fát faként szemléljük, és amely lehetővé teszi, hogy az emberi cselekvést a cselekménytől függetlenül, a kézzelfogható valóságtól nem háborítva ve-

14 Branigan a nézőpont mint identifikáció, illetve elidegenedés értelmezéséhez vezet be a pszichoanalízis fogalmait. Rámutat arra, hogy ezeknek nem az a céljuk, hogy leleplezzék az önmagát a szövegen keresztül kifejező szerzőt, hanem hogy elemezzék a „vágynak azt a hálóját”, amely mind a szöveget, mind pedig a szerzőt fogva tartja. Nem az igazi néző válaszaira összpontosítanak, hanem inkább egy közvetett, hipotetikus nézőre (lásd a leskelődő tekintetet a *Rashomon*-ban vagy a *Véres trónban*. – Branigan 1984. 3–14.). Roland Barthes szintén az elbeszélések pszichoanalitikus értelmezhetőségére utalva teszi fel a kérdést: „Nem Ödipuszra megy-e vissza minden elbeszélés? Mesélni, ez nem azt jelenti-e mindig, hogy keressük saját eredetünket, kimondjuk a Törvénnyel való viszállyainkat, belépünk az elérzékenyülés és a gyűlölet dialektikájába?” (Barthes 1996. 103.). Christian Metz *A képzeletbeli jelentőben* szimbólum és emberi összefonódásának kölcsönösségét hangsúlyozza: „Mindig van egy pillanat, amikor ama nyilvánvaló megállapítás után, hogy az ember csinálja a szimbólumot, azt is felismerjük, hogy a szimbólum csinálja az embert: ez az egyik nagy tanulsága a pszichoanalízisnek, az antropológiának, a nyelvészetnek” (Metz 1981/82. 28.).

15 Goodwin (1994. 51.) ezzel kapcsolatosan Kuroszava önéletrajzából idézi azt a megállapítást, hogy sem az önéletrajz, sem ő nem képes magáról teljes őszinteséggel beszélni, akárcsak a *Rashomon* szereplői.

gyük szemügyre. Ezért nem a *miért* hanem a *hogyan*, nem az *igazság*, hanem a *valóság* a fontos (Richie 1970. 75–77.). Emiatt gyűjti egybe azokat a prizmákat, amelyek a leírás által történetté fűzik a valóság tárgyait. Ezek – szimbolizációtól nem teljesen függetlenül – az erdőben, ebben a metaforikus lélekvesztőben egy utat/ösvényt jelölnek ki, amely elvezet ugyan a holttesthez, de a tettest nem leplezi le. A női kalap, a kötél, az amulett vörös tokja, a nyílhegy és a holttest tárgyi bizonyítékai egy gyilkosságnak, és ez Kuroszava számára elég, hogy következtetéseket vonjon le az emberi természet valóságára vonatkozóan, ürügy arra, hogy ezt plasztikusan, szimbolikusan ábrázolja. Egyetlen szituációt sem tekint lezártnak: ha a konkrét cselekvés szintjén nem is, de mindenik továbbgyűrűzhet a tárgyak, formák, színek, természeti erők titokzatos láncolatában, amelyek sosem egy lezárt történet, hanem inkább egy gondolkodási folyamat összetevői.¹⁶ Mindenik elbeszélés szüzséje ezekből a valóságelemekből építkezik, de egyik sem segít a fabula rekonstrukciójában. Az elbeszélések és a (a börtönben hallott) vallomások felidézései, ezek egymáshoz való viszonya Barthes-nak azt a felismerését erősítik meg, hogy a „...szövegről szóló diskurzus maga is csak szöveg lehet, keresés és textuális erőfeszítés, tulajdonképpen játék a szövegen, amely annak reprodukálhatóságát célozza (Barthes 1996. 72.). Hogy a leírásbeli tárgyak végül mégis egyfajta szimbolikus történetté, szubtextussá állnak össze, az is igazolja, hogy a film végén a szerzetes, a „szellemi szféra” képviselője megért valamit: a talált gyereket odaadja annak a favágónak, akiről feltételezhető, hogy a nő gyöngyház markolatú törét ellopta, és talán a gyilkosságot is elkövette, sőt meg is köszöni neki, hogy visszaadta a bizalmát az emberek iránt. Az őszinte megbánás és a jóvátétel igénye a garanciája annak, hogy az ember nem „az erdőben vadászó fenevad” (Tázsomaru). Ez a szerzetes – Kuroszava sokat emlegetett – humanizmusának alap gondolata. Az említett tárgyak által kijelölt Út, mely a favágó számára a tett színhelyét, a hallgató számára az izgalmas történetet jelenti, a szerzetes számára vallásos-morális konnotációval bír: hiába a csecsemő ruhájának ellopásában csúcspontú gazságok, a végszó az ember morális felemelkedésébe vetett hité.

A *tőr* maga a riffaterre-i szubtextus minden jegyével bír: míg a szüzsé szintjén nincs jelentősége (hiszen nem segít a titok megoldásában), a szimbolizáció szintjén az osztálykülönbség jelképe (mindig hangsúlyos

16 Erről ír még Yannick Lemarié a *Positif* Kuroszava-émlékszámában (1999. 28–30.), illetve Goodwin a Kuroszava-könyvében (1994. 27.).

Kuroszava filmjeiben), a női/férfi méltóság jelképe (a feleség vele védekezik, a samuráj története szerint a megalázott férj azzal lesz öngyilkos) és végül az önmegváltás garanciája (a tört talán ellopó favágó szimbolikusan megtisztul azáltal, hogy vállalja a talált gyermek felnevelését). A *híd*, a keret-helyzet újra és újra visszatérő díszlete is változatos szimbolikus tartalommal töltődik fel a film különböző pontjain. Konvencionálisan az átmenetet jelképezi, ez esetben a nem értés állapotából az értés állapotába, illetve a kettő közti értelmezési folyamatot. Goodwin megközelítésében a monumentális városhíd romjai egyben utalnak a kulturális megvalósításairól híres Heian-kor végi japán társadalom hanyatlására (Goodwin 1994. 120.). A szimbolizáció mindkét esetben, ahogyan azt Riffaterre külön is kifejti, „egy viszonylag jelentéktelen tárgy és egy széles körű hermeneutikai funkció poláris ellentétére épül”. Valahol a tartalom és a forma között helyezkedik el:¹⁷ mint forma „jelzi a fikcionalitást” (azáltal, ahogyan megjelenik és ahol megjelenik), árulkodik készítője keze nyomáról, tartalomként szimbolizál, a „fikcionális igazság szerepét játssza”. A szimbolizálás azáltal válhat narratívává, hogy mnemonikus funkciója van, tehát azáltal, hogy ismétlődik, minden visszatérésben az előző értelmében (is) jelöl. Ez egybehangzik azzal, amit Roland Barthes állít a szöveg logikájáról: ez nem azt akarja meghatározni, hogy „mit jelent a mű”, tehát nem átfogó, hanem inkább metonimikus, „az asszociációk, kapcsolódások és utalások mozgása (...) szimbolikus energiák felszabadulásával jár” (Barthes 1996. 69.). Riffaterre meghatározásában a szubtextus inkább forma, mint tartalom, ugyanis elhagyható a narratíva szövedékének felfejtése nélkül. Amint azt a következő példa, a *Ran* is igazolja, a (de)monstratív stílus tartozékaként, a néző kognitív folyamataira apellálva a művészfilmes paradigmát határozza meg.

17 Az ún. formatartalom esztétikai értelmezéséről ír például Almási Miklós az *Anti-Esztétikában*, Hegelt idézi: „a tartalom nem más, mint a forma átcsapása tartalomba és a forma nem más, mint a tartalom átcsapása formába” (Almási 1990. 113.). A szubtextus formai és tartalmi jellegével összefüggésbe hozható az orosz formalista Veszeloovszkij által jellemzett motívum és szüzsé viszony: a motívum az az egytagú képi séma, amely ismétlődve és eközben gazdagodva átnő a szüzsébe, ugyanakkor stílussá is válik. Ennek értelmében a szüzsé „olyan téma, amelyben különféle állítások – motívumok cikáznak”, bonyolult séma, amelynek ábrázoló rendszerében „az emberi élet és pszichikum ismert tényei általánosultak” (Veszeloovszkij 1997. 195–207.) – ez ismét a pszichoanalitikus megközelítés lehetőségét helyezi kilátásba. Riffaterre maga is utal a szubtextus témához vagy motívumhoz való hasonlóságára, azonban az első nem hagyható el a narráció szövetének a felfejtése nélkül, a másodiknak pedig lételeme a szabályos ismétlődés, míg a szubtextus töredékesen is képes felidézni az adott jelentéstartalmat (Riffaterre 1998a. 64.)

2.2. Vizuális ikonográfia: *Káosz (Ran)*

A Richie által szerkesztett *Kuroszava Kuroszaváról* című könyv arról árulkodik, hogy a japán rendezőt azonban inkább érdekli a tartalom, mint a forma, pontosabban a másik tartalom, amely a történet alatt erkölcsi-filozófiai szubtextusként, kulturális intertextusként meghúzódik. Tehát amint azt a *Rashomon* is bizonyítja, ezen a tartalom nem a szüzsé vagy a téma értendő, hanem a szubtextusok által hordozott pszichológiai, vallási, szociális, morális stb. tartalmak. A *Káosz/Ran* cselekményét Shakespeare *Lear királyából* kölcsönző rendező az eredeti szövegben éppen a szereplők múlt nélküliségét és ennek megfelelően morális motivátlanságát hiányolta, ezért ezt szükségesnek tartotta egy figuratív, a tulajdonképpeni történet fölé írt nyelvezettel megvalósítani (Goodwin 1994. 197–199.).

Amint azt gyakran a filmcímek is kifejezik, maguk a természeti elemek is részt vesznek a történésekben, vagy pedig az emberi cselekvések kozmikus tükörképeivé, a pusztítás egyfajta metatextusává válnak. A *Káosz/Ran* ilyen értelemben példaértékű: Goodwin találoan nevezte az emberiség Káoszba zuhanását ábrázoló vizuális ikonográfiának (Goodwin 1994. 211.). A természet egyszerre expresszív és impresszív hordozója a tartalomnak, és e tekintetben talán Tarkovszkij áll a legközelebb Kuroszavához. A *Rashomon*ban például a bandita verziója a természeti tényezők ok-okozati láncolatára épül: ha nem lett volna annyira meleg, nem aludt volna el az erdőben, ha a feltámadó szellő nem ébreszti fel és nem lebbenti fel az éppen arra haladó samurájfeleség fátylát, akkor lehet, hogy nem történt volna az, ami történt. A *Káosz*ban az események előrehaladtával egyre növekvő és sűrűsödő felhőzet jelzi a vihar, a káosz közeledtét. Azaz, amint azt Goodwin is megállapítja (1994. 229.), Kuroszava filmjeiben a természet reprezentációja egyfajta „vizuális paradigmába” szerveződik: így például, a zápor, a szellő, az erdőbeli árnyak a *Rashomon*ban, a köd a *Véres trón*ban fontos meghatározói a szereplők közti konfliktusok, illetve a narratív logika nézői értelmezésében. Goodwin a *Rashomont* elemezve kiemeli a narráció különböző jelenetei közti, úgynevezett „vizuális hidak” szerepét is: a felidézett, múltbeli börtönjelenetben látjuk, amint óriási felhők gyülekeznek az égen, ami már utal a jelenbeli záporra, és egyben a két jelenet összetartozására. Ugyanis a zápor elálltával, a gyereksírásadta jelre új akciójelenet veszi kezdetét (Goodwin 1994. 126.).

A *Káosz*ban az egység (már a címben is metaforikusan jelzett) megbomlására azonban mindenekelőtt a színszimbolika figyelmeztet, amely, lévén hogy a japán dinasztikus színek egyben a természeti jelenségek szimbolikus

színei is, az emberi és mitikus dimenzió összekapcsolódását, az „intenzív realizmus” és gazdag szimbolizáció kettősségét is megvalósítja.¹⁸

A film kezdetén egymás mellett látható uralkodói színek egymástól eltávolodnak és egymás ellen fordulnak, mihelyt az uralkodó felosztja birodalmát. A színek egyszerre a Kuroszava által megszállottan keresett realitás és a történet szimbolikus dimenziójának hordozói: a színes zászlók térbeli elhelyezése, mozgása elegendő lenne ahhoz, hogy dialógusok nélkül megértsük az erkölcsi konfliktust, amelyről a film szól. A harmadik vár átvétele például kevés vágással, de annál több, a két fiút és az apát képviselő színek forgatagát, rendeződését, fogyását, illetve növekedését rögzítő totállal áll össze történeté, miközben a háttér végig fekete-fehér marad. A várból ziláltan kivonuló Nagyúr fehérsége (ruhája, haja, szakállja) is szimbolikus: meztelenségét, méltósága elvesztését jelzi, a „meztelen király” világirodalmi toposzának megfelelően. Előtte szétválik a sereg, amely röviddel azelőtt egyesült, hogy őt megdöntse, miután ő maga választotta szét, amikor felosztotta birodalmát. Mindez a Kuroszavát értelmezők által megfogalmazott észrevételt erősíti: az események inkább a térben mint időben történnek, a narratív fordulatok térbeli dinamikává alakulnak.¹⁹ Kuroszava filmjeiben szín és térbeliség szerepének hangsúlyossága tárgyak és emberek, a „világ szövetének” egyneműségére mutat rá. Ebben a szövetben pedig – Yannick Lemarié Merleau Pontyt idézi – a látó és mozgó ember maga köré vonzza a dolgokat, amelyek teste meghosszabbításává válnak (Lemarié 1999. 28.). Stephen Prince felismerése, hogy Kuroszavánál a szereplő maga a mozgás, a mozgás metaforája, ugyanis cselekvései nem szűkíthetők le egyszerűen a narráció szintjére. A kinesis alapvetően metaforikus értelmezéséről van itt szó, amennyiben a szereplő viszonya is az őt körülvevő érzéki világhoz erkölcsi (Prince 1991. 43.). Ily módon a *rashomon*beli erdei történet is metaforikusan, morális konfliktusként értelmezhető, tanmeseként vagy még inkább allegóriaként: az allegória ugyanis éppen az a komplex – egész sor költői képet, metafo-

18 Goodwin írja erről, hogy Kuroszava esetében szó sincs Shakespeare költészetének japán „fordításáról”, sokkal inkább egy metaforikus képalkotás érvényesül itt (Goodwin 1994. 173.), és ezt Eisenstein azon elvével hozza összefüggésbe, miszerint a szín nemcsak a valóságot reprodukáló médiumként, hanem kiemelt jelentéshordozó tényezőként is működhet (Goodwin 1994. 195.). Szín és realizmus filmbeli kapcsolatáról lásd még: Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1970. 118.).

19 Edward Branigan magát a diegézist is a szereplő hanghoz és térhez való viszonyként értelmezi, amely egyben a néző szereplőhöz, illetve hanghoz és térhez való viszonyát is meghatározza (Branigan 1984. 44.). A kamerát a néző konstrukciójának tartja, olyan olvasási hipotézisnek, amely a film tereinek megértésére törekszik (53.)



Akira Kurosava: Ran (Káosz)

rákat, hasonlatokat, szimbólumokat stb. felvonultató, egész szövegre vagy szövegrészre kiterjedő – alakzat, amely egy jelenséget (vagy történetet) egy másik jelenséggel vagy történettel ír le analógiákra alapozva, és éppen ezáltal teszi az előbbit érthetővé. Riffaterre terminusával élve: egy „morális szubtextust” aktivál. Hasonló módon értelmezhetők a *Véres trón* erdőjele-
netei (a befejező részben a trónbitorló vára felé meginduló erdővel) vagy a *Derszu Uzala*, a nyomkereső-prémvadászról szóló film, Kurosava talán leghumanistább vallomása.

3. Az arc történetei: maszkok és alteregók

Amint azt Kuroszava elemzői is gyakran hangsúlyozzák, e filmek szinte mindenike egy statikus jelenettel kezdődik, egy képpel, amely tulajdonképpen az elkövetkező narráció koncentrátuma, tartalmazza annak legfontosabb szimbólumait és alapstruktúráját. Maga a rendező is filmkészítési módszerét egy adott téma fokozatos gazdagításaként jellemezte, amely esetében az oly sokat emlegetett szonátaszerkezetet határozza meg. Ekképp a *Ran* kezdőjelenete, a vadászat, metaforikusan viszonyul a múlt és a jövő eseményeihez: az a Nagyúr, aki hajdan riválisaira vadászott, maga is üzött vadként kóborol majd abban az árnyékvilágban, amelybe azokat taszította. Hasonlóképpen, a *Kagemusha/Az árnyéklovás* hosszúra nyújtott expozíciója a történet alapmózzanata, amelyben a hasonmás kiválasztása és ezáltal az identitásától való megfosztása megtörténik. Az, amit Deleuze az arc három funkciójának nevez – az egyénítés, a szocializálás (társadalmi szerep meghatározása) és a kapcsolatteremtés –, ebben a részben érvénytelenné válik. „Nem létezik arcnagyközeli – írja Deleuze az affekció-kép elemzésében – ez azonos az arccal, de e három funkciójától megfosztott arccal. Mezítelenség, mely nagyobb, mint a testé és embertelenség, mely nagyobb, mint az állatoké” (Deleuze 2001. 136.). Az expozíció után többé nem látjuk együtt a klánvezért és a hasonmást: miután az előbbi meghal, helyébe lép az utóbbi: a hiány által létrejött hasonlóság tipikus esete. A hasonmást nem azonosítja semmiféle név: szerepe betöltése és száműzetése után visszasüllyed abba az árnyéklétbe, amelyből jött. Ennek a toposznak önéletrajzi gyökerei vannak: Kuroszava tudatosan vállalta fel bátyja alteregójának szerepét filmszakemberként és magánemberként egyaránt. A fiatalon öngyilkosságba menekült bátyja, a némafilmek *benshije*, azaz értelmező narrátora a nagy ceremóniamester és narrátor szerepét hagyományozta át rá, a filmes szakma összes kompromisszumával és megpróbáltatásával együtt, amelyek mindkettejük esetében egy adott ponton öngyilkossági kísérlethez vezettek. „Szeretem azt gondolni, hogy ő (a bátyám) az eredeti negatívja volt annak, amelynek én pozitív képként való kidolgozottsága vagyok” – vallotta Kuroszava (idézi Charles Tesson 1998. 29.). E kettősség egész művészetének alapstruktúráját adja, olyan szembenállásokban konkretizálódva, mint vonzás–taszítás, extrém mozgás és teljes mozdulatlanosság, akció és szituáció. Gilles Deleuze a fentiek értelmében az SA (szituáció–akció) sémának felelteti meg Kuroszava filmjeit. Ezek sosem zárulnak le szituációval, ugyanis Kuroszavánál semmi sem végleges, a jelentések állandó mozgásban és alakulásban vannak.

A *Rashomon*ban például, miután az összes változat elhangzott, nem zárul le a film egy szituációtípusú jelenettel, hanem új akciójelenet indul, felsír a kisgyerek, és az elmesélt történet (valamint a felhasznált Akutagava-novella) egyik variánsa ismétlődik meg: a harmadik szereplő elveszi a kisgyerek ruháját. Az affektust, melynek alapvető jellemzői a hatás és a minőség, Deleuze nyomán a mozdulatlan tükrözőegységnek (az arcnak, a nagyközelinek, affekció-képnek) és az intenzív kifejezőmozgásoknak (az akció-képnek) a halmaza alkotja: ez utóbbi esetben az affektusok valóságos tér-idővel és alakokkal való kapcsolatokban, míg az előbbiben virtuális összefüggésekben, tér-időn kívül, saját eszmei szingularitásukban jelentkeznek. Ezek az affekció-képek megfelelnek Peirce Egység-típusú képének, amelynek központi vonása, hogy „inkább érezni lehet, mint elgondolni”, s ilyen szempontból szimbólumnak tekinthető, annál is inkább, mert ennek görög jelentése, a *symbollein* az együttjelölésre, összevonásra és közelítésre, azaz egységre utal, és stilisztikai hatásának intenzitása inkább az érzelmekre, mint az értelemre irányul (az allegóriával ellentétben).²⁰ Deleuze maga ikonicitásról beszél: „A kifejezett és a kifejezés egységét, az affektus és az arc egységét ikonnak hívjuk” (Deleuze 2001. 133.). Az arcnagyközeli, ezt már a korai filmelméletírók is felismerték, a fentebb említett funkciótól megfosztva ugyanolyan drámai és stilisztikai-szimbolizáló szereppel bír, mint a tárgyak, amelyekkel együtt Kuroszava filmjeiben hálót, egy kulturális-erkölcsi szubtextust alkot, vagy inkább Goodwin megfigyelésére alapozva egy kulturális intertextust. A filmekben ugyanis a japán No-színház hatására az arc gyakran maszkká absztrahálódik. Kuroszava a maszk szerepét a színjátszásával ellenkezőnek tekintette, amely ekképp a Sztaniszlavszkij által meghatározott nyugati színjátszási módszerek ellenében hat. Eszerint a színész az adott személységet pszichológiai elemzés eredményeképpen fejleszti ki és jeleníti meg. Ezzel szemben a maszk nem más, mint a szimbólummá vált karakter: a No-színész egy szimbolikus képet helyez az adott jellemre, amely inkább utal elvont gondolatokra és ábrázolja szimbolikusan az érzelmet, mintsem fejezi ki a jellemet és annak nyers indulatait.²¹ Deleuze hasonló

20 Lásd erről még: Régis Debray 1992. 60–73. és Tzvetan Todorov 1977. 235–258.

21 James Goodwin a No-színháznak ezt a vonását annak a megfigyelésének az alátámasztására használja, hogy Kuroszava tragédiái nélkülözik a tragikus hőst, ugyanis ezek csupán morális elvek absztrakciói. Ugyanakkor rámutat arra, hogy ez a fajta dráma azáltal, hogy távolító effektust teremt a szereplő és a közönség között, amely viszont az Ezra Pound és Bertold Brecht által képviselt modern nyugati dráma központi vonásává vált (Goodwin 1994. 190.).

következtetésre jut, amikor azt állítja, hogy „...egy izolált arccal szemben nem érezzük magunkat térben (...) Egy másféle dimenzió tárul fel”, és ezt az expresszionizmus nagyközelijeinek példájával támasztja alá: ezeken az arcokon ugyanis „megjelenik valami a dolgok nem szerves életéből” (Deleuze 2001. 126.). A nagyközelet tulajdonképpen az arc maszkyszerűségét hangsúlyozza azáltal, hogy kiiktatja annak egyénítő szerepét.

Kuroszava maszkszimbólumai a Shakespeare-adaptációk esetében kulturális eltéréseket hidálnak át, illetve hiányzó információláncokat egészítenek ki. Így például a *Ran* a szimbólumháló szintjén tartalmazza azokat az összefüggéseket, amelyeket Kuroszava a *Lear király*ból hiányzónak tartott: számára érthetetlen volt a kisebbik lány reakciójának intenzitása a Nagyúr azon bejelentésére, hogy visszavonul és felosztja birodalmát. Ezért szükségesnek tartotta a történetét visszafelé, egy szimbolikus dimenziót megnyitva megvilágítani. Hidetora, amikor kilép a harmadik vár kapuján, szimbolikusan a múltba tér vissza, noha a cselekmény linearitása töretlenül megmarad. Ezen a ponton a maszkja, a harmadik és utolsó, Kuroszava utasításai szerint már természetellenes, szellemmaszk, akárcsak Tsurumarué, egykori áldozatáé, akivel az erdőben bolyongásai közben találkozik (Goodwin 1994. 206.). Az iszonyat és örület vonásainak fokozatos hangsúlyozása a maszkon egy belső történetet tükröz, a ráébredés és megbánás stádiumait jelezve Hidetora esetében, ami viszont elmarad a *Lear király*ban. Kuroszavának egyetlen maszk eltérő stilizációjával sikerült az egyén drámájává alakítania a tragédiát, megfosztani azt történelmi és hősi dimenziójától.

Kuroszava érdeme, hogy nem esik a legtöbb Shakespeare-t adaptáló rendezőnek abba a hibájába, hogy a képet és az expresszív színészi játékot az önmagában is „képes” shakespeare-i nyelv versenytársává teszi. Amint arra Goodwin is rámutat, csak a fő szüzsémozzanatok és metaforákat veszi át, és az eredeti dialógusokat-monológokat teljesen mellőzve csak akkor beszélteti szereplőit, amikor azt a drámai szituáció feltétlenül megkívánja. Ezen a ponton válnak fontossá a maszkok, ezek egymás és a történet közti viszonyai, megkettőződései, ismétlődései. Washizu Heida-maszkja például – fejti ki Goodwin (1994. 189.) – ironikusan viszonyul magához a történethez és így a shakespeare-i szöveghez is, ugyanis a maszk a rossz szellemeket legyőző hősé, míg a *Véres trón* éppen a kísértéseknek ellenállni nem tudó emberi gyengeség drámája; a záró jelenetben, a nyílzápor közepette a *Yase-ototo*, azaz a haláltusa maszkja fagy az arcára. Kaede maszkja a kígyó vagy vámpír nőé (fehér, mozdulatlan arc, magasra rajzolt fekete szemöldök), aki vért kíván, bosz-



Akira Kurosava: Ran (Káosz)

szút és hatalmat. A történet szintjén alteregója Sué, akinek családját szintén kiirtotta annak idején Hidetora, de aki a vallás és megbocsátás útját választotta. A film végén mégis mindketten hasonlóan végzik: A Sué fejét követelő Kaedet a gyűlölethullámot túl későn megállítani próbáló Kuragane lefejezi, de előtte már Kaede emberei is megtalálják Suét. Ez a végkifejlet, akárcsak Saburo (a harmadik fiú) és Hidetora halála, Goodwin azon kijelentését erősíti meg, hogy a *Ran*ban elmarad a nyugati tragédiákra jellemző megváltásígéret: a hős halála nem váltja meg az őt túlélő társadalmat, a gyűlölet tovább gyűrűzik (Goodwin 1994. 212). Mindez ismét Kurosava alapelveire utal: semmi sem lezárt, a történetek állandó mozgásban vannak és túlmutatnak önmagukon.

A *Ran* már említett kezdő jelenete egy másik alteregócsoporthoz is körvonalaz, a *Lear*ben is megjelenő, de a *No*-színházról sem idegen bolondokét. Hárman már a történet elején bolondok: az egyik a szakmája (Kyoami), a másik a döntése által, hogy birodalmát felosztja (Hidetora), a harmadik megmagyarázhatatlan viselkedése által, amint apjára támad és azt bolondnak nevezi (Saburo), és utána másságát vállalva a száműzetést választja. A történet később újabb örüllettel bővül, Tsurumaruval, akivel – nem véletlen – Hidetora akkor találkozik, amikor az elviselhetetlen szenvedések végképp megzavarták elméjét. Már csak érzéseikkel látják a világot mindketten: Hidetora Tsurumaru fuvolájának hisztérikussá váló akkordjaira ismer rá áldozatára és önmagára. E bolondok közti viszonyok külön történetet alkotnak a történetben, amely a kezdő jelenetbeli döntés „bolondságát” erősíti meg, és a pusztulásba hajló főtörténetnek mintegy lábjegyzetként működik. Kyoamit udvari szerepe, mestersége köti Hidetorához, de már a kezdő jelenetet követően a hajdani, feudális-karneváli szerepjáték érvénytelenné válik, amint együtt haladnak fokozatosan az árnyéklét felé. A bolond társadalmi szerepe egy emberi dráma felgöngyölítésére egyszerűsödik, szavait már nem kíséri karneváli nevetés:

ő maga az örült Nagyúr tudatának utolsó világoskamrájává válik. Hasonlóképpen Saburo és Tsurumaru neveinek említésére Hidetora magához tér, ami azonban csak az örület intenzitását növeli. Tsurumaru és Kyoami külalakja is hasonlatos egymáshoz: ambivalens szexuális jellegük (Kyoami extravagáns, transzvesztita külseje, Tsurumaru hosszú haja és kimonójának stílusa) arra utal, hogy nem tartoznak a főtörténetben kibontott, a hatalomért folyó küzdelem kegyetlen, férfias dimenziójához. A bolondok története az egyén drámáját körvonalazza, amelynek végki-csengése Goodwin nyomán az, hogy a szenvedésnek nincs oka, értelme, és nincs rá magyarázat sem: „A tragédia történelmi, egzisztenciális és hősiességet nélkülöző” (Goodwin 1994. 216).

4. Adaptáció, szubtextus, szerzőiség. Kitekintés

Mindkét, az előző fejezetekben elemzett film adaptáció: A *Rashomon* Akutagava Rjúnoszuke két novellájának alapján készült, a *Ran* pretextusa pedig Shakespeare *Lear királya*. Ezek az intertextusok azáltal, hogy a filmek eredetét képezik, elmondanak valamit arról, amit Riffaterre a fikció tudattalanjának nevez azonos című tanulmányában: maguknak e szövegeknek a kiválasztása, kulturális intertextussal, illetve szubtextussal való dúsítása gyakran magát a szerzőt jellemzi: feltárja igazság utáni vágyát, rendületlen humanizmusát és magánéleti traumáit.²² Kuroszava művésze megerősíti Christian Metz azon kijelentését, miszerint „a filmek tüneteknek minősülnek, amelyekből kiindulva »vissza lehet haladni« a rendező (vagy a forgatókönyvíró stb.) neurózisához” (Metz 1981/82. 34.), ezt pedig a szimbólumok teszik lehetővé, ugyanis „a szimbolikumnak a barázdájában leljük meg a valamivel több tudásnak a reményét, a szimbolikum viszontagságain át nyílik út a „megértés” felé” (1981/82. 10.). Ez megegyezik azzal a hermeneutikus funkcióval, amit Riffaterre a szubtextusnak tulajdonít: az olvasókat segíti a dekódolásban. Ennek filmelméleti szempontból nyilvánvalóan a bordwelli kognitív modell felleltethető meg, ezen belül is a művészfilmes paradigma, ugyanis a szubtextus inkább formai, mint tartalmi jellegű, nem a narrációt teszi ért-

22 Nem véletlen, hogy Goodwin már idézett munkájában Kuroszava magánéletét is intertextusként kezeli, és filmbeli eljárások megvilágítására gyakran idéz a rendező önéletrajzából.

hetőbbé, hanem a mű igazságot hordozó, szerzői és kulturális dimenzióját tárja fel.

A két film szubtextusainak elemzésével a következő jelentéseket különítettem el: a *Rashomon*ban a *tőr* 1. a női méltóság metaforája, 2. a társadalmi státus szimbóluma, 3. az igazság megfejtésének kulcsa; a *híd*, 1. egy hanyatló kulturális korszak szimbóluma, 2. színpadszerűsége által egyfajta drámai keret, 3. az átmenet, a folyamat metaforája; az *út/ösvény* 1. a többször elmesélt, tárgyakjelölte történet metaforája, 2. a Zen tanítása alapján az értelmét megtalált élet; az *erdő*, 1. a cselekmény színhelye, a feltárhatatlan titok hordozója, 2. az emberi lelket próbára tevő útvesztő. A *Ran*ban a *színek*, 1. a dinasztikus hatalom kulturális emblémái, 2. a természeti elemek szimbólumai, 3. a szereplők jellemzésének, illetve a köztük levő viszony megjelenítésének eszközei; a *maszkok*, 1. a No-színház kulturális intertextust meghatározó tényezői, 2. a karakterek absztrakciói, 3. a képi expresszivitás hordozói. Ezek a többjelentésű egységek tehát egyszerre működhetnek kulturális intertextusként, a cselekmény értelmezéseként és morális tartalmaként, lehetnek a szerzői stílus hordozói, illetve a szerzői szubjektivitás kifejezői. E szerepek az eredethez (az eredeti szöveghez) való viszonyulásban, az attól való eltérésben konstituálódnak: példa erre a szereplők múltjának szimbolikus, a motivációk megvilágítását célzó megjelenítése a *Ran*ban (3. fejezet). A Kuroszava által megteremtett „vizuális szöveg”, mint már volt szó róla, segíti a nézői megértést, a szereplők közti viszonyok dekódolását, ugyanakkor pedig a szerző „extrem szubjektivitásának” kifejezője: Branigan meghatározásában (1984. 8.) ez a szerző világnézetének a hangsúlyos stilizáció általi kibontakoztatását jelenti, amely világnézet pedig a történet erkölcsi tanulságaként, mondhatni allegóriaként ragadható meg. Goodwin figyelmeztet arra, hogy Kuroszava esetében e szubjektivitás nem írható le egyszerűen az *auteur*-terminussal, ugyanis ez inkább vonatkozik egy sor, meghatározott stílusjegyeket hordozó szövegre, amelyek retrospektíve teremtik meg az *auteur*t, mint egy szerzőre, aki a szövegeket teremti. Kuroszavára inkább a szerzőfunkció („*author-function*”) meghatározás illik, amely egy olyan „locus”, ahol egy adott társadalmi környezet és történelmi kor kulturális „anyagai” közti közlekedés és csere megvalósul (Goodwin 1984. 22.).

E tanulmány Riffaterre irodalomra vonatkoztatott szubtextusfogalmát filmre alkalmazva, a két példán keresztül annak narrációhoz és stílushoz való viszonyát elemezte, olyan filmelméleti és általános narratológiai ellentétpárok viszonylatában, mint filmezett–filmszerű, narráció–leírás, narráció–(de)monstráció. Az elemzés során megerősítést nyert Riffaterre

azon megfigyelése, hogy a szubtextus narratológiai szempontból inkább rokonítható a poetikusabb, meditatívabb leírással, mint a narrációval. A leírás filmbeli megfelelőjének pedig a Gaudreault által (de)monstrációnak, megmutatásnak nevezett, profilmikus (a filmezetre irányuló, a forgatásnak megfelelő, a filmezett anyag technikai „kezelését” megelőző) mozzanatot tekintettem. A montázs során ugyanis – írja Gaudreault – a valóság eltűnik, és helyette a filmes, illuzórikus valóság marad (1989. 190.). Kuroszava filmjeiben a valóság az egyes, gyakran festményszerű képeken „történik”: a színekben, a szereplők mozgásában, maszkjaiban, az ábrázolt, gyakran szimbolikus tárgyi részletekben, amelyek ismétlődve egy, a montázzsal létrehozott cselekménytől független szöveget, „alszöveget” hoznak létre. Ez kulturális, művészeti intertextusként vagy valamely morális tanulság hordozójaként működik, a fentebb említett szerzői funkció meghatározója. A két elemzett adaptáció esetében helyenként a narrációt helyettesíti, illetve egészíti ki, meghatározó szerepet játsza a fabula nézői rekonstrukciójában, illetve értelmezésében. Ha a cselekmény nem is vezet el az igazsághoz, a szubtextus, a „fikció tudattalanja” tartalmazza azt.

A szubtextus a filmben tehát olyan fontos filmelméleti kérdésekkel hozható összefüggésbe, mint a művészfilmes paradigma, a szerzőiség, a nézői kognitivitás. Az olyan rendezők esetében, mint például Hitchcock vagy David Lynch,²³ akiknek filmjeiben a cselekményt mindig a szereplőket fogva tartó jelek és nyomok hálója egészíti ki, úgy vélem, elengedhetetlen az „alszöveg” elemzése. Hitchcock esetében ezt már megtették, amikor a szubtextust a pszichoanalitikus módszernek alárendelve értelmezték művészetét.²⁴ Ezen az egyoldalú, főként a szerző személyére irányuló megközelítésen túl ki kell emelnünk a rendszerszerűen megnyilvánuló *filmezett* expresszív és hitelesítő szerepét is. Megfigyelhető, hogy enélkül mind Hitchcock, mind pedig Lynch filmjei alig haladnák meg az olcsó detektív-történet vagy thriller szintjét. Hasonlóképpen Kuroszava *Ranját* például a fentebb elemzett szimbolikus dimenzió menti meg a melodráává válástól, bizonyítva azt, hogy a film mint művészet autenticitását nem a technikai kifejezőeszközök magas szintű használata, hanem a *megmutatásként* konstituálódó világértelmezés biztosítja.

23 Lynch két újabb filmje, az *Útvesztőben* (1997) és a *Mulholland Drive* (2001) már címében metaforikusan utal a cselekményszálra mint olyan *útra*, amely nem vezet sehová, s ahol, akárcsak a *Rashomon* erdőjében, „az emberi lélek elveszti önmagát”. E metaforikus utat övező dekórum, jelek és nyomok azonban az értelmezésnek, a lehetséges világoknak számos változatát kínálják.

24 Lásd erről Casetti (1998. 151.).

SZAKIRODALOM

ALMÁSI Miklós

1992 *Anti-esztétika*. Budapest, T-Twins

AUDUREAU, Christophe

1999 *Histoires de l'oeil. Positif* 461/62. 7/8., 36–38.

BAZIN, André

1975a *La leçon de style du cinéma Japonais*. In: *Le cinéma de la cruauté de Bunuel à Hitchcock*. Paris, Flammarion, 203–210.

1975b *Rashomon*. In: *Le cinéma de la cruauté de Bunuel à Hitchcock*. Paris, Flammarion, 211–215.

BARTHES, Roland

1996 *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet

BRANIGAN, Edward

1984 *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publishers

CASETTI, Francesco

1998 *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest, Osiris, 220–241.

DEBRAY, Régis

1992 *Vie et mort de l'image*. Une histoire du regard en Occident. Paris, Gallimard, 65–73.

DELEUZE, Gilles

2001 *A mozgás-kép*. Budapest, Osiris

DE OLIVEIRA, Manoel

2001 *Parole et cinéma. Cahiers du cinéma* 555. 3., 42–45.

GAUDREAU, André

1989 *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck

GENETTE, Gérard

1982 *Figures of Literary Discourse*. New York, Columbia University Press

GOODWIN, James

1994 *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press

- HEGEL, Friedrich
1950 *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai I. rész.*
A logika. Budapest
- HORÁNYI Özséb
1975 Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez. *Szemiotikai tanulmányok* 27. Budapest, Akadémiai
- LEMARIÉ, Yannick
1999 L'oeil, le trou et la boue. *Positif* 461/62. 7/8., 28–31.
- LESTOCART, Louis-José
1999 Rashomon – Chemins qui ne menent nulle part. *Positif* 461/62. 7/8., 64–68.
- MARIENSTRAS, Richard
2000 De „Lear” á „Ran”. Une continuité créatrice. *Positif*, 461/462. 7/8., 59–60.
- METZ, Christian
1974 *Language and Cinema*. The Hague, Mouton
1981/82 *A képzeletbeli jelentő*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 10–138.
- PRINCE, Stephen
1990 *The Warrior's Camera – The Cinema of Akira Kurosawa*. New Jersey, Princeton University Press
- RICHIE, Donald
1970 *The Films of Akira Kurosawa*. Berkley and LA, University of Californian Press.
- RIFFATERRE, Michael
1998a Szimbolikus rendszerek a narratívában. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2* (Történelem és fikció). Budapest, JAK, 61–84.
1998b A fikció tudattalanja. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2* (történelem és fikció). Budapest, JAK, 85–105.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire
1970 *De la littérature au cinéma*. Paris, Librairie Armand Colin
- TESSON, Charles
1998 Kurosawa ou l'insupportable nécessité de voir. *Cahiers du cinéma* 528. 10., 26–29.
- TODOROV, Tzvetan
1977 *Théories du symbole*. Paris, Éditions du Seuil, 235–278.
- VESZELOVSZKI, A. N.
1997 A szűzsé poétikája. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei II*. Pécs, Jelenkor – JPTE, 195–207.

POSZTMODERN *FILM NOIR* IDÉZETEK, AVAGY MIÉRT VÉGZETESEK A NŐK?

A klasszikus *film noir* konvencióinak felvillantása és átértelmezése nem új jelenség a (főként) brit és amerikai bűnügyi filmekben¹. Néhány évtizedes múltat tekint vissza. A neo *noir*-nak nevezett filmek a hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji reneszánsza után – amely időszakot olyan filmekkel példázhatjuk, mint a *Chinatown* (*Kínai negyed*, 1974), *Klute* (1978), *Body Heat* (*A test melege*, 1981), *Blade Runner* (*Szárnyas fejedvadász*, 1982), *Drifters* (*Svindlerek*, 1987) – a *noir* idézések új példáival szembesülhettünk az 1990-es években és napjainkban. A *The Crying Game* (*Síró játék*, 1992), *Pulp Fiction* (*Ponyvaregény*, 1994), *Mulholland Drive* (2001), *The Man Who Wasn't There* (*Az ember, aki ott se volt*, 2001) sorába illeszkedik Giuseppe Tornatore 1994-es *Puszta formalitás* (*Una pura formalità*) és Christopher Nolan 2000-es *Memento* című filmje is: ezek az alkotások a *film noir* műfaji konvencióinak utánzása és újraértelmezése szempontjából rokoníthatóak.

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy ezt az utóbbi korpuszt, illetve Tornatore és Nolan filmjeit a – tömeg és elitkultúra közötti viszony átértelmezéseként elgondolt – modern–posztmodern-fordulat perspektívájából vizsgáljam, olyan posztmodern thrillerekként, amelyek egy modernista tömegkulturális filmműfajt – a *film noir*-t – idéznek, ám az idézés során új kontextusba helyezik, és másfajta (szűkített avagy bővített) értelmezési lehetőségekkel látják el a hivatkozott műfaji konvenciórendszert. Mivel a *film noir* hagyományos kategóriájába sorolható alkotások, úgynevezett B movie-k, alacsony költségvetésű, kis profitú, az egészestés filmet kísérő műfajfilmekként születtek az 1940–1950-es évek fordulóján, illetve nagymértékben alapoztak a kemény krimiírók irodalmi és forgatókönyvírói munkájára, talán nem túlzás a korabeli tömegkultúra szeleteiként elgondolni őket, még akkor is, ha innovatív stilisztikai és filmes eszközeiknek köszönhetően mára a kultuszfilmek és filmklasszikusok

1 E filmek gyakran valamilyen epiztemológiai jellegű keresésről, az identitás és a tudás lehetőségének általánosabb érvényű kezeléséről is szólnak.

körébe sorolódnak. A Tornatore- és a Nolan-film erőteljes rájátszása erre a hagyományra, mind a narratív megoldásokat, mind a vizuális összetevőket illetően lehetővé teszi, hogy olyan filmekként értelmezsem őket, amelyek mondhatni „végrehajtják” a modern–posztmodern-fordulatot azáltal, hogy egy jobbára tömegkulturális eszköz- és jelrendszert művész-thrillerek tükrében jelenítenek meg².

Mivel a klasszikus *noir* filmekben jelentős figyelmet tulajdonítanak a társadalmi nemi viselkedésmódokból származó ütközéseknek és anomáliáknak, a konvenciórendszer folyamatos idézései – Roman Polanski *Kínai negyedétől* kezdődően David Lynch legújabb mozifilmjéig – behelyezhetőek abba a kontextusba is, amelyet a feminizmus és a meleg³ mozgalmak, illetve a nemi szerepek utóbbi évtizedekben is bekövetkezett változásai alkotnak. Jane Place, a klasszikus *noir* műfajának egyik brit kutatója szerint ezen filmek iránti érdeklődés szimptomatikusnak tekinthető, lévén ezek olyan „narratívák, amelyekben a férfiak félelmei szexuálisan agresszív nőkben konkretizálódnak, akiknek pusztulniuk kell”⁴ (Place 1976. 54.). Esetleg veszélyesen közeli nő–nő, illetve férfi–férfi kapcsolatokban tárgyiasulnak ezek a kimondatlan, és nem csak férfiakra érvényes félelmek: gondoljunk csak David Lynch 2001-es *Mullholland Drive*-jára vagy magára a *Memento*-ra. Ezért állítanám, hogy a klasszikus *film noir* „gender öröksége” – a második világháborút követő drasztikus társadalmi nemiszerep-változások egyik szimbolikus terepe lévén – tovább él ezekben a posztmodern idézéstechnikájú thrillerekben. Sőt a műfaj érzékenysége a nemi szerepek és változásaik iránt feltehetőleg szerepet játszhatott abban is, hogy a *film noir* ilyen elterjedt hivatkozási alappá vált a „modern–posztmodern-fordulatot végrehajtó” álműfajfilmekben, amelyek tehát építenek a modern(ista) konvenciórendszerre, miközben felmutatják annak művi voltát és e gesztus által posztmodernként határozódnak meg.

2 Nyilván nem azt állítom, hogy ez a két film lenne a modern(itás)ból a posztmodern(itás)ba való átmenet kitüntetett színhelye, mindössze kézenfekvő és viszonylag jól ismert példái e több évtizedes folyamatnak, amelynek eredményeként ma már hajlamosak vagyunk posztmodernként definiálni nemcsak elméletrendszereket, hanem filmes toposzokat is.

3 A „meleg” és a „nem-heteroszexuális” (identifikációt) egymás szinonimáiként, illetve az angol „queer” magyar megfelelőjeként használok dolgozatomban.

4 Ha a szakirodalmi jegyzékben ezt másképpen nem jelölöm, az idézetek saját fordításaim.

1. A klasszikus *film noir*

A bűnügyi filmek egyik legtöbbet kutatott alműfaja a *film noir* nyomasztó és epiztemológiai misztériumok köré szerveződik. Történeti, de egyszersmind stilisztikai formációként a filmes modernizmus számos jellegzetes vonását mutatja, például az identitás bizonyosságában való kételkedést vagy a filmes expresszionizmus világitástechnikáját. A klasszikus amerikai *noir* bűnügyi filmek kis költségvetésű amerikai alkotásokként készültek az 1940–1950-es évek fordulóján, főként európai emigráns rendezők irányítása alatt (Edward Dmytryk, Fritz Lang, Robert Siodmak és Billy Wilder például). A forgatókönyvek alapjául a kemény krimiírók könyvei szolgáltak, de az írók maguk – Raymond Chandler, Cornell Woolrich – is írtak néhány forgatókönyvet. A *noirt* utólagosan határozták meg műfajként, konstrukciója a háborút követő francia filmkritikusok figyelmének köszönhető, akik a *film noir* „szókapcsolatot azokra az új, tömegben jelentkező, cinikus és stilizált amerikai filmekre használták, amelyek több műfajban – detektívfilmekben, gengszterfilmekben és thrillerekben – jelentkeztek” (Blanford–Smith–Hiller 2001. 97–98.).

Mivel már létező műfajokon „élősködött”, illetve a filmtörténet különböző momentumaiban bukkan(t) fel, a *film noir* pontos definíciója még várat magára, alműfajként, vizuális stíluselemek gyűjtőneveként, mozgalomként és világlátásként, kulturális attitűdként egyaránt rögzítik. A műfajként elgondolt *film noir* összegzésében Warren Buckland (1998. 91–93.) kitér egyrészt a *mise-en-scène* és a *mise-en-cadre*, azaz a jelenet és a képkivágás terébe helyezett cselekmény lefilmezési sajátosságaira. Emellett pedig szól a filmi elbeszélés megoldásairól, a tipikus szereplőgárdáról, a valószínű cselekménysémákról is. Ezzel szemben Place és Peterson (1976. 325–338.) kizárólag a *noir* vizuális ábrázolás technikai megoldásaiban érdekeltek, a fény-árnyék arányban, a megvilágításban és a kiegyensúlyozatlan kompozíciójú képkivágások jellemzésében. A másik végletet képviselheti Slavoj Žižek, aki szubjektumelméleti témájú könyvét a Ridley Scott rendezte *Szárnyas fejvadász (Blade Runner) noiros* összetevőire reflektálva kezdi, és a par excellence *noir* logikát a filmbeli Deckard nyomozóban látja összpontosulni, akiről az androidok után folytatott hajsza végén felvetődik, hogy talán ő maga is android, azaz ő is célpontja az általa aktivizált keresésnek. Ebben az értelemben a *noir*nak mint logikai torzítóelemnek a legkülönbözőbb filmműfajokra (és műfajokban) gyakorolt hatását az olyan történetváltozatokban fedezhetjük fel, melyekben a kereső, nyomozó főhős (szimbolikus) útjának végpontján a saját

identitásának széthullása, memóriájának elvesztése, azaz tulajdonképp a szubjektum ürességen/hiányon alapuló konstitúciójának a belátása vár rá (Žižek 2001. 9–12.).

A *film noir*ok tipikus történeteiben a főszereplő az elidegenedett magánnyomozó, aki a törvény és bűn közti határsávban él, valamint a *femme fatale* (a végzetes nő). Őket egy mellékszereplőkből álló hálózat veszi körül, akik ugyanakkor komoly jelentőséggel bírnak, morálisan megkérdőjelezhető álláspontokat képviselnek és furcsamód kapcsolódnak egymáshoz (Buckland 1998. 91–100.). A műfaji fegyvertárhoz tartozik még a bonyolult történetmesélés és a narrátor előtérbe helyezése, ez gyakran a flashbackek és a hangzó mesélés elbizonytalanító használatában konkretizálódik. A nagymértékben szubjektív, változó és megbízhatatlan történetmesélés általában a férfi (fő)szereplő feladata, míg látvány szinten a nők uralják a filmvásznat.

1.2. Nemi szerepek a klasszikus *noir* filmekben

A heteroszexuális kapcsolatok és a család mint intézmény negatív bemutatása a *film noir*ban némely kritikus szerint összefüggésben áll a második világháború utáni egyesült államokbeli társadalmi és gazdasági változásokkal. Mivel számos nő belépett a munkaerőpiacra a háborúba eltávozott, helyükről kimozdult férfiakat helyettesítendő, a társadalmi nemiszerep-elvárások az 1940-es években nagyban különböztek az egy évtizeddel korábbiaktól gyakorlatilag minden, a második világháborúban résztvevő ország esetében. Ám, amint azt Frank Krutnik is megjegyzi, a *film noir* hollywoodi stúdiórendszerben történő gyártása, illetve a filmkészítők különböző egyéni és művészi háttértörténetei olyan „szűrőkként” ékelődtek be a materiális valóság és a *film noir* közé, amelyek nagymértékben módosították a nemi szerepek szimbolikus reprezentációját. Ily módon egyet érthetünk vele abban, hogy „(...) az 1940-es évek műfaji spektrumában a »kemény« *noir* thrillerek a heteroszexuális és családi szerkezeteket illető negatív és ambivalens vélemények fő csatornáiként intézményesültek” (Krutnik 1997. 61.). A következőkben három, a szigorú patriarkális nemi szerepekre kínáló és a klasszikus *film noir*ban felvillantott alternatívát mutatok be: a hatalommal bíró nőket, a gyenge férfiakat és a meleg orientációjú szereplőket.

1.2.1. *Femme fatale*-ok

A műfaj egyik nagy erősségeként számon tartott *noir* vizuális megoldásai sok elemző szerint nagyban hozzájárulnak a női szereplők érzelmi szépségéhez és függetlenségéhez, egyszersmind szcenírozzák a férfi szereplők hatalomra és kontrollra való képtelenségét. Amint Jane Place írja: a nők „hangsúlyozottan a kompozíciók fókuszában szerepelnek, általában a középső keretben vagy az előtérben, esetleg magukhoz vonzzák a fókusz a háttérben is. Ők irányítják a kamera mozgását”(Place 1996. 45.). Ugyanakkor az, hogy a *film noir* univerzuma progresszív-e feminista nézőpontból, nyitott kérdés. Az igenlő választ a főhős igazság utáni hajszájában a női karakterek által játszott fő szerepek sugallhatják, hiszen a nők gyakran tárgyai a keresésnek, netán akadályozzák azt, vagy épp eltérítik a kereső, nyomozó főhőst eredeti céljaitól. Másrészt viszont klasszikus szépségük és érzelmi csillogásuk révén a *noir* nők foglyul esnek a patriarkális, a nőket (a férfiak tekintete számára) tárgyiasító reprezentációs technikáknak is. E. Ann Kaplan szerint mindkét állításban van némi igazság – próbáljuk csak összehasonlítani az egyik hírneves *noir*, *A hosszú álmom (Big Sleep, 1946)* Lauren Bacallját bármelyik klasszikus musical Ginger Rogersével: „a független nő fogalmának és a patriarkális struktúráknak az összjátéka teszi a *film noir* példáit érdekessé a feminista filmelmélet számára.” – írja Kaplan (1996. 3.). Ha összehasonlítjuk tehát a klasszikus *film noirt* a filmtörténet egyéb krikisztályosodott műfajaival vagy időszakával, arra a következtetésre juthatunk, hogy a nők által játszott aktív(abb) szerepek, a narratívákban elfoglalt kulcspozíciójuk és kifejezett függetlenedési vágyuk a *film noirt* „a film azon kevés periódusainak egyikévé teszik, amikor a nők aktív és nem statikus szimbólumok” (Place 1996. 35.).

A végzetes nők, szépségük és ellenállhatatlan szexualitásuk folytán tipikus példái tehát a férfi (néző) tekintete számára megkonstruált női testnek. Ám apró jelzésektől, mint például a *femme fatale*-ok elmaradhatatlan cigarettái és gyakori fegyverei (fallikus jelölők), a történetben játszott lényeges szerepükig a karizmatikus megjelenésükkel/aurájukkal bezárólag a *noir* végzetes nőit olyan női ikonokként is értelmezhetjük, akik sikeresen „mondanak ellent” a westernnek védelemre szoruló nőinek például. Annál is inkább, mivel ez a jelentéslehetőség explicitté válik az 1980-as évek *neo noir* filmjeiben, ahol ikonográfiaileg *femme fatale*-okként ábrázolt női szereplők a férfiakat saját, nem feltétlenül szexuális játszmáikban győzik le (lásd például az Anjelica Houston játszotta anya és a John Cusack alakította fiú pénz feletti párbaját az 1987-es *Svindle-*

rekben). Annál is inkább, mivel a *noir* nők hatalma egy meggyengült férfiasság kontextusában bontakozik ki, ahol és amikor a detektívek és a hősök képtelenek a titkok megoldására és a narratívák uralására, nem beszélve az 1930-as évek hidegfejű gengsztereinek az utánzásáról.

1.2.2. Gyenge férfiak

A klasszikus *film noir* férfi főszereplőit gyakran illeti a „passzív, impotens, eltévelyedett” (Dyer 1996) minősítés, amely jellemzőiket gyakran kötik össze a második világháború utáni férfiszerepek megváltozásával, illetve az új szerepmoделlek kitalálásának a szükségességével. A hatalommal és kontrollal bíró férfiak ideálként jelennek meg a vizsgált filmműfajban, gyakran a „képernyő-gengszterekre” és a műfajukra való öntudatos, vizuális vagy ikonikus (fel)idézések révén. Az a tény, hogy a legtöbb férfi főhős aggregény, gyökértelen és borostás, és ez nem változik a filmek végeztével sem, a legelemibb szinten jelzi, hogy a *film noir* tipikus férfi hősei nem bírnak komoly heteroszexuális avagy patriarkális pozícióval. A *noir* korpusz nem heteroszexuális, meleg nemi identifikációjú értelmezői számára ezek a vonások fontos kiindulópontok, annál is inkább, mert a melegként értelmezhető *noirelemek* tárházába tartoznak az egzotikus, kifinomult ízlésű helyszínek vagy a különösképpen elegáns férfi figurák is. (Emlékezzünk a *Mementóban* többször is visszatérő „designer suit”/ „nem sorozatgyártott öltöny” példájára: noha a bűnösség egyik jeleként is funkcionál, Leonard kifinomult homokszínű öltönye puszta ruházat voltánál sokkal nagyobb figyelemben részesül a film során.)

1.2.3. Nem-heteroszexuális karakterek

A patriarkális struktúrákat nem csak a hatalommal bíró végzetes nők kezdik ki a *film noir*okban, hanem a meleg orientációra utaló jelzések, ikonok, megoldások is. Kérdés ugyanakkor, hogy ezek a jelentéslehetőségek mennyiben függenek az utóbbi évtizedek meleg mozgalmaitól és a posztmodern értelmezési technikák által teremtett kontextustól és mennyiben érthetőek az 1940–1950-es évek társadalmi és kulturális kontextusában is hatónak, működőképesnek.

Richard Dyer, a *Gilda* (1946) című klasszikus *film noir*t értelmezve arra figyel, hogy milyen típusú, nemektől függő hatalmi relációk képződnek meg a domináns férfi szereplő (Ballen), az ő csatlósa, Johnny és Gilda, a végzetes nő között. Dyer rámutat arra, hogy a *femme fatale* ha-

talma egyrészt szépségének és szexualitásának függvénye, ugyanakkor Johnny, a kereső főhős „férfiatlanítása” szintén kondicionálja ezt: „A [Rita] Hayworth játszotta Gilda [figurája] azon utalások által kap igazán erőre, amelyek azt sugallják, hogy Johnny nem »igazi férfi«, hogy a nő pozíciójába kényszerül Ballennel, a kamerával és Gildával *szemben*, és hogy valamilyen módon homoszexuális”(Dyer 1996. 98.).

Úgy tűnik, hogy a zárt *noir* univerzumban, ahol patriarkális és heteroszexuális viszonyrendszerek dominálnak, a női hatalom, a férfiúi gyengeség és a nem-heteroszexuális nemi identitás csakis egymás vonatkozásában képződhetnek meg. Ennek a gender alapú műfajbemutatásnak annyi a hozadéka, hogy megelőlegezhető dolgozatomban egyik lényeges következtetése: a posztmodern technikájú *film noir*-idézetek elgondolhatóak olyan terpeként, ahol a helyénvaló nemi viselkedésmódok kortárs megkérdőjelezései által kiváltott szorongások materializálódnak a filmvásznon.

1.3. Vizuális stílusmegoldások

E tematikus és narratív sajátosságok mellett a klasszikus *film noir* könnyen felismerhető vizuális jellemzőkkel bírt, és ez nem volt független attól, hogy ezek a filmek általában kis költségvetéssel és fekete-fehér filmre készültek, illetve könnyen berendezhető/elérhető helyszíneken forgatták őket. Ezek főként az 1940–1950-es évek Egyesült Államokjára jellemző városi helyszínek és szűk belső terek voltak, ahol a megvilágítás, az árnyékok és a tárgyak kompozíciója nagy jelentőségre tett szert.

A Place–Peterson szerzőpáros a *film noir* figyelemre méltó vizuális stílusáról írva kitér a sötét és világos fényfoltok állandó ellentétbe állítására a *noir* stílusú fényképezésben, a világosságot fenyegető sötétre, a gyenge megvilágításban filmezett arcokra, a sötét belső teres helyszínekre, a felületekre vetülő árnyékok elképesztően szuggesztív erejére és a művi fényforrásokkal filmezett éjszakai jelenetekre. Megemlítik a *noir* fotográfia megkövetelte nagyobb mélységelességet: „Sok premier vagy szekond plánnál fontossá vált, hogy a háttér is fókuszban legyen, azaz, hogy a képkivágásban szereplő minden tárgy vagy szereplő élesen látszódjon, hogy egyenlő módon hangsúlyosak legyenek. Ezáltal a film világa zárt univerzummá alakult.”(Place–Peterson 1976. 330.)

A csavaros, összefűzhetetlen narratív szálak, a bizonytalan identitású és morális pozíciójú hősök képkompozíciókban tetten érhető megfélemlítőként és megteremtőként a szerzőpáros a képkivágáson belüli aszimmetrikus, kiegyensúlyozatlan kompozíciós viszonyokra hívja fel a

figyelmet. Azaz a képmezőn belül az alakok egymás fölé tornyosulnak, egymáshoz viszonyítva is előrébb vagy hátrább, a képmező egyik szélén összpontosulva helyezkednek el, az ilyen típusú beállítások keltette képi bizonytalanságot tovább erősítik a furcsa szögből felvett képek, a képki-vágáson belül alkalmazott sokszoros keretezés. Ajtó és ablakkeretek, falak, benyíló és árnyékok szabdalják a nyomasztó dialógusok belső, zárt tereit. Az ily módon fontossá váló elválasztódások és határkijelölések folytán tételeződő osztottságok, kettősségek újabb példái az adott szereplőről, valamint festett, fotózott portréjáról, tükörképéről készült közös felvételek, amelyek a *film noir*ban igen gyakoriak voltak.

Szükséges még szólni a szerzőpáros jellemezte *noir* vágástechnikáról, amely sok esetben helyettesíteni látszik a mozgó kamera nyújtotta képélményt. Ez utóbbi sok esetben anyagi megfontolások miatt maradt ki a filmek forgatásakor, hiszen a *noir* filmek általában kis költségvetésű kísérőfilmekként készültek. Ugyanakkor a vágás alkalmazása lehetővé tette a képek, képsorok közötti törések felerősítését, megmutatását, az olajozott, képek közötti kapcsolatteremtések mellőzését, ezáltal is a megnyugtató, biztonságos filmhatás ellenében dolgoztak. A hirtelen átmenetek óriási nagyközlelő felülről filmezett távokra példázhatják a vágás fontossá váló szerepét. Olyan esetekben, amikor a kamera mozogni kezd, gyakran kapcsolódik valamelyik szereplő, általában a nyomozó, detektív, a kereső személy szubjektív nézőpontjához. Így a filmnéző feszültsége nő, hiszen tudása a kereső tudására korlátozódik, és sokkal kevésbé igazodik el a film világában és terében, mintha mindentudó narrátorral és külső szemszögből filmezett helyszínonosító totállokkal dolgozna a kamera.

Ugyanezt emeli ki Warren Buckland is, amikor arról beszél, hogy a súlyos, nyomasztó atmosféra és zárt világ megépítése érdekében a megvilágítással és a széles látószögű kamerákkal űzött művészi játék mellett a *noir*ban azonos hangsúlyt kapott a színész, a színészi játék, illetve a helyszín, a díszlet filmezése, megmutatása. Ezáltal az emberi figurák sokkal esendőbbeknek, a környezet és a tér hatásainak sokkal kiszolgáltatottabbnak tűntek fel a filmekben (Buckland 1998. 99.).

2. *Noir* konvenciók az elemzett filmekben

2.1. A Puszta formalitás

A Giuseppe Tornatore által rendezett *Puszta formalitás*⁵ a stilisztikai jellegzetességek, a narratív sajátosságok, az ábrázolt tematika és szubjektumfelfogás vagy az atmoszféra és az érzelmi modalitás tekintetében is számos rokon vonást mutat a *noir* műfajával. Tornatore filmjében a Roman Polanski alakította rendőrfelügyelő a folyóparti ház mellett talált holttest gyilkosát keresi. Onoff (Gérard Dépardieu), a gyanúsított író, életének narratíváját, saját memóriáját kutatja, illetve arra kell rájönnie, hogy ő a felügyelő által keresett holttest és a holttestnek a gyilkosa is: végső soron a saját öngyilkosságához vezető folyamatot kell rekonstruálnia a felügyelő keresztkérdéseire válaszolva. Ebben az értelemben Onoff keresésének a tárgya saját maga, ugyanakkor ő maga, vagyis emlékezetkihagyása akadályozza a felügyelő vezette külső nyomozás előrehaladását, amelynek a maga során szintén Onoffra, a gyilkosra kellene rámutatnia. A Žižek azonosította, végsőkéig feszített *noir*logika működik a filmben: a gyilkos felmutatása kétszeresen is megsemmisíti Onoff identitását.

Tematikus és szereplőgárda-vonatkozásban egyetlen olyan pont fedezhető fel a filmben, amely élesen ellentmond a *noir* hagyományainak, ez a femme fatale, a végzetes nő figurájának a hiánya, aki általában központi szerepet játszik, akár a kereső/nyomozó főhős kutató munkájának tárgyaként, társaként vagy épp kerékkötőjeként szerepel. A végzetes nőben összpontosuló szereplehetőségek a *Puszta formalitás*ban Onoffra hárulnak, aki önmaga után nyomozva, saját maga által akadályoztatva, saját integritását keresve önnön bűnösségét fedezi fel.

A megvilágítás és a fény-árnyék játék igen fontos szerephez jut a filmben. A helyszín, a világtól elszakadt, ódon kastélyban székelő rendőrőrs, a folyton zuhogó eső, az éjszaka történő és filmezett események szinte követelik a mesterséges, szokatlan fények és fényforrások használatát. A hivatal ütött-kopottsága a néhány rideg asztali lámpában és a szokatlanul rosszfényű neoncsövekben is tükröződik, a matt, gyenge fényt jótékonyan oldja az ablakokon bevillanó kísérteties villámfény, amely helyenként túlzottan is expresszionisztikussá teszi a Tornatore használta megvilágításokat. Amikor Onoff, kihasználva a sötétséget, szökni próbál, a hirtelen sötétben csupán a dörgés-villámlás sugarában felemelkedő és

5 *Una Pura Formalita*, 1994

lesújtó fémpoharat látjuk, percek múltán értjük csak meg, hogy mi történt, midőn visszatér a világitás. Miután kikapcsolják az áramot, gyertyák fényköreiben folytatódik a vallatás, és sajátosan meleg hangulatot teremt a rideg, kényelmetlen hivatali kastélybelsőben a kandallóban lobogó tűz is. A flashback-részekben a kamera lekapja a délelőtti, délutáni fényeket, le a hajnalodó ablakok hamvas fényeit: a film annyira bő tárházát kínálja a megvilágítás és a fény típusainak, hogy már-már rögeszmésen figyelni kezdünk a fény-sötétség absztraktnan elgondolható viszonyaira is.

A film tetemes része belső térben, a festői rendetlenségű órszón történik, különös képhangsúly vetül a mindenütt becsorgó esőre, az esőfogó edényekre, a tócsákra, a cseppek hullására, amelyeknek időnként a kihangosított csobbanását is halljuk. A számos egymásba nyíló helység, a ledőléssel fenyegető könyvhalmok, a helyszínről mutatott, számos furcsa szögű totál mind afelé hatnak, amit a *film noir*-ban a helyszínnek és a színészeknek tulajdonított egyenlő figyelemnek neveztem az előzőekben. Ezt a benyomásunkat csak erősíti a film utolsó képkockáinak egyikeként bemutatott külső látkép a romos tornyú kastélyról, amely mellett az emberi alakok egészen eltörpülnek.

A *Pusztza formalitás*-ban talán az előző *noiros* vonásoknál is gyakrabban bukkanunk az aszimmetrikus formációkba komponált emberi alakokra, akiket általában a számtalan különböző helység valamelyik határfala választ el egymástól, ha nem íróasztalok, székek, ajtókeretek, szekrények. A tárgyakba minduntalan belebotlik valaki, és erre a mélységesen rendezetlen helyszínre általában különösebbnél-különösebb szemszögekből kapunk rálátást. Igen jellemző beállítás a leghátsó képsíkban szemben álló, valamely oldalon csoportosuló rendőrgyülekezet, a középmezőben profilból látható, lehajtott fejű André/takarítóember és az előtérben beszélgető Onoff/felügyelő páros képe, ez utóbbiak közül egyik nagyjából háttal foglal helyet. Érdekes megoldás az, ahogyan egy ilyen típusú, mélységében több, egyformán éles síkra osztott beállítást a rendező/operator tovább határol jobbról és balról, két álló, deréktől lefelé láttatott, az előtérben beszélgetőket őrző rendőr alakjával. André, az írnok figurája is gyakran szerepel ilyesfajta határhelyzetben: ez erősíti a rendőrök eszközváltára vonatkozó elképzeléseket, másrészt képileg még szorosabbra vonja az Onoff köré záruló csapdát. (Ennek különben számtalan képi jelzése van: a film kezdetén, miután kitalál az imbolygó erdőből, Onoff egy karámszerű deszkafolyosón keresztül jut a rendőrök karjaiba, ugyancsak ezt a hatást kelti a felülről lefelé tekintő, „archetipikusan *noir*” szögből filmezett fürdőszobai jelenet, amelyben a betonkockában rekedt hatalmas embert

látjuk felülről, miközben egy óriásira tágult pupilla tekint be a kulcslyukon és a földre hullott fürdőlepedő Onoff mellett holttestet formáz).

2.2. A Memento

A lineáris narratívitást a klasszikus *noirokban* olyan megoldások kérdőjelezik meg, mint az álom, a hallucinációk, az első és a harmadik személyű (esetleg a hangzó és a látott) filmnarrációk egymásra íródása. Christopher Nolan filmje, a *Memento* (2000) él mindezekkel a lehetőségekkel, ám új „megoldásként” iktatja be a főhős rövid távú memóriakiéését, a sokszoros fordított sorrendet a Jimmy és Teddy meggyilkolásának filmelbeszélésében vagy a fotók történetgeneráló elemekként való felhasználását. Nolan filmjében a fabula, az események „igazi” sorrendje hátulról előre haladva kerül bemutatásra, a film azokkal az események-



Christopher Nolan: *Memento* (2000). A film noir expresszív fény-árnyék hatásai

kel kezdődik, amelyek különben a lineáris történet végpontját képezik. Vizuálisan és metaforikusan ezt a technikát a kezdő, fordított irányban lejátszott szekvenciák sugallják, ahol a gyilkos golyó visszaszökken a dördülő pisztolyba, az áldozatról készült fotó pedig visszabújik a kis Polaroid gépbe. Ez az egyszerűnek is tekinthető változtatás tovább bonyolódik a főhős, Leonard Shelby, hangzó, első személyű történetmesélése folytán, valamint az általa elmesélt, a film jelen idejét megelőző történetek (flashbackek) fekete-fehérben megkomponált közbeiktatása révén. Mivel a *Pusztai formalitás* elbeszélő írójának vallomásaához és ennek képi megjelenítéséhez hasonlóan a néző olyan képekkel/eseményekkel is szembesül, amelyek a főhős elbeszélésében nem hangzanak el, többszörös elbizonytalanítással állunk szemben.

A kissé megbízhatatlan és zavart egykori biztosítási ügynök, Leonard Shelby (Guy Pearce), szeretett hitvese brutális gyilkosa után kutat. Néhány, a „derült égből” megjelenő, előbb-utóbb morálisan korruptnak mutatkozó figura asszisztál neki, míg Leonard találkozik a titokzatoskodó femme fatale-lal, Natalie-val (Carrie-Ann Moss). Erős, hatalommal bíró női figuraként Natalie ráveszi Leonardot, hogy az ő ellenségét is megverje. Dominálja a kereső hőst, szépségének, éles eszének és kegyetlenségének tulajdoníthatóan.

A klasszikus *noir* hagyományban a patriarkális női–férfi viszony és a fenyegető női szexualitás párhuzamos színen tartása nagy feszültségű narratív momentumokban és képi megoldásokban konkretizálódik. Az agresszív, macho Leonard egyszer megüti a dacos, provokatív nőt, ám Natalie ezt a helyzetet is a saját javára fordítja. A film diegetikus fikciójának megfelelően Leonard rövid távú memóriakieséstől szenved, és ez nagymértékben megnehezíti az általa végrehajtandó keresést, hiszen a felesége halála és az ő balesete óta minden egyes új információt le kell írnia (papírra vagy különösen fontos esetben a saját testére) vagy le kell fotóznia, különben tíz percen belül elfelejtené. A néző kétségekben marad afelől, hogy valóban ez Leonard állapota, vagy ő csupán azért színlel, hogy az általa sorozatban végrehajtott gyilkosságokat (amelyekre tehát nem tud visszaemlékezni) igazolni tudja. Natalie viszont sikeresen átveri Leonardot ez (aljas, amennyiben színlelt) játékban, amikor egy olyan személy adatait juttatja el hozzá, aki állítólagosan a feleség gyilkosa, de aki valójában Natalie-t fenyegeti. Leonardnak nincs választása, amennyiben fenn kívánja tartani a memóriaprobléma koherenciáját, mint valóban rátámadni a férfit, holott úgy tűnik, tudja, hogy ezúttal nem ő választotta ki áldozatát, hanem maga Natalie. A másik szereplő, aki egyértelműen



Memento: Leonard Shelby teleírt teste

profitál Leonard memóriaproblémájából, az Teddy, a kétkulacos rendőr, ám amint azt a film kezdő szekvenciái bizonyítják, ő maga nem annyira sikeres Leonard becsapásában, mint női sorstársa.

Bárhogyan is, a nemi alapú ütközet a *Mementó*ban Leonard, „a Sherlockot játszó memóriapasas” és Teddy, a svindler rendőr között dől el. A két, helyenként együtt nyomozó/gyilkoló férfi kapcsolata láthatólag jóval bonyolultabb és intimebb, mint az üzletszerű szerelmi kapcsolat a gyenge detektív (vagy inkább erős gyilkos?) és a végzetes nő között. A telefonos vallatás/vallomás hosszú percei, amikor Leonard az őt hívó (és a néző által utólag Teddyvel azonosított) rendőrrel beszélget, miközben önmaga meztelen testét nézegeti a tükörben, vagy épp rituálisan tetoválja borotvált bőrét, nem mentes a homoszexuális felhangoktól. Annál is inkább, mivel Nolan filmjében az esztétikusan erotizált és közszemlére kitett test a Guy Pearce teste, amely gesztus progresszív, mivel feloldja a férfitest megmutathatóságának tabuját, de ugyanakkor átalakítja a férfi színész testét a nézői tekintet tárgyává, amely pozíció hagyományosan a női identitású szereplőké. Patriarkális keretben ez a megoldás nőiessé tenné a kereső hőst, a másik lehetőség az, hogy nem-heteroszexuális, meleg nemi kapcsolatrendszer viszonyában értelmezzük Teddy és Leonard kapcsolatát. E vonatkozásban felidézhetjük Teddy arra irányuló erőfeszítéseit, hogy gondoskodjon Leonardról (biztonságos szálláshelyet keres neki, megebédelteti, állandóan beszélget vele), illetve azokat a pillanatokat, amikor ő, az üldözött túlságosan is intim viszonyba kerül üldözőttjével: bemegy a tetováló szalon hátsó fertályára, megérinti Leonard nyakát vagy arcát.

Mindazonáltal Teddy Leonard Shelby áldozatává lesz, minekutána ő maga is szégyentelenül hasznot húzott védenca és üldözöttje állítólagos

memóriaproblémájából. Ez akár jogos bíraskodásnak is tűnhetne, ha a néző nem szembesülne Leonard azon véletlen döntéseivel, amelyek folytán Teddy jelölődik ki a következő áldozatként. Amennyiben figyelmet fordítunk a fényképek és a fényképezés folyamatának metaforikus szerepére a filmben, nem utolsósorban a főhős memóriaproblémájának vizuális megjelenítési terepeként (amint Leonard mondja: „minden [ki]fakul”), láthatjuk, hogyan válik a *Memento* című film maga a főhős rövid távú memória problémájának generálójává. Hiszen ha nem a felaprózott, többszörösen is fordított sorrendű filmelbeszélés, hanem ez az adott film követelné meg, talán Teddy halott testének fotója nem lenne kifakulásra kárhozható, és így talán rögzülhetne Leonard Shelby rövid távú memóriájában is.

3. Sztárok, aurák, fotók: a modern–posztmodern-fordulat helyszínei

3.1. Bogart és a *Pusztta formalitás*

Tornatore filmjében két, eltéveszthetetlenül direkt utalás található a *film noir* klasszikus kánonjára, mégpedig a korpuszt mintegy szinekdöche módjára reprezentáló, ikonikus figuraként ismert Humphrey Bogart alakjában, aki számos detektívet formált meg a filmvásznon. A film kezdetén, amikor Onoff, az író már a rendőrörsön üldögél kék pokrócba burkolózva, ám a kihallgatást vezető rendőrfelügyelő még nem érkezett meg, a fogva tartott író a sok rejtélyes mozzanat közepette a pontos időt szeretné megtudni. Előzőleg már felállította a filmek utalási tartományokként való használatát, amikor ázottan, méltatlankodva így szólt a rezzenéstelen rendőrökhöz „Tisztára, mint az amerikai filmekben. A jogaimat mikor ismertetik?” Nem sokkal később a nagy, fából készült faliórán időz el a kamera, amelynek fémingája jár ugyan, de az órának nincsenek mutatói. A hosszasan mutatott, ketyegő, ám használhatatlan órára való gúnyos replikaként szólja el magát Onoff: „A pontos időt is csak Humphrey Bogart mondja meg?” Próbálkozásai, hogy a bűnügyi filmek ábrázolási konvenciói között szcenírozza saját esetét, jelezhetik a helyzet súlyosságának tompítására irányuló kísérletei, például akkor, amikor az aktuális cigarettahiányt tudomásul véve így szól: „Pedig minden rendőrfelügyelő dohányzik. Szivar vagy pipa lóg a szájából...”.

A Humphrey Bogarra tett utalás két irányba fejlődik tovább a film során: az Onoff kérdését közvetlenül követő képsorok a *film noir* belső

helyszínek, illetve rendőri kihallgatások díszletezését és karakterábrázolásait hozzák. Onoff háttal ül a kamerának, a képsík bal alsó sarkát teljességgel elfoglalja robusztus, éles kékbe burkolt alakja, a kép mélyén, a háttérben, sötét foltba olvad bele a rendőr, arca tüntetően árnyékba burkolódik. A jelenet beállítása a *film noirs* hirtelen vágással változik, a képsík kettéosztottan jelenik meg, bal oldalán az ülő Onoff félközelben, szemből filmezve, a képsík jobb oldalán a rendőr hatalmas közelképe, profilból, fekete keretben. Az előzőtől olyannyira elütő képszerkesztés kibillentí a nézőt a rendőrszoba biztosította tér-idő egységből és arra készíti, hogy a titokzatos, furcsa megvilágítású, de mégis konvencionális kihallgatás-ábrázolásból megtalálja az átkapcsolást a szokatlan, figurákat viszonyokon kívül helyező, erőteljesen stilizáló, kettéosztott képsíkba. A vizuális hatást a hanghatások elhalása erősíti, ebbe a felfüggesztett állapotba szól bele a felügyelő képből kitekintő profilja: „Negyed tíz.” A furcsa képkompozíció még néhány másodpercig kimerevül, és ez az idő elég lehet ahhoz, hogy a néző rájöjjön, ezúttal nem pusztán a cselekmény haladt tovább, hanem a Humphrey Bogart jelezte képi világ úszott be, kezdett el történni a vizuális idézetek folytán.

A film végéhez közeledve lehetünk tanúi annak a jelenetnek, amikor a rendőrfelügyelő a hatalmas mennyiségű fényképpel szembesíti Onoffot. A kamera Onoff nézőpontját veszi fel, amint mi is rálátást nyerünk az általa nézett, kommentált fotókra, amelyek adott ponton önállósuló képformává alakulnak, már csak ők láthatóak, illetve a ritmikus, úszásszerű lapozgatás. Arról, hogy az egyik fotó a két fehér virág között profilban pózoló, jellegzetesen lehunytt szemhéjú, fehér szmokingos, olajozott frizurájú Bogartot ábrázolná, megoszlanak a vélemények. Am az bizonyos, hogy a fotón látható művészi beállítás, a patinás, aranybarnás színárnyalat ugyancsak erőteljesen elüt a megelőző és a következő fotók fekete-fehér, életképeket megjelenítő dokumentarista stílusától. A fényképeken látható alakok az Onoff által valaha is megismert embereket ábrázolják, amint „rámosolyogtak vagy elfordították a fejüket”. Ebben a kontextusban Bogart sztárfotója finoman rímeli az előzőekben megidézett elemekre, éberrel tartja a *film noir* konvenciórendszerként való megjeleníthetőségét.

Végezetül még egy jelenetre utalnék, amely egyszerre felidéz és átírja a *noir* filmezési technikát. Ismét a fotókat nézegető Onoffot látjuk, aki utolsóként az Apa-figuraként tételeződő, mítoszgyártó Faubin fényképét veszi kézbe. Az öreg az író Onoff alteregójaként gondolható el (Onoff megvallja, hogy az ő rejtélyes rendszerben leírt szövegét adta ki a saját neve alatt, ezzel aratva legnagyobb írói sikerét), így az a beállítás, amely-

ben Onoff szemből látható, amint mosolyogva mutatja fel a felügyelőnek Faubin ugyancsak nevető, fekete-fehér fényképét, a múltját fellelő, egyzersmind a meghasadt személyiség jelzéseként olvasható. Ám a kamera nem áll meg ennek a bemutatásánál, hanem lassan Faubin fotójára fókuszol, míg az betölti a teljes képsíkot, az öreg szemeivel a középpontban. Ezt a képet is hosszasan szemlélhetjük, a beállításnak és a rá fordított időnek köszönhetően ez az arc is kiszakad az Onoff-narratívából, levetkőzi az író doppelgängerének a szerepét, és egy különös hatású, kontextusmentes szuperplánná növi ki magát. E filmkép szemlélése lelassítja a cselekményt és a nézői aktivitást is, akárcsak a melankolikus Bogart sztárlétének auráját felmutató, előzőekben jelzett filmhely: amely ily módon megjelenik a filmvásznon, az a *noir* konvencióknak az aktuális filmelbeszélés szempontjából funkciótlan használata: Ebben a gesztusban, vagy inkább időszelvényben jelölném ki a filmvásznon tárgyiasuló, modernből posztmodernbe forduló poétika egyik pillanatát.

3.2. A fotózásnak ellenálló végzetes nő a *Mementóban*

Leonard Natalie-it is kénytelen lefotózni, amennyiben újból és újból azonosítani kívánja őt. Ám ez a fotó olyan filmi pillanattá lesz, amely átírja a klasszikus patriarkális narratívát és ábrázolási kódrendszert, illetve reflektál a *noir* műfajának nőábrázolási technikáira is. Míg a többi ismerősről készült valamennyi fénykép felismerhető, szemből fényképezett Polaroid fotó, Leonard akkor fotózza le Natalie-t, amikor a nő épp kilép az ajtón, és így félig háttal, árnyékoltan, lehajtott fejjel látható. Annyi mindenestre biztosnak tűnik, hogy ez a fotó nem szolgálhatja Natalie azonosítását, hiszen túl sok rajta a bizonytalan elem, tulajdonképp bármelyik nő fényképe lehetne. Noha igaz az, hogy a „valódi” femme fatale az örök megismerhetetlen, „üres szubjektum” – főképpen, ha a közletről megismert, elbeszélő férfi főszereplőhöz és detektívhez viszonyítjuk –, a *Memento* végzetes nőjének eme furcsa fotója más irányból is olvashatónak mutatkozik.

A lefátyolozott nő trópusát vizsgálva (aki melleleg hasonlít a tipikus *noir* hősnőre, hiszen mindketten ellenállnak a helyes értelmezésnek) Mary Ann Doane a női arcokról készült nagyközelik klasszikus Hollywoodban bekövetkező, növekvő fontosságáról ír. A rajongók általi felismerés zálogaként, akárcsak a Natalie-ról készült fotó, ezek a portrék hozzájárultak a színésznők sztáráurájának kialakításához és az egyes filmműfajok stílusbeli azonosításához. Eközben egyfajta patriarkális viszonyrendszert játszottak el azáltal, hogy a (színész)nők belső szubjektivitásának fétisiztikus illúzi-



Memento: *A femme fatale megismerhetetlen arca*

óját keltették⁶. Doane Susan Stewart-ot idézi, aki igen szuggesztíven írja le azt a mechanizmust, amely által a nő/női arckép épp a látszólagos feldicsőülés által válik a patriarkális reprezentációs technikák áldozatává: „Az arc az, ami a másiké, és (így) nem elérhető magának a nőnek a számára” (Doane 1991. 480.). Ebben az értelemben Natalie, aki nem kínálja fel az arcát egy fényképészeti portré erejéig sem, úgy is nézhető, mint egy másik film, ahol patriarchátus és független nő ütközik egy, a *film noir* műfaját idéző posztmodern művész-thrillerben.

6 „Az arc a test azon része, amely nem érhető el a szubjektum saját tekintete számára (vagy csakis egy tükörbeli virtuális képként érhető el), innen eredeztethető a szubjektum pillanataként való túlreprezentálása.” (Doane 1991. 47.)

3.3. Az önállósuló nők és a posztmodern

A posztmodernizmusban az idézés, az el-sajátítás, a pastiche-technika uralkodó stratégiákká váltak a különféle médiumok poétikájában. A film területén ez a filmműfajokkal való intenzív foglalkozással egyenlő, ezzel is magyarázható a gengszterfilm-, thriller- és *filmnoir*-konvenciók oly elterjedt újraértelmezése. Ahogyan Blanford és szerzőtársai fogalmaznak: „a lényeges felismerési mechanizmusok főként a műfajon keresztül valósulnak meg, és a film ily módon tud kapcsolódni nézőközönségének a médiumot illető előzetes tudásához” (Blanford–Grant–Hiller 2001. 183.). A tágran értelmezett bűnügyi (irodalmi/filmes) konvenciórendszer az irodalomkritikus Brian McHale a „par excellence” modernista műfajnak tartja, mivel elsődleges érdeklődése episztemológiai, szemben a posztmodern próza ontológiai dominánsával. Ugyanakkor széles körű felhasználása a posztmodern technikájú filmekben és irodalmi alkotásokban azt is jelzi, hogy a McHale által megállapított opozíció inkább felerősíti, mint akadályozza e modernista tömegkulturális műfaj és posztmodern idézéseinek a kapcsolatát. Az előzőekben jeleztem már, hogy véleményem szerint épp az ilyen film, avagy szöveghelyek teszék lehetővé azt, hogy a modernből a posztmodernbe való átmenetet lokalizálni, „dokumentálni”, rögzíteni tudjuk.

Az összegzett *noir* jellegzetességek mind hozzájárulnak ahhoz, hogy egy sajátos topográfiájú, episztemológiai kételyekkel és könnyen felismerhető figurákkal teli világ alakuljon ki, amelynek formuláit könnyű idézni és parodizálni. Az egyes vizuális stílusmegoldások és a hozzájuk fűződő konnotációk következetes összefonódása talán szintén szerepet játszhatott abban, hogy a *film noir* műfaja oly gyakori hivatkozási alappá lett a posztmodern eklekticizmusban. Gondoljunk csak azokra a közheyles asszociációkra, amelyek egy kalapos, lódenes, sötét férfi alak magasról fényképezett képéhez, netán egy kifejezetten szóke/hangsúlyosan sötét női alak árnyékos félprofiljához társulnak: ezek az asszociációk akkor is a titok, a bűn, a gyilkosság, a detektív, a veszély lennének, ha a film különben egyáltalán nem érintené a többi *noir* műfaji követelményt.

Meglátásaim szerint általában a tárgyalt *noir* konvenciórendszer két eleme bukkan fel a leghangsúlyosabban a posztmodern művész-thrillekben: a végzetes nő ikonikus alakja és a bonyolult narratív struktúra és elbeszélési technika. Quentin Tarantino *Ponyvaregénye* (1994), ez a posztmodern gengszterparódia csupán néhány *noir* vizuális konvenciót játszik újra, ezek az Uma Thurman alakította női szereplőhöz kapcsolód-

nak. A frizura, a smink és az öltözék, amelyet Uma néhány jelentben visel, a gengsztervilágban tévelygő *noir* hősnő ikonografikus tradíciójában helyezik el őt. A klasszikus filmelbeszéléshez viszonyított narratív hurkokkal egyetemben a csábító, a fekete parókás Uma a film legemlékezetesebb ikonjává lesz, holott jelentősége jóval kisebb, mint a férfi főszereplőké. Egy ehhez hasonló mechanizmus működése figyelhető meg a Neil Jordan rendezte *A síró játék* (1992) című filmben is. Az északír–angol politikai ellentétekről és a nemzeti identitás és heteroszexualitás közötti kapcsolódási pontokról szóló főtörténet szála mellett a film gengszter- és thrillerfilm konvenciókat is használ, talán ennek is köszönhető a vártnál sokkal nagyobb egyesült államokbeli sikere és öt Oscar-jelölése. A *noir* konvenciók vonatkozásában említésre méltó az egyetlen női IRA-tag, Jude külsejének az átalakulása azt követően, hogy Írországból Londonba költözik: tipikus *noir* végzetes nőként jelenik meg újra. Titokzatos, sötét női imidzse, az Uma Thurman által alakított szereplőhöz hasonlóan, a teljes filmet összegzőként reprodukálódik a web-oldalakon, videokazetta-borítókön és posztereken. Mindkét női alak a filmek szinekdochikus jelölőjévé lesz, noha nem ők a jelzett filmek leglátványosabb vagy legfontosabb szereplői: ez véleményem szerint szoros összefüggésben áll azzal, hogy a modernizmust jelképező *noir* hagyományt villantják fel, lehetővé téve ezáltal az alkotások posztmodernként való dekódolását.

A dolgozatomban elemzett Tornatore-film nem alkalmazza a végzetes nő figuráját, ám amint az elemzésem is jelzi, narratív megoldásai és vizuális stílusa rokonítható a *film noir* hagyományokat újrájátszó posztmodern művészthrillerekkel. A *femme fatale*, mint ikon által a többi filmben betöltött funkciót a *Pusztá formalitás*ban Humphrey Bogart megidézett sztár volta tölti be. A kortárs bűnügyi konvenciórendszereket idéző és átíró oly sok posztmodern alkotáshoz hasonlóan (lásd például Guy Ritchie filmjeit) a női szereplők itt is hiányoznak: egy végletesen maszkulin világ szükségszerűen differenciálódó férfiasságmodelljei válnak az ilyen típusú filmek társadalmi nemi játszmainak tétjévé. A *Memento* talán a leghűségesebb a klasszikus narratív és tematikus *noir* hagyományokhoz, ám vizuális megoldásai nem hasonulnak annyira, mint a Tornatore-film esetében. Többszörösen csavarodó történetmondása, esendő nyomozó férfi hőse és fenyegető végzetes nője, akárcsak a Natalie-t alakító Carrie Ann Moss árnyékos portréjának a film jelölőjeként való felhasználása a reklámanyagokban, a filmet a *noir* hagyományok posztmodern pastiche-ává teszik.

A *filmnoir*-konvenciók posztmodern művészthrillerekben betöltött szerepét értékelve úgy vélem, hogy egy olyan meta-jelölővel állunk szemben, amely az újraírt modernista tömegműfajt idézi, és ezáltal mintegy megjeleníti a filmvásznon a modernből a posztmodernbe való átmenetet, miközben az ambivalens, nem normatív nemi viselkedésmódok latens tematikáját is intenzíven és közvetlen módon képes megmutatni.

SZAKIRODALOM

- BLANFORD, Steve–GRANT, Barry Keith–HILLER, Jim
2001 *The Film Studies Dictionary*. Arnold
- BUCKLAND, Warren
1998 *Film Studies*. Teach Yourself Books. Hodder & Stoughton
- DOANE, Mary Ann
1991 Veiling Over Desire: Close-ups of the Woman. In: *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London–New York, Routledge, 44–75.
- DYER, Richard
1996 Resistance through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*. In: E. Ann Kaplan (ed.): *Women in Film noir*. BFI Publishing, 91–99.
- KAPLAN, E. Ann
1996 Introduction. In: E. Ann Kaplan (ed.): *Women in Film noir*. BFI Publishing, 1–5.
- KRUTNIK, Frank
1997 (1991). *In a Lonely Street: Film noir, Genre, Masculinity*. London–New York, Routledge
- PLACE, Janey
1996 (1978) Women in Film *noir*. In: E. Ann Kaplan (ed.): *Women in Film noir*. BFI Publishing, 35–67.
- PLACE, J. L.–PETERSON, L. S.
1976 Some Visual Motifs of *Film noir*. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: An Anthology*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 325–338.
- ŽIŽEK, Slavoj
2001 *Zăbovind în negativ*. Kant, Hegel și critica ideologiei. Bucuresti, All Educațional

A MEGNYÍLÓ IDŐ.

Enyedi Ildikó *Bűvös Vadász* című filmje
a husserli filozófia tükrében

„Mert ezer esztendő annyi előtted, mint a
tegnapi nap, amely elmúlt, és mint egy
őrzárasi idő éjjel.”

Zsolt. 90,4

„Ami már egyszer megtörtént az időben,
az szüntelenül ismétlődik az örökkévaló-
ságban.”

Borges

A kilencvenes évek magyar filmjeiről tudomásom szerint még nem készült rendszeres, a film formanyelvének alakulását is szem előtt tartó tanulmány. Györffy Miklósnak az erre tett kísérlete, *A tizedik évtized* tanulmánya (Györffy M., 2001. 257–371.) is valahol megreked a filmeket leginkább tematikailag rendszerező osztályozásnál. Hiányosságai ellenére, mégis rávilágít az akkori korszak főbb vonulataira és törekvéseire. A fent nevezett tanulmány Enyedi Ildikónak *Az én XX. századom* című, 1989-ben bemutatott filmjét egyértelműen a fordulat filmjeként jelöli meg. A nyolcvanas évek fordulóján született filmekből ezenkívül még kettőt emel ki: Bereményi Géza *Eldorádóját* (1989) és Jeles András *Álombrigádját*, amely ugyan 1983-ban készült, de szintén csak 1989-ben került bemutatásra. A minket érintő korszak nagyvonalakban való felvázolása végett idézem: „*Az én XX. századommal* olyan alkotás tűnt fel a magyar film horizontján, amely mindenekelőtt film akart lenni, és ezért ügyet sem vetett a magyar film uralkodó hagyományaira, legfeljebb szórványos előzmények inspirálták, mint Bódy Gábor vagy Erdély Miklós művészete. E filmek kezdeményezései csak részben vagy tétován folytatódtak, és így torzójuk utal arra a törésre, amely a magyar film történetét érte a kilencvenes években. [...] A magyar félmúlt valaha oly népszerű feldolgozásai szinte teljesen eltűntek, illetve egyetlen filmben sem formálódtak olyan öntörvényű művészi világgá, mint az *Eldorádóban*. A munkásság történelmi megaláztatásának, álmai meggyalázásának élménye inkább csak sekélyes politikai jelszavakat gerjesztett, a kommuniz-

mus csődtömegével koncepciózus és mélyreható művészi alkotás az *Álombrigád* óta alig nézett szembe. Ami a filmnyelv és filmelbeszélés megújítása terén történt, annak még Enyedi Ildikó későbbi filmjeiben sem volt sok köze *Az én XX. századomhoz*.” (Györffy M. 2001. 265). Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy ne születtek volna maradandó művek, olyanok is akár, amelyek érdekes és új kezdeményezéseket képviseltek.

A kilencvenes évek fordulóján a magyar filmművészet úgymond „metafizikusabb” vonulatáról – gondolok itt Szász János, Bódy Gábor, Pacskovszky József, Enyedi Ildikó, Kamondi Zoltán, Tarr Béla, Monory Mész András filmjeire – nagy általánosságban elmondható, hogy a mesében, a mítoszban keresik a széthullott világ újraépítésének titkait. Györffy Iván véleménye szerint a realizmus és naturalizmus csábításával szemben az új filmes generáció más gyökereket keres magának. Nem elégszik meg a patológikus rendszer maszkja mögül kikacsintó paródiával és parabolával, hanem szüksége van a misztikumra ahhoz, hogy megtalálja a helyét az átalakuló világban (Györffy I. 1998). A társadalmi és kulturális elveszettség arra készíti e nemzedék tagjait, hogy más korokhoz és eszményekhez forduljanak segítségért. Ennek köszönhető a romantika felértékelődése, főként a német romantikusok hagyománya: Szász János Büchner *Woyzeckjét* (1993), Enyedi Weber operájának, *A bűvös vadásznak* a motívumait, Szirtes András pedig Lenz romantikus élettörténetét ülteti át a századvég Magyarországaiba. Másrészt Bódy filmjei, többek közt *Kutya éji dala* (1983), Monory Mész András *Meteója* (1989), a már említett *Az én XX. századom*, a *Bűvös vadász*¹ és Kamondi Zoltán filmje, a *Halálutak és angyalok* (1991) egytől egyig a *töredék kultuszának* betetőzései. A teljességet a töredezettségen keresztül elérni kívánó formaművészet romantikus örökség. A transzcendensbe vágyakozó művészet a hagyományos idő- és térszerkezettel nem tud s nem is akar mit kezdeni. A filmeket, amelyek a teljességgel *más* igézetében fogantak, csillapíthatatlan nyugtalanság úzi. Magyarázatok helyett jelképek és allegóriák tucatjaival bombáznak, történetmesélés helyett fragmentumok halmozására törekszenek.

1 *Bűvös vadász* (1994). Rendezte: Enyedi Ildikó. Írta: Enyedi Ildikó és Révész László. Kép: Máthé Tibor. Zene: Gregorio Paniagua. Szereplők: Gary Kemp (Max), Sadie Frost (Eva), Alekszandr Kajdanovszkij (Maxim), Vallai Péter (Kaspar), Lukáts Andor (A szerzetes), Philippe Duclos (A szerzetes), Natalie Condé (Szűz Mária), Mathias Gnädinger (Rendőrfőnök), Alexandra Wasscher (Lili), Tóth Ildikó (Lina).

1. A történet

A film Carl Maria von Weber *Der Freischütz* (1821) romantikus operájának zenéjével indít, amely népies karakterével, erdőillatú természetközelségével, babonáival és a csodába vetett hitével nagy visszhangra talál korában. A vászon több mint egy percig teljesen sötét, csak Samielt, a „fekete vadászt” segítségül hívó Kaspar recitativóját halljuk a Farkasszakadék-jelenetből (II.6.): *„Schütze, der im dunkeln wacht, / Samiel! Samiel! hab acht! / Steh mir bei in dieser Nacht!, / bis der Zauber ist vollbracht! / Salbe mir so Kraut als Blei, / Segn es sieben, neun und drei, / daß die Kugel tüchtig sei! / Samiel! Samiel! herbei!”*.² Majd egy kislánynak mesélő nőt látunk, aki a háború idején egy pincében az ördögről és a bűvös golyókról mesél. A hetedik golyónál a nő nyakában lévő nyaklánc elszakad és a szerteguruló gyöngyökkel együtt a film cselekménye is útra kel az imaginárius szövedékében.³

1.1. Az opera története

Az opera szövegkönyve Apel és Laun *Gespenster-Buch* című gyűjteményének egyik meséjére épül (vö. Gál 1962. 83–84.). A történet cseh földön, a harmincéves háború után történik. Az első felvonásban Kiliant lövészkirályvá választja a falu népe. Mindenki együtt örül a győztessel, csak Max szomorkodik, mivel egyetlen lövése sem talált. Maxnak nem a hiúságát bántja, hanem az, hogy másnap Csehország hercege, Ottokár előtt vizsgázik a fiatalság, és ha nem győz, akkor nem lehet az övé Kuno lánya, Agathe, akibe szerelmes, és a ővele járó erdési tisztség.

Kaspart, a másik vadászt sötétebb indulatok vezérlik: szintén Agathe kezére pályázik, de Max sikeresebb vetélytársnak bizonyul. Féltékenységből ördögi bosszúra készül. Varázsfegyverét Maxra tukmálja, aki már első lövésével egy, a felhők között szálló sast talál el. Ezek után már könnyen rábírja a gyanútlan Maxot, hogy éjfélkor menjen el vele a Far-

2 Valahogy így lehetne fordítani: „Vadász, ki éjben lesben állsz, / Samiel! Samiel! vigyázz! / Tarts velem ez éjen át! / Míg a varázs valóra vál! / Ólmot és gyomot kicselezz, / mondj hetet, hármat, kilencet, / hogy a golyó ügyes legyen! / Samiel! Samiel! ide!”

3 Az iseri kategória-használatban az különbözteti meg a fiktitvet az imagináriustól, hogy az utóbbi magába foglal egy önreflexív mozzanatot, a fikcionalitás önfeltárásának „mintha” szerkezetét (Iser 2001. 21–44.). Az elgurult gyöngy mentén elinduló kamera, akárcsak a film elején felcsendülő gong hangja, a határátlépést jelzi, a fikcióképződés aktusát nyomatékosítja.

kas-szakadékba, ahol olyan bűvös erejű puszkagolyókat önthetnek, amelyekkel sohasem lehet célt tévesztetni. Ezzel Kaspar, az ördög cimborája, új áldozatot szerzett Belzebubnak, amelynek fejében élete és az ördöggel kötött szerződése hároméves hosszabbítást nyer.

A második felvonás azzal indít, hogy Agathét barátnője, Anna próbálja felvidítani, de mindhiába. Megérkezik Max is, és a beszélgetés során kiderül, hogy ugyanabban a pillanatban, midőn a varázsgolyó átjárta a sas szívét, egy ősi arckép levált a falról és zuhantában megsebezte a lányt. Max zavartan távozik, indul a Farkas-szakadék felé, ahol Kasppal együtt megöntik a hét golyót. Az utolsó golyó pokoli mágiát rejteget, amelyről sejtelve sincs az ifjú vadásznak: ugyan Max lövi ki, de az ördög fogja irányítani, ráadásul egyenesen Agathe szívébe.

A harmadik felvonás a szakadékban folytatódik. Kaspar és Max már öt golyót ellőtt a hétből, így mindkettőjüknek csak egy-egy maradt. Kaspar az ő utolsó golyóját is elpuskázza. Marad csak a végzetes hetedik golyó Max puszkájában. A következő képben Agathe felölti menyasszonyi ruháját, de menyasszonyi koszorú helyett csak halotti koszorút talál holmija közt. Max a mesterlövésre készül a herceg színe előtt. A célpont a fejük fölött köröző hófehér galamb. Agathe hiába igyekszik megakadályozni a végzetes lövést, a puská eldördül. De csodával határos módon nem a lányt öli meg, hanem Kaspart, az ördög cimboráját. Egy szent életű remete lép elő: az ő imája mentette meg Maxot a gyilkosságtól, Agathét a haláltól. Max bevallja bűnét. A herceg megbocsát neki, de egy esztendei próbaidőt rendel el. Max csak annak lejárta után veheti feleségül szerelmét.

1.2. A film története

Egy sikertelen lövészet után Maxnak, a titkosrendőrként megjelenő vadásznak kollégája, Kaspar felajánlja, hogy szerezhet magának olyan golyókat, amelyekkel csukott szemmel is célba talál. A mesterlövész persze nem tudja, hogy mi az ára a bűvös golyóknak, és szó nélkül elfogadja az ajánlatot. Csak finom utalásokon keresztül sejtethető, hogy tetteivel Belzebub szolgálatába állt, úgymond lepaktált az ördöggel. Közben új feladatot kap, egy orosz sakkmestert kell titokban védelmeznie az esetleges merénylet ellen. Időközben Max felesége, Eva (lányuk közvetítésével) kapcsolatba kerül az egy hétre érkezett sakkmesterrel, Maximmal, és egy szerelmi háromszög csírája bontakozik ki. Lányuk, Lili, mint valami kis bajkeverő vagy varázsló állandóan új helyzetek elé állítja a felnőttek rutinosan rögzült világát: anyját összehozza Maximmal, majd később, úgy

tűnik minden ok nélkül, elcseni apja utolsó golyóját. Lili mindkét „műve” olyan, mintha az ördög mesterkedése ellenében történne, hiszen ezek nem szerepelnek a tervében. Érdekes, hogy neve az eredetileg sémi termékenység-istennőre, Lilithre utal, aki az Ószövetségben és a varázskönyvekben is gyakran szereplő női démon. A kabalisztikus hagyományban viszont az a nő, akit Isten Éva előtt, Ádámmal együtt a földből teremtett. Mint helyéről kiszorított és elhagyott asszony a családellenes gyűlölet megszemélyesítőjeként jelentkezik, és a törvényen kívüli kapcsolatok kezdeményezőjévé válik (vö. Pál-Újvári 1997. 308.).

A film párhuzamosan futtatja az opera cselekményének mesélését az óvóhelyen, az erre rímelő Max családjának történetét az ördög játszójával és egy középkori misztériumjáték elemeit, hogy végül egy kitüntetett pontban találkozzanak. Az egész film a befejező képsort, az orosz sakkmeister ellen elkövetett merényletet célozza meg. Györfly Miklós szerint a magyar titkosszolgálat le akarja lőni a kémnek tartott sakk mestert, aki egy presszó teraszán a megfigyelésére kirendelt Max társaságában üldögél (Györfly M. 2001. 284.). Valójában nem tudni, hogy a titkosrendőrség a merénylet oldalán áll-e vagy sem, azt viszont igen, hogy komoly kapcsolatai vannak az ördöggel, Kaspparral, aki egyébként úgy tűnik Max felettese is. Max felesége közvetlenül az akció végrehajtása előtt egy telefonhívás miatt gyanút fog, és rohan a megadott helyszínre. A férje „segítségére” sietése azonban az ördög kezére játszik. Éppen akkor érkezik, mikor Max az asztalt felborítva pisztolyt ránt, hogy lelője az oroszra célzó mesterlövészt, és belerohan a golyó útjába. A kétségbeesett arckifejezések lassított képeiből következtetve úgy tűnik, hogy a golyó egyenesen a nő szívébe fúródik. A jelenet vészjósló jellege abból is fakad, hogy a film elején Max már elvétett egy lövést: egy bevetésen a túszedő helyett magát a túszt találja el, egy fiatal (Max tetszését felkeltő) nőt. A lassított felvételek a tett színhelyére siető Szűz Máriára váltanak, aki szintén a telefon becsöngésére elevenedett meg és lépett ki a szentképből. A film váltakozva mutatja a golyó repülését és a mezőn, az autópálya mentén, majd Pest utcáin szaladó Szüzet. Közben az operából párhuzamosan szól annak a jelenetnek a zenéje, amely ironikusan rímel a helyzetre. Kaspar vészjóslóan számol, és ha a hetes számhoz érkezik, akkor megtörténik az elkerülhetetlen tragikum. A szóban forgó operát nézi a házaspár, köztük Lilivel, mikor bombariadó miatt félbemarad az előadás és a közönség letódul az óvóhelyre. Ugyanahhoz a képsorhoz érkezünk, mint a film elején, ahol az anya *A bűvös vadász* történetét meséli lányának. A következő beállításban Szűz Mária ruhájában már Lili szalad anyja megmentésére, és még idejében elkapja az apja által kilőtt golyót.

Megfigyelhető, hogy a történet csak néhány alapvető motívum mentén kapcsolódik az eredeti opera meséjéhez: (1) a sikertelen lövészet, amely lényegesen módosul: ami az operában a szeretett lány kegyeiért folyik, az a filmben a szakmai tekintély kivívásáért; (2) a Belzebubnak szerzett lélekért cserébe felajánlott bűvös golyók; (3) az időbeli egybeesések a bűvös golyók és rossz előérzetek között: a portré leesése az operában és Eva rossz álma a filmben; (4) a hét golyóból csak egy marad, amelyről a vadász nem tudja, hogy azt az ördög irányítja; (5) a lány/nő szeretné megmenteni a szituációt; (6) az isteni beavatkozás, amely szintén módosul: az operában egy szerzetes imája menti meg a helyzetet, itt pedig a kislány Szűz Mária képében.

Ezenkívül a történet idejével párhuzamosan futó középkori részek kisebb történeteket mesélnek el, amelyek felfoghatók a templomban található szentkép (a védelmező Szűz Mária képe a nyuszival) előtörténeteiként. A különálló történetek utólag egységes egészzé formálhatók, kezdve attól, hogy a nyúl – a pogányokat megtérítő Szt. Bonifác történetében – kiszalad a tölgyfából, a szentkép „vándorlásán” keresztül egészen addig, mikor a vadászkutyák elől menekülő nyuszi menedéket talál a Szűz megnyíló festményében. Természetesen itt is felfedezhető egy dramaturgiai csavar, amely megbontja ezt a diegetikus egységet: megtudjuk, hogy a nyuszi hogyan kerül a képre (aminek a diegézis szempontjából nincs különösebb jelentősége, hacsak az nem, hogy Máriát különféle képességekkel ruházza fel, mint pl. a gyorsfutás), azt viszont nem, hogy a kép hogyan került a templomba. Ha a középkori eseményeket – egy feltetelezett rendezői intenció mentén – a szentkép előtörténetének bemutatásával hozzuk összefüggésbe, akkor a fenti „kontextusváltás”, esetleg, fontos diegetikus funkcióval bírhatna.

2. A csoda

Már az első filmje *Az én XX. századom* a csodáról és annak be nem váltott ígéretéről szól, amelynek kapcsán hadd idézzem Enyedi Ildikót: „A századfordulót megelőző évtizedeket nem csupán a technikai felfedezések időszakának tartom, hanem olyan kivételes lehetőségekkel teli korszaknak is, amilyenhez hasonló igen ritkán adódik az emberiség történetében. Ekkor lett barátságosan kicsi a földgolyó. Ősi, elemi, gyermeki vágyak realizálódtak ekkor különböző találmányok formájában. A mesterséges fény, a repülés, a távbeszélés, a kinematográf jelent meg ekkor az

emberek életében. És mindez még őrzött valamit eredendően transzcendentális jellegből, a csodából. Ma már hétköznapivá vált mindez, s lélektelen használatuk eltörölte bennünk a csoda iránti odaadó tiszteletet. Ez a film a tizenkilencedik század végének gyönyörű ígéreteit próbálja éreztetni, hogy a húszadik századot ezek megvalósulásának hiánya rajzolja ki képzeletünkben” (idézi Györffy M. 2001. 250–251.). Ahogyan *Az én XX. századomban* a történelem visszafelé fordul a technikai felfedezések, tehát a „második teremtés” kezdetéig, úgy a következő ezredvég látomása a *Bűvös vadász* esetében is visszafelé, az elfelejtett csodák idejébe vezet. Az idézett szövegrészre rímel az a képsor, mikor Lili az első nap estéjén az ablakban állva egy makkban gyönyörködik, majd ráfúj. A makk zuhanása alatt – másfél percnyi (!) vetítési időben – a gyermeki álmodozásban a technika mint a keresztény üdvtörténet kinyilatkoztatása jelenik meg: a „barátságosan kicsi földgolyó”, a csillagokkal vetekedő mesterséges fények Budapest éjszakai felvételén és a repülés élménye. Természetesen a későbbiekben a film kibontja a technika vívmányainak eltévelyedett használatát is: a telefonon keresztül lebonyolított „kivégzés”, a kamerával szembeállított eldörrenő ágyúcső, az ágyúgolyó nagyságú pisztolygolyó stb.

2.1. Az egzisztenciális érintettség

Rögtön a film kezdetén egy csengő, érces hang szólal meg, amely származhat egy színházi gongtól vagy egy harangtól, de mindenképpen valamiféle határátlépés küszöbét jelzi. Általa átléphetünk egy varázslatos bábelőadás idejébe, amit a gyerekek nagy izgalommal várnak, vagy esetleg a megkonduló harang⁴ hívó vagy vészjelző szerepére emlékeztet, előrevetítve jó és rossz, halál és halhatatlanság közti ellentét örökös harcát. A következő képsor, a kislányának mesélő anyával a bombázás („az ördög mesterkedése”) közepette, szintén tünetjellegű. Az óvóhelyen – amely a hajdani katakombákra emlékeztet, ahol az eljövendő megváltásról mesélnek – az ima helyett mesét mondanak, rózsafüzér helyett egyszerű nyakláncot morzsolnak a kezekben. A csodák letűnt világáról vall az a későbbi jelenet is, mikor Maxim azt olvassa, hogy egy középkori szerzetes a csodák megtörténéséről olvas. Folytonos közvetítettség – amely talán az eltávolodás tudatosítását célozza – fedezhető fel a csodák

4 A harang a középkor óta a rontás elleni védekezés eszközeként vagy a gonosz elhárításának szimbólumaként szerepel (vö. Pál–Újvári 1997. 185.).

ideje, a csodákat textualizáló idősík (a csodákról mesélő és olvasó szerzetes) és a szerzetesek életéről olvasó Maxim, a történet jelene között.

A csoda csak akkor történhet meg egy mélységesen deszakralizált világban, ha *újraalapítják* a szakrális idő betörésének lehetőségét a profán időbe. Az erre tett kísérletek nem függhetnek a bevett filmes dramaturgiai kliséktől, sőt bizonyos értelemben velük szembeszegülő mozgásirányt kell felvegyenek, ami egy sajátos ritmust igényel. Ennek figyelmen kívül hagyása eredményezhette azt, hogy a film budapesti bemutatása után elég sok negatív kritikát kapott. Idézek az akkori *Filmvilágból*: „nem késleltetésnek s izgalomfokozásnak fogom fel, mikor a kislány ellopja, majd fél óra múlva önként visszaadja apja töltényeit, hanem bőbeszédűségnek. Amit a mese szerkezeténél fogva elvisel, sőt megkövetel, az itt a filmben vágási hiba. Még a magyar film zuhanórepülésébe nem tartozó művek esetében is megfigyelhető, mennyire bizonytalanok a ritmus tekintetében. Ott rövidülnek, ahol lassítani kéne, s ott lassulnak, ahol az unalom leselkedik” (Bakács 1994. 15.); vagy, amely kritikai szempontból még rosszabb: „És miért olyan tehetségtelen-lomposan fut ez a Szűz Mária? Miért nem inaszakadtából, halálos aggodalomtól űzve rohan, mint régen az a valamilyen Koch keletnémet olimpiai bajnok futónő” (Kornis 1994. 13.).

A csoda nem csupán olyan eseményt képez, amely „természetfelettként” jelentkezik be, hanem amely feltételezi a személyes, egzisztenciális érintettséget, amely a sajátomat illetően képes megszólítani léteben. Ahogyan a túsznőn a golyó által ütött seb – amely a hús elevenjébe vág – a transzcendens felé való nyitásként is értelmezhető, úgy a kamerába pillantó kislány lassított tekintete a film utolsó kockáiban azt a határfeületet képezi, ahol a lejátszható/eljátszható film leszakad arról az alapbeállítódásról, hogy magunkra maradunk a filmmel. A film ezen utolsó kockái a *személyes jelenlét* követelményét támasztják a nézővel szemben. Bár a csoda, a golyó elkapásának eseménye a kislány feltételezett nézőpontjából van filmezve, nagyon picivel előtte egy pillanatra perspektíva-váltás következik be, majd újra visszaugrik az előző kameraállásra: egy másodpercre talán mi is bepillantást kaphatunk a kitüntetett időbe, amely ott zajlik velünk szemben.

A személyes bevonás egyben a bennünk lakozó gyermekhez szól, azt a beállítódást aktiválja, amely még képes hinni a csodákban. A gyermek minden hiedelemrendszerben a szakrális és profán tér és idő határán helyezkedik el. A remény és az újrakezdés lehetősége Enyedi filmjeiben is a gyermeki nyitottságot még birtokló figurákban rejlik. Az ikerlányokhoz (*Az én XX. századom*) vagy az 1998-as későbbi filmjében (*Simon mágnus*)

a francia diáklányhoz hasonlóan – akinek arcán felragyog a mosoly a film végén – Lili is még közvetlen tudással bír a titokról és a csodáról: tisztánlátásukat még nem homályosítják el kényszerképzetek és előítéletek. A hétköznapi és a teljességgel más idő között igazából a kislány a közvetítő. Az ő világában még minden megtörténhet, a szülők testi közeledése csigák nászává változhat, ahogyan a réten szaladó juhnyáj egy kúszó csigává. Ő közvetít a kilencvenes évek és a középkor ideje között, meghallja és végrehajtja egy szerzetes hóbortos ötleteit stb. Tudjuk, hogy a keresztény hagyományban ő, mármint Szűz Mária, a legfőbb közvetítő az isteni és az emberi között. De felmerülhet a kérdés: vajon nem *csak közvetít-e* a beteljesült csoda vonatkozásában? Mégpedig az idegen és a saját – pontosabban a sajátját tett csoda – között.

2.2. Az idegen

Eddig kevésbé érintettük az orosz sakk mestert, Maximot. Neve után ítélve, mintha Max alteregója lenne: az a személy, aki nem lehetett és már végérvényesen nem is lehet, hiszen eladta magát az ördögnek. Különös, hogy Maxim a golyók megszerzését követő nap reggelén tűnik fel. A nő vonatkozásában a két vetélytársban, mintha Simon és Péter (*Simon mágus*) előképe tűnne fel. Mindketten csodákat művelnek a maguk sajátos módján. Maxot a mindenáron való siker- vagy bizonyítási vágy vezérli, ehhez minden eszközt megragad („Biztos vagy benne? Mert nem olyan egyszerű” – kérdi a golyókat illetően Kaspar, mire Max: „Nem számít, szükségem van rá.”). Ezzel szemben Maximot a belülről fakadó nyugodtság és magabiztosság jellemzi. Számára természetes a csodával határos képessége (szimultán sakkjátékokat ad), amiben mások esetleg érthetetlen mágiát látnak. Nem tudni, hogy miért és kik akarják megölni, de az biztos, hogy Kaspar keze benne van, hiszen pontos értesülései vannak még a merénylet percnyi pontos bekövetkeztéről is. Mintha zavaró lenne Maxim harmonikus jelenléte, amely talán csodákra is képes. Nem kizárt az sem, hogy szerepe a nyolcas szám szimbolikájával áll összefüggésben, hiszen a keleti eredetű sakk 8x8 fehér és fekete négyzetet tartalmazó táblája is a nyolcnak a „teljesség” jelentését hordozza (vö. Pál-Újvári 1997. 345.), ahogyan számos kultúra zenei rendszere az oktávból indul ki, és azt a legtisztábban összecsengő konszonanciának tekinti.

Nem tudni semmi biztosat. Maxim nyugodt tekintete viszont ott kísért a golyó elkapása után, és csak utána látjuk Lilit, akinek az arca kissé felragyog, *mintha* csak az őt is meghaladó jelenséget tükrözné vissza szá-

munkra (akárcsak a *Simon mágus* utolsó képei a diáklánnyal). A fenti, megpendített feltételezés mellett szól az, hogy Maxim hét napra érkezett⁵ – ez is a beteljesedés száma, de az ördöggel szemben a másik oldalon –, és azonkívül, hogy szimultán sakkjátszmákat ad és néha a csodákról olvasgat, nem tudunk róla semmit. Teljességgel *idegen* és mégis mindenütt jelenvaló. Szimultán játéka egy sajátos jelenlétre hívják fel a figyelmet: senkivel sem játszik és mégis mindenkivel. Nem érti az ország nyelvét, akárcsak Simon Párizsban (*Simon mágus*), de ez egyáltalán nem teszi félszeggé, jól elboldogul, talán ráérez a dolgokra. Megérkezése előtt a rendőrfőnök a következőket mondja róla: „Mi kerestük vele a kapcsolatot, de elzárkózik. Talán valamit titkolni akar, mit tudom én. Az is lehet, hogy csak különködik.” Még a weberi opera történetéből is hiányzik. Kívülállóságában *atopikus*, és mégis a kellő időben a helyén van – ott kell lennie. Elzárkózik, de ebben a magát megvontságban érezteti hatását, akár egy „első mozgató”.

Mivel a nézőpontok vannak a legkevésbé rögzítve a csoda megtörténéseinek jelenetében, felmerülhet a gyanú, hogy esetleg nem pusztán a néző számára van felkínálva a fent említett pillanatnyi nyitás, hanem egy távollevő, de távollétében mindig közellevő, tehát Maxim számára. Miféle bizonyosságunk lehet arra vonatkozóan, hogy Liliként a Szűz teljesítette be a csodát, és nem valami teljességgel más, számunkra kiismerhetetlen, mivel nem tárgyasítható hatalom játszott közre. Esetleg lelassította vagy megállította a levegőben repülő golyót; a golyó repülése ugyanis sokkal lassabbnak tűnik, mint a körülötte lévő emberek mozgásai. Mégis, Maxim mintha az idegen és a saját szimultaneitását játékba hozó, az ember titkos alapjait érintő és önmagát megvontságában kinyilvánító (teremtő)erőt testesítené meg, amely a Szűz említett közvetítésében gyűrűzik ki.

2.3. A szentség betörése

Maxim jelenlétéhez hasonló paradox jelleg mutatkozik a csoda ki-tüntetett idejében is, amelyet sajátos időtlenséggel jellemezhetnénk. Paradox mivolta annak tudható be, hogy a csoda valahol az idő és az örökkévalóság kereszteződésében áll. Eliade azt hangsúlyozza, hogy az archaikus ember számára az idő nem homogén. A szent és profán idő kö-

5 Ez azért fontos, mivel a megérkezésétől számított hatodik (vagy nyolcadik) napon következik be a merénylet, illetve csoda, kikerülve ezzel a végzetes hetes számot.

zött alapvető különbség van, tehát nincs folyamatosság, bár a köztük lévő határ a rítus által átléphető. A film vonatkozásában ennek a fordítottja még relevánsabb, mikor nem a rítust eljátszó ember, hanem a szentség felől történik meg az áttörés. A hierophánia időbeli vonatkozása abban áll, hogy a szent, nem történelmi idő közbelépése a profán időtartamot időszakonként „feltartóztathatja” (vö. Eliade 1996. 64.). Ily módon a csoda idejét sajátos időtlenség szervezi: eseményszerű *ugrás* az időben. Következésképpen a korábbiból, a hétköznapi felől nem világítható át. A film esetében ez azt jelenti, hogy a klasszikus dramaturgiai időből kiindulva nem tehető érthetővé a csoda ideje, és abban nem igazolható vissza. Mégis a *Bűvös vadász* egész története – amely a mesélés kerettörténetét leszámítva, nagyjából két időbeli síkon fut – *mintha* azt szolgálná, hogy lehetővé tegyen egy szerencsés konstellációt, a csoda megtörténéseinek pillanatát. A fenti kijelentés csak abban az értelemben igaz, amennyiben a filmnek valóban *elő kell készítenie* a csoda megtörténéseinek lehetőségét, abban az értelemben, hogy a befogadóban elő kell idéznie a kitüntetett időre, illetve az időbeli hézagokra⁶ való folyamatos ráhangolódást. Anélkül természetesen, hogy ezt a hagyományos dramaturgia felől tenné, ahol – a valószínűség és szükségszerűség hálójában – a korábbi történések függvényeként jelenne meg a kitüntetett esemény. Itt felmerül egy alapvető dolog az idő vonatkozásában: a pillanatnak van-e az időbeli folyamattól – amely a pillanatot pusztán helyi értékkel ruházza fel – független értelme? Ha a csodát úgy tekintjük mint az időbeli lefutásban beálló törést, és feltételezzük, hogy minden pillanat magába foglalja a már elmúltat és az eljövendőt, akkor a törés pillanata csak mint *kimerevített és szabaddá tett pillanat* képzelhető el, ami feltartóztatja, de ugyanakkor saját keresztmetszetébe emeli a lefutó idő linearitását. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy a csoda pillanata azt találja el, ami kiesik két múlt pillanat között. Ekképpen ez a mozzanat a filmben nem a golyó elkapásának pillanatában, hanem a nézőpontváltás szakadékaiban, a tekintetek visszaverődő játékában mutatkozik meg.

Ha a filmbeli csodát kiemeljük közvetlen környezetéből, akkor nagyon banális képhez jutunk: egy kislány elkapja anyja elől a pisztolyból kilőtt golyót. És mindez a film közegében mégsem banális, mivel a film eleve olyan szituációba helyez – mondhatni olyan horizontnyerésre te-

6 Itt számos megfogalmazását idézhetnénk a klasszikussal szembeállított „modern” filmekben exponált deleuze-i *időképek*nek, mely azokat az időviszonyokat, intervallumokat és hibás illesztéseket teszi láthatóvá, melyektől az aberráns mozgások fügnek (vö. Deleuze 1997).

szünk szert az előkészítés által –, ahol a banalitás helyett a valami *meg-történt* élményében részesülünk.⁷ Az eseményszerű megtörténés élménye egy többletet képvisel a mindenkori pusztá rácsodálkozással szemben. Max ámulata megreked a pusztá rácsodálkozásnál, értetlenül áll a varázsgolyók teljesítménye előtt: „Nem értem, mi az. Ez valami új találmány?”. A racionális beállítódás számára a csodálatos – még ha az az örög mesterkedését jelenti is mágia formájában – csak mint érthetetlen újdonságként jelentkezhethet be. És ebből fakadóan arra sem képes, hogy különbséget tegyen mágia és csoda között.

Enyedi Ildikó filmje felfogható úgy mint a csoda előkészítésére, illetve beavatására tett kísérlet, amely két síkon zajlik: a motívumok és az idő síkján – amely sajátos dramaturgiát bont ki. Ismételten hangsúlyozom, hogy az előkészítésen nem az eseménynek ok-okozatisági láncba illesztését értem, hanem a szokásos dramaturgiától függetlenedő időre való ráhangolódást, a történet két síkja közt feszülő időbe való alámerülésként. Hogy ezt jobban megértsük, lássuk, miben áll és mi szükséges a csoda megtörténéséhez. Kaspar felhívja Evát, a telefon hatszor kicsöng a templomban, mire a Máriás szentkép megelevenedik, rohannak a tett színhelyére, ahol Max célba veszi a merénylőt. A kilőtt golyó az éppen megérkező feleség szívébe fúródna, ha az időközben Szűz Máriává átváltozott kislányuk el nem kapná. Mi szükségeltetik a motívumok szintjén a filmben megtörténő csodához? Elsősorban az, hogy (1) a szentkép *megelevenedhet*, ami már korábban is előfordult a filmben (Mária megemeli ruháját, hogy a nyuszi „beléphessen” a képbe), és ami Pygmalion szobrától vagy a saját képébe belépő kínai festő mítoszától kezdődően valahol a művészet beteljesedését jelenti; (2) Mária *átváltozhat* Lilivé, ami a film közegében szintén nem váratlan, hiszen a metamorfózis lehetőségére is több példát sorol fel a film (pl. a házaspár testi közeledése a csigák nászává változik); és nem utolsósorban annak lehetősége, hogy (3) az *időt*

7 Más kérdés, hogy ez a megtörténés, a befogadó pusztán személyes, illetve érzelmi ráhangolódásán túlmenően, az „ennek így kellett történnie” tapasztalata mentén megy-e végbe, amit végül is az előkészítés sikeressége szabályoz. Kérdés, hogy az „ennek így kellett történnie” tapasztalata elérhető-e a dramaturgiai időtől függetlenül, hogy vajon hitelessé tehető-e a golyó elkapása, ha ezt a kilencvenes évek cselekményének logikája nem támogatja? Leginkább ezen a ponton vitatható a film, e tekintetben kérdőjelezhető meg a csoda megtörténésének hitelessége. Sokkal szerencsésebbnek tűnik későbbi filmjében, a *Simon mágusban* alkalmazott trükkmentes technika, ahol maga az esemény nincs bemutatva, csak a várakozó lány tekintetében verődik vissza, illetve a felragyogó arc által következtetünk annak bekövetkeztére.



lehet lassítani és gyorsítani, ami sajátos filmes önreflexivitást⁸ képez, és mindkét esetre találunk példát a filmben: a bűvös golyók megszerzése után a gyorsításra, míg a lassítás általában szorosan a kislány nézőpontjából megtörténő, az ő tekintetével felvezetett eseményekkel kapcsolatos (amelyek az angyali beavatkozás lehetőségéről szólnak). A felsoroltak mellett még más motívumok is találhatóak, amelyek át meg átszövik a film egészét, a vetítési időnek szinte 40%-át képezve (lásd az 1. mellékelt ábrát), és valamiképpen hozzájárulnak a film sokrétű, polifon egységéhez.

Érdekesek a filmben felfedezhető szimbolikus tartalmakat hordozó, visszatérő motívumok. Egyrészt az operára utalnak vissza, aminek történetében a Luis (Ludewig) Spohr nevéhez fűződő zenei „leitmotívok”, a visszatérő emlékeztető dallamok Webernél még nyomatékosabb szerepet kapnak: drámai és zenei egységet teremtenek (ahol a motívum lehet dal, ritmus vagy akár egy hangszín is, mint Samiel motívuma klarinétal, kürtökkel, vonósokkal és ütődobokkal). Másrészt pedig az idő problematikájával állnak kapcsolatban. Megfigyelhető, hogy többé-kevésbé önmagukban is kötődnek az időhöz (pl. a tölgy vagy a csiga), de egyúttal szervezik is a film idejét. Folyton visszatérő mivoltukkal sajátos *ritmust* kölcsönöznek neki. Bíró Yvette a ritmikai kompozíciót tartja a filmszerkezet legbonyolultabb problémájának. A filmritmus legfontosabb sajátosságát komplexitása, sokrétűsége adja. A plasztikus és zenei jellegű ritmus egyformán rendelkezésére áll és szolgálja a maga lehetőségeivel. A benne integrált különféle mozgásformák (testmozgások, ritmikus beszéd, zörej és gépmozgás, zene stb.) mind önmagukból formálják meg ritmusukat, és végül ezt a sokféle időmértéket kell egységbe foglalni. Az anyag

⁸ Hasonló önreflexív mozzanat jelenik meg a távcső kivágásában való láttatás, a mérés és az idősíkokat átszelő/összekapcsoló alagút motívumainak többszöri visszatérésével.

összes dimenziójában a ritmus teremt valamiféle magasabb rendezőelvet és egyben azt a helyet, ahol a film különféle elemei egyesülhetnek (Bíró 1998. 175–184.). Ennek megfelelően a csiga motívuma szinte minden nap megjelenik, hol erotikus felhanggal, hol az embereket megváltó mi-voltában, csigalépcső alakjában vagy pedig a rendőrfőnök irodájának falára függesztett csigagyűjtemény formájában. Habár a keresztény ikonográfiában általában negatív jelkép, amennyiben a jóra való restséget jelenti, mégis a filmben valamelyest pozitív jelentésre tesz szert, hiszen saját élete árán *megváltja* az embereket az ördög követelésétől, attól hogy a felépített hídért cserébe egy halandó lelkével rendelkezessen.

3. Játék az idővel, avagy a csoda időbeli előkészítése

Már említettem, hogy a film dramaturgiája sajátosan van felépítve. Úgy tűnik, mintha minden a végső pontban való találkozást szolgálná, de ugyanakkor a történet minden napja képes arra, hogy a cselekmény fő szálától függetlenül új életre keljen. Mondhatni a filmben megtörténő események sora nincs alárendelve a végső pillanatnak, inkább a kanti értelemben vett cél nélküli célszerűség elve alapján bomlanak ki, egymástól akár függetlenül is. Tatár György írja a *Simon mágusról*, hogy a hétköznapi idővel szemben, ahol a pillanatok csak fogaskereknek egy átláthatatlan egészben, Simon élete teljességgel más időben zajlik: „Itt a halál megtörhetetlen természeti törvény, amely azonban nem az élet előre nem látható végén sújt le. Minden egyes pillanat csodája a születés csodájának a megismétlődése, az előző pillanatra visszavezethetetlen. Minden egyes pillanat olyan felépítésű, akár csak az élet egésze. Nem a születés és a halál közt feszülő pillanatlánc önmagában mit sem jelentő elemeinek egyike, amelynek csupán helyi értéke van az egészben, hanem pontosan olyan, mint az egész. Minden pillanat önmagában érett és lezárt, s ha még következik valami, az levezethetetlen csoda” (Tatár 1999. 7.). Az idők nem az egésznek a végén telnek be, hanem minden egyes pillanat elérte azt, amit elérhetett. A *Bűvös vadászban* is szinte minden nap valami váratlan eseményt, új „csodát” tartogat számunkra, akár a történetben, akár a képek megjelenésének szintjén.

A fentiek alapján lehetséges az, hogy a film egy idő után „otthagya” a vadász és az ördög közt alakuló eseményszálát, és elkalandozik a kibontakozó vonzalmaknál (Eva és Maxim kapcsolata) vagy a bűvös golyó eltűnésénél. Ahogyan a középkori jelenetek sem diegetikusan vannak be-

építve az elbeszélés menetébe: például nincs elmesélve az, hogy miképpen kerül a templomba a szentkép – habár feltehetőleg a sziklához elvándorolt Szűz helyén emelték a templomot –, az viszont igen, hogy a nyuszi hogy kerül fel a képre, bár ez utóbbinak nincs különösebb jelentősége a szűkebb értelemben vett történet szempontjából.

3.1. A megnyíló idő

A motívumok mellett a csoda időbeli előkészítése a filmes idő *hosszabbításával* hozható összefüggésbe, mégpedig annak két válfajával: a *közbeékeléssel* és a *bővítéssel*. Bordwell szerint a film időtartamának vizsgálatánál három változóval találkozunk (vö. Bordwell 1996.). A *fabula* időtartama az az idő, amely alatt a néző feltevése szerint a történet cselekménye lejátszódik. A dialógusok („pontos értesüléseket kaptunk, hogy a merénylet holnap délutánra várható”; „Nem vettél ki a papa zsebéből valamit ma reggel?”) és a napszakok egyre érintőlegesebb és pergőbb bemutatása alapján ez hat napra tehető. A *szűzsé* időtartama arra az időszakra terjed, amelyet a film dramatizál. A fabula és a szűzsé időtartama a *Bűvös vadászban* érdekes viszonyban áll egymással: a hat naphól a szűzsé nyolcat mutat be, tehát bizonyos értelemben „hosszabb”, mivel általa nyolc nap kerül dramatizálásra a fabula idejéből. Igaz, hogy a szűzsé ideje átlagosan kevesebb, mint a fabula ideje, mivel minden nap nincs reggeltől estig bemutatva. A film stilisztikai rendszere által meghatározott harmadik időtartam a *vetítési* idő. Ez itt sem haladja meg a „normál” játékfilmes időt (106 perc). A három lehetséges időtartami viszony függvényében Bordwell a következő, a narráció fabula-időtartamát manipuláló alapvető módszereket rögzíti. *Egyenlőségről* beszélünk, ha a fabula időtartama megegyezik a szűzséével, az pedig a vetítési idővel. *Tömörítésről* van szó, ha a fabula időtartama csökken. Ez történhet *ellipszissel* (ha a fabula időtartama hosszabb a szűzséénél, ez azonban megegyezik a vetítési idővel) vagy *sűrítés* által, amikor a vetítési idő tömöríti a nála hosszabb fabula és szűzsé (egyenlő) időtartamát. *Hosszabbításról* akkor beszélünk, ha a fabula időtartamát meghosszabbítják. Ez utóbbi történhet *közbeékelés* által, ha a fabula időtartama rövidebb, mint a szűzséé, de az utóbbi időtartama megegyezik a vetítési idővel (a szűzsé folytonosságát megszakítja egy közbeszúrt rész, de nem hagy ki), vagy történhet *bővítéssel*, ha a fabula és a szűzsé időtartama azonos, de mindkettő rövidebb a vetítési időnél, mivel a szűzsé folytonosságát megnyújtja a vetítési idő (Bordwell 1996. 93–97.).

Mind a közbeékelés, mind a bővítés hangsúlyosan megtalálható a golyó megállításának bemutatásában, hiszen a másodpercek töredéke alatt lezajló esemény (a fabula idejében) több mint négy percben kerül elénk a vetítési időben. A lassítás által természetesen a szüzsé ideje a fabulához képest megnyúlik, és ráadásul párhuzamos vágás segítségével közbeékelés is történik. Ez olyan hosszabbításnak minősül, amely már-már túlzásnak, „természetellenesnek” hat a megszokott befogadási időben, ahol a vetítési idő általában rövidebb, mint a szüzsé vagy fabula ideje. A kamera mint valami fegyver képes megerősokolni a látottakat, a feltételezett természetes időtartamot, a történéseket képes kibillenteni a maguk hétköznapi medrűkből. Mivel a csoda csak ebből a kibillentett idői horizontból történhet meg, ezért a film folyamatosan előkészíti ezt a *minden-napiságtól eltérő időre való ráhangolódást* (lásd a 2. mellékelt ábrán feltüntetett közbeékeléseket az idő hosszabbításával kapcsolatosan).

Szép példa ezekre a makk leesésének megnyújtása közbeékeléssel vagy a fabula második napjának éjszakáján a „szeretkezésjelenet”, amely úgy van megoldva, hogy a csigák egymásra találásának közbeékelésével azt a benyomást kelti a film, hogy időközben megtörtént a szeretkezés (ami több időt feltételezne, mint a szüzsében eltelt idő), miközben még arra sem volt idejük, hogy levetkőzzenek. Sőt a film egésze is felfogható egyfajta időbővítésnek. Már említettük, hogy a fabula feltételezett hat napja mintha nyolc napban lenne bemutatva. Említésre méltó, hogy egy vetítés alkalmával arra a kérdésre, hogy véleményük szerint hány nap alatt történik a cselekmény, a megkérdezett nézők többsége azt válaszolta, hogy mindössze négy-öt nap alatt. Tehát még kevesebbre saccolták a fabula idejét. Ez a fabula és szüzsé közti fordított és ezáltal *paradox* viszony, ami feltételezhetően a csoda szintén paradox voltát emeli ki és készíti elő, természetesen csak bizonyos megszorítások között igaz. Nem arról van szó, hogy a szüzsé ideje hosszabb a fabulánál, hanem inkább úgy tűnik, hogy a szüzsé félrevezető vagy ellentmondásos információkkal szolgál a fabula idejére vonatkozóan. Miközben a szüzsében a dramatizált napok száma növekszik, csökken az általa bemutatott napszakok időtartama. A visszaugrásra, hogy nyolc napot mutat a film, de a fabula ideje csak hattal számol – ráadásul a nyolcadik nap reggele kvázi ugyanaz, mint a hatodik napé –, azért van szükség, mert ily módon észrevétlenül átugorja a vészjósló hetes számot, amely az ördög tervének beteljesedését jelentené: „*Segn es sieben, neun und drei, / daß die Kugel tüchtig sei!*” („mondj hetet, hármat, kilencet, / hogy a golyó ügyes legyen!”) – hangzik Kaspar recitativója az operából. A nyolcas szám az isteni hetes-

séget megvilágosító misztérium, a beavatás jelképe. A kozmikus harmónia és egyensúly, a nyugalom megtestesítője. A legtöbb kultúra a nyolcas-hoz a paradicsomi beteljesedést, a megváltást és a feltámadást társítja, hiszen a hetes után új ciklus kezdetét jelöli. A kereszténységben is a nyolcas szám a teremtésen túl helyezhető el: a föltámadás, a krisztusi transzfiguráció és a megváltás száma, az ígélet beteljesedését és a paradicsomi lét kezdetét jelenti (Pál–Újvári 1997. 345.). Az új ciklus kezdete abban nyilvánul meg a filmben, hogy a történet az alapszituációhoz viszonyítva egy másik, magasabb síkon fejeződik be. És a magasabb itt semmiképpen sem metaforikus, hiszen Lili közvetlenül a golyó megállítása előtt *felszalad* a lépcsőn. A lépcsőn való felfelé közlekedés egyébként csak egyetlenegyszer fordul elő a filmben, korábban mindig következetesen lefelé járnak rajta.

A történet ötödik napjának, estéjén a rendőrfőnök hívhatja Maxot, és a következőket mondja: „Pontos és biztos adatokat kaptunk a merényletre vonatkozóan. Kontrolláltattam mindent. Megadták a merénylet összes feltételezhető helyszínét és időpontját. Holnap délutánra várható, készen kell állnunk mindenre, még a fegyverhasználatra is”, ami végül is csak a nyolcadik napon következik be. Közben eltelik két nap. A hatodik nap reggelén Lili kilopja a papája zsebéből a bűvös golyót, és csak a hetedik nap kerül vissza, mikor is Max azt kérdi a lányától: „Nem vettél ki a papa zsebéből valamit ma reggel?” Ráadásul a hatodik és a nyolcadik nap reggele tökéletesen megfeleltethető egymásnak, minden a helyén van, még Lili asztalán a bögre és a tojáshej is a tányérjában. A feltételezhetően eltelt két nap mintha külön útra vált volna a történettől, ahogyan Eva „másik fele” a tükör előtt, a hatodik nap estéjén. Zseniális megoldás ahogyan lebegteti itt az időt a film: látjuk az esték és reggelek váltakozását, miközben mindenki „félrebeszél”.

A közbeékelt két napot felfoghatnánk úgy is, mintha a kislány képzeletbeli játéka lenne a „mi lenne, ha ...” elve alapján, sőt ilyen értelemben az időbeli linearitás is felfüggeszthető, a hetedik nap beilleszthető a hatodikba, korrigálva ekképpen a vágási „hibát”, amely későbbre helyezte a korábbi jelenetet. A korrekciót alátámaszthatná az is, hogy az óvóhelyes jelenet kétszeri előfordulása szintén fel van cserélve, a korábbi van később beillesztve a film törzsébe, de erről majd később. Azonban a beilleszthetőséget megakadályozza az, hogy akkor a hetedik nap történe az esemény, ami Kaspar tervének beteljesedését jelentené. Ezt csak akkor tudnánk kikerülni, ha feltételezzük, hogy mindkét nap a kislány fejében pörög le, így érvényes lenne a rendőrfőnök előrejelzése is. A kérdés az,

hogy mit tekintünk alapnak. Ha ezt a két napot kitüntetetten a kislány képzeletére bízánk, akkor mi van a többivel, kinek a képzeletében, illetve nézőpontjából történnek meg? Ha viszont elfogadjuk, hogy a filmnek eléggé feszes dramaturgiája van, akkor nem engedhető meg az, hogy önkényesen és tetszőlegesen rakosgassuk az össze nem illő részeket, azzal indokolva, hogy a képzeletben bármi megtörténhet. Bár a dramaturgia szempontjából kihagyható lenne, mivel semmivel sem viszi előbbre a történetet, mégis annak kitüntetett jelentősége van, hogy a kislány megérinti és a markában tartja a golyót: rituális vagy mágikus *előrejátssza a csodának*. Ezenfelül ennek a két napnak van olyan vonatkozása is, amely a weberi opera történetére rímel, és „meg sem történt” jellege alapján nem hagyható ki a meséből, hiszen azonos valóságérvénnyel bír, mint a hozzá hasonló többi elem a fikció világában. Ott egy szerzetes imája menti meg a vadász szerelmét az ólmoktól, itt a filmben szintén egy szerzetes sugallatára lopja el a kislány a golyókat, egy kissé megakasztva az ördögi tervet. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy beleszól az ördög által „rendezett” darabba, és ráadásul oly ügyesen, hogy az ördög nem is tud róla (egyáltalán nem látjuk Kaspart e két nap alatt).

Ráadásul a csoda ideje is sokkal bonyolultabb a hosszabbításnál, mivel a közbeékelésen és bővítésen kívül több ellipszist is tartalmaz az a bizonyos négy perc, mind az óvóhelyes jelenet, mind Eva és Mária szaladásának közbeékelése esetében. Míg Eva már korábban elindul a merénylet színhelyére, addig Szűz Mária csak abban a pillanatban lép ki a templomból, mikor a lövés már eldőrdült. Innen számítva egy órába is belekerülhet a városba való beérése, valamint megérkezése a Hág utca 18 szám alá. A másodpercek töredékébe foglalt kb. egyórányi időtartam Borgesnek *A titkos csoda* című elbeszélésére emlékeztet (vö. Borges 1999a.), ahol Jaromír Hladík kivégzésekor az őrmester kiadja a végső parancsot: Jaromír arcán elindul egy vízcsepp és megáll a fizikai világ. Közben eltelik egy kerek esztendő, ami alatt gondolataiban befejezhette *Az ellenségek* címet viselő félbemaradt versesdrámáját. Mire az utolsó jelzót is megtalálta, a vízcsepp legördült az arcán, és a négyszeres lövés leterítette.

Kiemelkedően fontos annak észrevétele, hogy az idővel történő manipulációk jelen esetben nem önkényesek, hanem a csoda idejének alávetett, hiszen a csoda az elvárásokkal szemben működik. A filmes sablonok többnyire az ellipsziszre, a tömörítés egyik válfajára építenek a kihagyás által. Jelen esetben a film az elvárásokkal szemben többször „visszavet” az időben, arra figyelmeztetve, hogy a film alaphasszusát megadó hangsúlyos pillanatokban az idő nem múlik el észrevétlenül. A

csoda ideje, akár az ünnepé, telített idő. A szent és profán idő megkülönböztetésére épül Gadamernek a művészetben rejlő időre vonatkozó elgondolása is. A valami szolgálatába állított „üres” és a „betöltött” idő közti különbségtétel mentén rajzolódik ki a művészet ünnepi, tehát „szent” időisége. Azzal szemben, amely fölött rendelkezünk és tetszés szerint kitölthető, a „betöltött” időt *a kibomlás egyidejűsége jellemzi, amely felfüggeszti az idő folyamát*. Szerinte az eredendő időtapasztalatot, ami a műalkotás idejét is jellemzi, az átmenetjelleg határozza meg, amennyiben benne múlt és jövő egyidejűleg létezik az elbúcsúzás és egy határozatlan új felé nyitás feszültségeként, mint szabaddá válás az újra, a régítől való búcsúzás útján (vö. Gadamer 1994.).

A kép idejét, kiváltképpen a művészi képét, az *egyidejűség* jellemzi. Enyedi Ildikó filmje mintha annak bemutatására tenne kísérletet, hogy ez még a mozgókép esetében is lehetséges.

3.2. Az alapszituáció és a fabula közti viszony

Az alapszituáció, amely a mese keretét megadja, valamikor a második világháború idején történik. A bombariadó következtében félbemarad Weber *Der Freischütz* romantikus zenedramájának előadása, és a család az opera óvóhelyére menekül. Az anya az opera történetének azon részét meséli lányának, mikor a vadász nem tudja, hogy az utolsó golyót az ördög irányítja, miközben az ujjával babrált nyaklánc elszakad és a gyöngyszemek (golyócskák) szertefutnak. Az egyik ilyen gyöngyszem mentén indul el a kamera, a történet szála. Különböző csatornákon és alagutakon keresztül együtt haladunk a gyöngyszemmel, miközben hirtelen – mint utólag kiderül, úgy ötven évvel később – egy távcsöves fegyver objektívjében találjuk magunkat. A „külső” nézőpont, ami már Max fegyveréből látható, szintén a gyöngyszemet pásztázza, amint egy szarka felkapja. (Ebben a vonatkozásban érdekes lehetne az a feltételezés, miszerint a film végén egy pillanatra szintén Max nézőpontjából látjuk a csoda beteljesedését – azt, amint a kislány már-már elkapja a golyót –, de a film ezt nem támogatja semmivel.) A madár mellett a fegyver objektívjében feltűnik a természet ezernyi csodálatos rezdülése – a nyuszi, a mókus, a százlábú bájos mozdulatai –, amelyek bármikor áldozatul eshetnek a technika „vívmányainak”. A gyanú nem alaptalan, a rendőrfőnök irodájának fala, mint valami trófeákkal, ezekkel van kirakva: rovar-, lepke- és csigagyűjteménnyel.

A weberi operából indító alapszituáció és a fabula közti átmenet kétszeresen áttételes: az anya tolmácsolja a történetet, melyet a kislány

élénk képzeletében átír, kiegészít. A fentiek mellett és az időközben „eltelt” évek – amelyet a szereplők megjelenése nem igazol vissza – ellenére, a szüzsé idejének átmenete folyamatosnak tűnik. Ez a folyamatosság talán azt hivatott jelezni, hogy a tényleges történet csak a kislány képzeletében zajlik. Csakhogy a film a következő kérdéssel indít: „Hol is tartottam? Az ördögnél.” Az *in medias res* szerű indítást akár a francia újhulámra tett utalásnak, a töredékesség és a „lehagyás” idézéseként is felfoghatnánk. Azonban itt nem egy filmes idézettel állunk szemben, hanem az idővel. Mikor a filmes elbeszélés a mesélés közepébe vág, rögtön olyan érzésünk támad, mintha lemaradtunk volna valamiről. Lehet, hogy a csoda már az idők kezdetén, *in illo tempore* megtörtént, csak mi nem lehettünk ott, és még annak elmeséléséből is kifejejtettek bennünket. Vagy maga a mesélés vezethető vissza az idők kezdetéig, ahogyan kultúránk sem áll másból, mint bizonyos kanonizált mesék örökös egymásra való átfordításából. A film is legkevesebb négy, egymást folytonosan felülíró meséből építkezik: a film története (1) lényegében nem tesz mást, mint elmeséli azt a mesét (2), amelyet az anya mesél az opera (3) nyomán, aminek librettója szintén csak egy mesére épül (4). Esetleg a mesélés aktusában az „eredeti”, az *in illo tempore* megtörtént mese elevenítődik fel, amelyet talán az is támogat, hogy csak a film végén derül némi fény a mesélés kontextusára, az opera és az óvóhely színhelyére.

A film első képsoraiban elhangzó beszélgetés a következő:

„– Hol is tartottam? Emlékszel?

– Az ördögnél.

– Igen, az ördögnél. Aki eladja magát az ördögnek, az hét golyót kap érte cserébe, s ez a hét golyó mindig célba talál. Akié a golyó, az csukott szemmel le tud lőni egy legyet is, amely mondjuk a szomszéd ház párkányán sétál vagy akármit, ami eszébe jut. És ez a férfi nagyon ügyes vadász, de hirtelen elhagyja a szerencséje.”

Itt megszakad a mesélés és összefüggéstelen képek villannak fel feltételezhetően a második világháború idejéből. Égő házak, menekülő emberek, bombázás, robbanás, egy magas hőfokú vaskohó enteriőrje, majd az erre rímelő ömlő lávafolyam. A film úgy vág vissza az óvóhelyen mesélő anyához, mintha ő tudna a közben lepörgött képekről, hiszen így folytatja:

„– Ez is az ördög mesterkedése. Itt biztonságban vagyunk, ne félj.

Megkapja a golyót, de nem tudja, hogy az utolsó golyó az ördögé. Azt hiszi, hogy odairányíthat minden golyót, ahova ő akarja. Amikor az utolsó golyót kilövi, nem tudja, hogy azt az ördög irányítja.”



E beszélgetéshez csak a film végén térünk vissza. A golyó repülése alatt, miután megszakad az operaelőadás – amelynek ideje itt összhangban van a filmmel, tehát a csoda megtörténte előtt szakad félbe –, és a nézők levonulnak az óvóhelyre, ezt halljuk:

- „– Mama...
 – Bújj ide hozzám.
 – Most mi lesz?
 – Nem tudom.
 – Te sem tudod?
 – Nem... Mesélek tovább, jó?
 – Jó.
 – Hol is tartottam?”

Érdekes kiemelni a „Most mi lesz? – Nem tudom” jelentéstartalmát a beszédaktus összefüggésében. Searle a kommunikáció alapegységének az *illokúciós* aktust tartja, ami azt jelenti, hogy minden kimondott szó, amelyben az kommunikatív célzatú, mindig bizonyos szándék mentén szerveződik: a kommunikatív szituációban részt vevő személy szeretné „megértetni” magát a hallgatóval, ahol a megértés a beszélő szándékainak a felismerését jelenti. A megértésszerű felismerés viszont csak akkor lehetsé-

ges, ha a hallgató képes felismerni a kimondott mondatot irányító szabályokat. Ezeket megkülönbözteti a hallgatóra további hatásokat is maga után vonó aktusoktól, és ez utóbbiakat nevezi Austin nyomán *perlokutív* aktusoknak (Searle 1977. 255–265.). A film mint műalkotás – inszenírozott tárgyiség. Ideális esetben annak minden egysége alárendelhető egy feltételezett és az értelmezés során felépített szerzői intenciónak. Mint ilyen entitások, nem csak a kommunikatív szerepek illokúciós aktusainak tekinthetők, hanem egyszersmind a szerzői intenciót kinyilvánító perlokúciós aktusoknak is felfoghatók. A dolog ráadásul még összetettebbé válik akkor, mikor egy beszédaktus különböző, egymással vetélkedő, de összeegyeztethetetlen szándéktulajdonítású „hatásokat” gerjeszt a nézőben, amelyek nem foglalhatók ugyanazon szerzői intenció alá. Illetve annak függvényében, hogy mit tulajdonítunk a szerzői intenciónak, más-más perlokutív aktusokat kapunk.

A „Most mi lesz? – Nem tudom” beszédaktus illokutív vagy perlokutív jellegét annak vonatkozásában lehet megjelölni, hogy a beszédaktus kontextusára való tekintettel mit tekintünk alapnak, illetve kiindulópontnak. Ha a háborús kontextust tekintjük a beszédaktus kiindulópontjának, akkor a fenti kérdés–válasz mintegy a meséből való kiszólásként értelmezhető, a film eleji „Ez is az ördög mesterkedése”-hez hasonlóan. Ekképpen a „mesélek tovább” vízvázasztó szereppel bír: elválasztja az addig mondottakat, amik esetleg a bombázás kimenetelére utalnak, a mesére vonatkozóktól. Eva perlokutív aktusa mintha a következőket tartalmazná: nem tudom mi lesz, bármi megtörténhet, de addig is mesélek arról, ami jó lenne, ha megtörténne. A csavar az egészben viszont ott van, hogy az a bizonyos „Most mi lesz?” kérdés közvetlenül a lövést követően hangzik el, ami a befogadás során a kettő összekapcsolását vonja maga után. Ebben az esetben a kiindulópontot a mese képezi, és a rá adott válasz perlokutív „Nem tudom”-ja a mesélő mindentudásának áthúzását jelenti. Ugyanis vagy arra utal, hogy a csoda előre nem mesélhető el, mivel nem kiszámítható és ezáltal nem belátható, vagy pedig arra, hogy a csoda ideje ettől kezdve leválik az elmesélés idejéről, hiszen Eva tovább mesél. Csak azt nem tudni, mit. Lehet, hogy ettől kezdve már nem Eva meséli a csoda történetét, hanem Eva meséje „mellett” vagy „fölött”, valaki más tolmácsolásában folytatódik. (Erre utalhat közvetve talán az a dramaturgiai fogás, hogy a film egy más időbeli síkban fejeződik be, mint ahol elkezdődik, Lili pedig az utolsó percben felszalad a lépcsőn.) Ráadásul, mikor kerettörténet gyanánt a film visszatér az óvóhelyes mesélés feltételezett későbbi szegmentumához, akkor a nyaklánc még ép Eva nyakában. Miközben a fa-

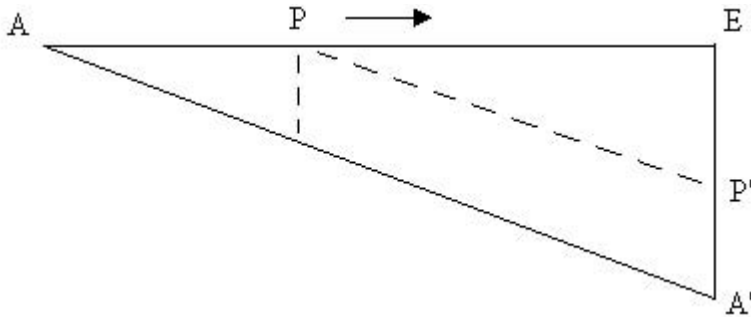
bula ideje a csoda megtörténeése felé tart, addig a mesélés ideje, az alapszituáció történetisége vele ellentétesen visszafelé tart az idők kezdetéig? Egy a végső időtől mentes, illetve tőle elzárkózó időben történik az üdv-történet elmesélése, vagy pedig a mesélés idejéről leváló időben, az örökkévalóság pillanatában történik meg a nem várt esemény?

3.3. Az idődiagram

Az idő problematikájának filozófiai hagyománya két egymástól elkülöníthető, s egymással bizonyos értelemben szemben álló utat jelöl ki. Az egyik út, amely a „külső” dolgok vizsgálatára támaszkodik, Arisztotelész nevéhez fűződik. Arisztotelész az időt mint a mozgás számát, mértékét fogta föl. A mostpontok irreverzibilis egymásutánja számolja a mozgást, s ennek révén mutatkozik meg az idő a mostpontokból szerveződő egyenes vonal képében. Ahhoz, hogy az idő megmutatkozzék, kell hogy legyen valami mozgó, s így az idő nem tekinthető önálló létezőnek, hanem a fizikai testek mozgásának, változásának tapasztalata révén mutatkozik meg. Ágoston az időt másként közelíti meg. Eszerint az idő nem alapulhat a test mozgásán, hiszen a mozgás tapasztalata már föltételezi az időt. Az idő a lélek működésében érhető tetten. A lélek lényegi tulajdonsága az idő, amely révén kiemelkedünk a többi létező sorából; hiszen bár nem birtokoljuk az örök jelenlétet, mellyel csak Isten rendelkezik, mégis az emlékezés, figyelem és várakozás képességei révén időben kiterjedten élünk, s így képzetünk lehet az örökkévalóságról. A jelent a múltba és a jövőbe kiterjedtként élhetjük meg. Husserl 1905-ös előadásainak (Husserl 2002) időfelfogását mindkét elgondolás inspirálta. Az álló-áramló jelen husserli elgondolása Arisztotelész hatását mutatja. Ágostonhoz hasonlóan pedig úgy gondolja, hogy az idő konstitúciója a lélek, illetve Husserlnél inkább a tudat belső vizsgálata révén tárható föl. E két ellentétes irányú fölfogás azért jelenhetett meg egyszerre Husserl időfenomenológiájában, mivel volt valami, ami egybefogta e két álláspontot: és pedig az intencionalitás. Ennek révén lehetővé vált a „külső” és a „belső” ellentétének meghaladása, s ekképpen a „fizikai” és a „pszichológiai” időanalízis szembenállásának a föloldása is (Menyes 2002). A tudat, intencionalitása révén, határait ugyanis már mindig is átlépte a külső tárgy irányába. A tudat és a tárgy metafizikus elkülönítésével és elszigeteltségével szemben az intencionalitás gondolata ezek egymásrautaltságára és összefonódottságára mutat rá: a tudat mindig valaminek a tudata, s a tárgy is csak ezen intencionális reláció keretében mutatkozik meg.

Az időbeli kiterjedéssel bíró, de a tárgyiasításnak ellenálló *időtárgyak*⁹ észlelésének leírásánál fontos szerepet játszik Husserlnél a *fázis* fogalma, amely az időbeli folyamat metszetével van összefüggésben. Valamiképpen a tartamnak, az időbeli kiterjedéssel bíró történésnek az ellenfogalma. Egyfajta matematikai idealizáció rejlik e fogalomban: a fázis és a tartam viszonya analógiát mutat a geometriai pont és a rajta átmenő egyenes viszonyával. A fázisnak nincs kiterjedése az időben, „időtlen” idealitás, viszont a tartamként megjelenő mostpontok sora (az alábbi ábrán AE szakasz) a fázisok kontinuumából áll össze, ahogyan a geometriai szakasz is a pontok sokaságából. A fázisok az észlelés során folyamatosan változnak, miként maga az időtárgy is folyamatosan változik. Így az észlelés minden egyes fázisa fázisok kontinuumát is magában foglalja, melyek a pillanatnyi észlelésben egységet mutatnak föl, s amely egység a kiterjedt időtárgy adott pillanatbeli észlelését is jelenti. Az észlelés minden fázisa tehát kettős sajátossággal jellemezhető: észlelése egyrészt az időtárgy adott fázisának, másrészt magának az időtárgynak mint kiterjedtnek is. A pillanatnyi észlelés fázisai folyamatosan átmennek egymásba, ami egy folyamatosan *előrehaladó* kontinuitást jelent. Ugyanakkor a pillanatnyi észlelési fázisban megjelenik egy másikfajta kontinuum, amely a kiterjedt időtárgy egészének észlelését teszi megragadhatóvá. Ebben van ugyanis az eddigi észlelési fázisoknak a nyoma, amelyek az észlelés lefutása folyamán állandóan modifikálódnak (AA' jelzi az ún. retencionális módosulásokat, a „lesüllyedést”), s e kontinuum révén válik az időtárgy észlelése kiterjedtségében megragadhatóvá. Ez a kontinuum új dimenziót tesz láthatóvá az észlelés folyamatában: a horizontálisan kontinuos észlelési folyamat minden pontszerűnek gondolt fázisáról kiderül, hogy pontszerűsége mellett mégis kiterjedtséggel bír. A fázisban össze van sűrítve az eddigi észlelési fázisok modifikált nyomainak kontinuum, amely az észlelés fázisának vertikális dimenziót is ad. Ezt nevezi Husserl *fáziskontinuum*nak, és az EA' szakasznak feleltethető meg. Az észlelés ezen kétdimenziós összefüggéseinek képi ábrázolását Husserl a következőképpen szemlélteti (vö. Husserl 2002. 39–41.):

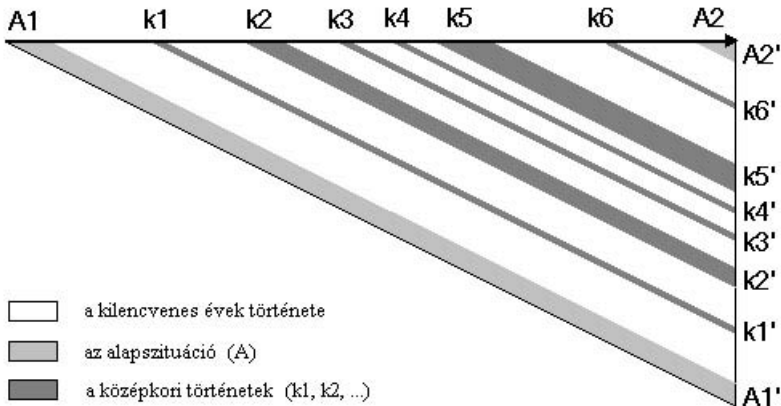
9 Husserl a következőképpen jellemzi az „időtárgy” fogalmát: „Speciális értelemben vett időtárgyakon azokat a tárgyakat értjük, melyek nemcsak egységek az időben, hanem az időextenziót is magukban foglalják. Amikor felhangzik egy hang, objektíváló felfogásom az időben tartó és lecsengő hangot tárggyá teheti, ám a hang tartamát vagy a hangot a maga tartamában nem. Ez mint olyan egy időtárgy.” (Husserl 2002. 35.).



1. ábra

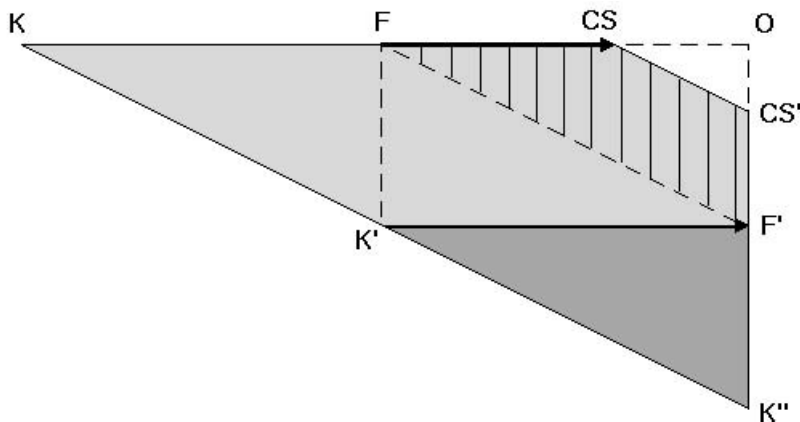
Ami ebből számunkra, a *Bűvös vadász* időkezelésének vonatkozásában fontos lehet, az az, hogy egyrészt az objektív idő föltételezése mellett az észlelési folyamat minden fázisának megvan a maga helye az időben. A fázisok kontinuumába tölti ki az észlelés objektív időtartamát. Ilyen módon a fázisok kiterjedés nélkülieknek, pontszerűeknek gondolhatók. Másrészt, szubjektív nézőpontból, az észlelés élményszerű folyamatából tekintve, a pontszerű jelen mégis kiterjedtnek mutatkozik, azaz olyanak, hogy benne tudomásunk van az objektív idő egy szeletéről, s az ebben megmutatózó kiterjedt időtárgyról.

Ha a film időbeni lefolyását immanens időtárgynak tekintjük, ami valahol elkezdődött és tart valameddig, akkor a szüzsé idejét az alapszituációval és a középkori jelenetekkel együtt – a felbukkanásukból és tartamukból adódó arányokat megközelítőleg betartva a vetítési idő mentén – a következőképpen ábrázolhatjuk:



2. ábra

Az A1A2 intervallum a vetítési időnek felel meg, az A1'A2' szakasz pedig a megtörtént események retencionális módosulásait jelzi. Az egymásutánosságok kontinuumában a visszatérések sajátos ritmust adnak, de lényegében ezek különféle és egyidejű idősíkokba való szerveződését nem adják vissza. A film ideje sokkal összetettebb, mint a vetítési idő mentén felvázolható egymásutánosságok sora, hiszen a más-más idősíkokhoz tartozó elemek – felbukkanásuktól függetlenül – együvé tartoznak, egységbe szerveződnek, amit már a tágabb értelemben vett „ritmus” szabályoz, és a befogadó építi fel fabulaértelmezésein keresztül. Ennek megfelelően, ha a film idejét megpróbáljuk a Husserl-féle idődiagramban ábrázolni, akkor a következő ábrát kapjuk:



3. ábra

A KOK'' háromszög nagyvonalakban a film legtágabban kiterjeszhető fabuláját teszi ki, míg a $K'F''K''$ a kilencvenes évekkel párhuzamosan futó bemutatott középkori történeteknek (a középkori szüzisé) feleltethető meg.¹⁰ A KO szakasz az események linearitását, a mostpontok sorát képezi a fabula idejében, KK'' azok „lesüllyedése” a múltba és OK'' pedig a fáziskontinuum, a mindenkori jelen az elmúlt horizontjával együtt, ahol a K -val jelölt felfakadási pont egy meghatározatlan múltba történő visszalépést jelöl mint az időbe való alámerülést. F a film kezdetét, az alapszituá-

10 Itt azzal a megszorítással kell élnünk, hogy a középkori jelenetek felfakadási pontja elvben a KOK'' területen belül bárhol felvehető, hisz azok csak az értelmezés szelektációs kényszere miatt különülnek el és rendeződnek efféle ideliter linearitásba.

ció kiindulópontját jelöli és CS a csoda bekövetkezését. A szüzsé idejét az FO szakasz és a neki megfelelő középkori K'F' szakasz képezi, míg ezzel szemben az elmesélhető történetek lehetséges ideje – a kilencvenes években játszódó történetben – csak az FCS szakaszra tehető, tehát a csoda megtörténéséig (ami az FCSCS'F' területet vonja maga után a diagramból). Megfigyelhető, hogy a középkori részek annak ellenére, hogy a szüzsé idejében párhuzamosan futnak a kilencvenes évek történetével, mégis valahol érintkeznek, amelyet a grafikon az F' pontban jelöl meg. Az ábra talán segíthet annak megértésében, hogy az OK" „fáziskontinuum” kitüntetett nézőpontot igényel, amely magába foglalja mind a középkori, mind az óvóhelyes, mind pedig a csoda megtörténésének idejét átfogó, sőt a köztük lévő kapcsolatokat belátó pillantást. Az alapszituációt jelölő FF' szakasz – amihez a film visszatér az O pont fázisában – a fabulában feltételezett események felezőpontjára helyezhető, tehát az alapszituációt képtelenség a mindent átfogó szem O pontjába helyezni, ami a mesélő helyét megilletné.

A gyöngyszem elgurul, és vele együtt átlépünk a mese idejébe, egy olyan időbe, amely nem illeszkedik a hétköznapiság, a látszólag keretül szolgáló alapszituáció idejébe. Hiábavaló minden olyan igyekezet, amely rögzíteni vagy tisztázni szeretné a mesélő és a mese közti viszonyt. Az alapszituációnak tűnő óvóhelyes mesélés még akkor sem képes betölteni azt a helyet, ami a fabula elmesélését megilletné, ha feltételezzük, hogy a bemutatott történet csak a kislány képzeletében történik, annak nyomán, ahogyan édesanyja az operában látott Weber-előadást értelmezi és tolmácsolja az ő számára.¹¹ Ebben a megközelítésben viszont azért válik problematikussá a történet és az alapszituáció közti viszony, mivel nem csak Lili befolyásolja a cselekmény alakulását, sőt ebben nagyobb szerepe van az ördög tervének. Leszámítva az utolsó három napot, Kaspar az, aki átlátja a dolgokat, ő a történet „rendezője”, aki másokat eszközként használhat fel terve megvalósításához. Lili inkább az éjszakai, a középkori jelenetek ura, nem hiába szerepel (Lilith) a talmudista irodalomban éjjeli szellemként. Egy kicsit Shakespeare Puckjára emlékeztet, aki szintén „rendező”.

A történet és az alapszituáció közti *párhuzam* csak feltételezett és utólagosan megszegett. Habár az emlékezetben való ismétlés lehetősége is felmerülhet, hogy a mesélés csak utólag történik a gyerek képzeletében, már jóval a háború után, de semmiféle, az idő múlására tett filmes

11 Ami kikerekedik a „fordításból”, az már lényegesen különbözik az alapul szolgáló romantikus történettől, és ez arra enged következtetni, hogy talán a kislány szemléletmódjában formálódott ilyenné.

utalás, időbeli eltolódás vagy öregedés nem indokolja. Mindenképpen áthúzásra kerül a klasszikus narrációs séma, ahol a *valaki valamit elmesél* rögzíthető elve működik. Inkább a népmesék anonim hagyományára emlékeztet. A csodát a maga eseményszerűségében nem lehet előre elmesélni, nem lehet előre látni annak bekövetkeztét. Az „alapszituáció” így módon *alaptalan alapként* szolgál. Ugródeszka egy olyan világhoz, amely külső nézőpontból nem mesélhető el, csak átélhető egy személyesen belakott világban. Erre utalhat a kamerával szembenéző kislány tekintete a film végén, amely a nézőben a személyes jelenlét igényét támasztja. A csoda eseményében rejlő egzisztenciális érintettség, ami képes feloldani a felfoghatatlanság döbbenetét, nem tárgyiasítható. Olyan egyes szám első személyű leírást igényel, amit nem tud megvalósítani a filmes bemutatás. Talán ezért van szükség a nézőpont rögzíthetetlenségére.

4. Az eredendő időtapasztalat

Már érintettük, hogy szent és profán idő között nincs folyamatosság, bár a köztük lévő határ átléphető. Ez történhet vagy a rítus segítségével, vagy a szakrális idő betörésével, ami megakasztja a profán időtartamot. A szakrális idő betörésére példa a filmvégi csoda megtörténe, ahol a két idő – habár különböznek, hiszen egyik a másikból nem vezethető le – nincs egymástól elhatárolva. A rítus általi közvetítettségre rímelnék az összes olyan átmenetek, ahol a „hétköznapi” történetből a középkori jelenetek „meséibe” ugrunk, mivel ezek mindig közvetítettek egyfajta „rituális” jelzés által. Itt a vágások soha nem olyan élesek, mint például a napszakok váltakozása között, hanem mind képileg (pl. a bagoly feje teljes egészében megfordul saját tengelye körül), mind hanghatások révén (a visszatérő csengő hang a film elejéről vagy a leeső makk koppanása) felkészítenek az átlépésre. A bemutatott, olykor egyértelműen elmesélt középkori történetek a csigáról vagy a nyuszi megmeneküléséről, a hierophánia által a tér és idő megszenteléséről tanúskodó *mítoszok*nak is felfoghatók.

Ennek kitüntetett példája a filmben bemutatott Mária-kultusszal kapcsolatos zárandokút vagy misztériumjáték, amely példa értékű eseményt, a szent utat (a profánból a szent térbe való átlépést) eleveníti fel. A zárandoklatok résztvevői a krisztusi csoda nyomában jártak, utazásuk célja a misztikus egyesülés, a megtisztulás. Ennek legfőbb közvetítője pedig a Szűz volt, akinek képe a filmben hirtelen „elvándorol” a szekérről. Az ilyen történetek alapozzák meg a – már a kilencvenes években játszó-

dó – csoda végbemenetelének lehetőségét, ahogyan ez utóbbi sem más, mint rituális eljátszása egy hajdani (a weberi) mesének. Ily módon az opera romantikus története az értelmetlen, hiszen az ártatlan lényeket érintő háború közegében átlényegül. A szentségnek a mítoszban elbeszélte betörése a világba lesz az, ami valóban megalapozza és értelemtelivé teszi a világot a gonosz cselszövéseivel szemben. A történet (még akkor is, ha képzeletbeli) eljátszása a kislány által *imitatio deinek* minősül, ő veszi fel Szűz Mária védelmező palástját¹², amely által azonosul a Szűz személyével és részesedik szentségében. Az isteni példaképek ismétlésének, mint tudjuk, kettős hatása van: az ember az istenek utánzása révén helyet biztosít magának a szentben, s ezáltal a kitüntetett valóságban, másfelől a rítus által megszenteli a világot, hozzájárul ahhoz, hogy a világ szentsége megőrződjék (Eliade 1996. 92.).

A filmben a középkori részek a szakrális idő lehetőségét rögzítik, az azok létébe vetett hit megerősítéseként vannak jelen. Eliade a következőképpen jellemzi a szakrális időt: „*A szent idő lényegénél fogva visszafordítható; voltaképpen mitikus ősidő, amelyet újból jelenvalóvá tesznek.* Minden vallási ünnep, minden liturgikus idő azt jelenti, hogy valamilyen mitikus múltban, a kezdeti időben lezajlott szakrális eseményt újból jelenlevővé tesznek. Az ünnepeken való vallásos részvételhez hozzátartozik, hogy kilépünk abba a mitikus időbe, amely ebben az ünnepben újból jelenvalóvá válik. A szent idő ennél fogva végtelenül gyakran ismétlődő. Azt lehetne mondani, hogy nem »folyik«, hanem valaminő megfordíthatatlan »tartam«”. (Eliade 1996. 61.) Az efféle megerősítésekhez való visszanyúlás, amellyel kétség kívül együtt jár egyfajta ciklikusság, mégsem vezethet oda, hogy a film idejét a maga egészében körkörösként fogjuk fel. Az idő itt a mozdulatlan örökkévalóságnak egy olyan linearitásba szerveződő mozgó képe, ami folyton lehetőséget nyújt az önmagával azonosra való kitekintésre. Nagyon szellemesen és precízen van egymásba szöve kétféle időszemlélet: az örök visszatérés mitikus gondolata és a megfordíthatatlan, a mesével is csak ideig-óráig feltartóztatható idő, amely végül is az elkerülhetetlen halál felé vezet. Az idő az ember legtitikosabb létdimenziója.

A történelem lineáris ideje itt olyan szerves egységet képez, amely mindig ismétli önmagát. Szüntelen küzdelme isteninek és emberinek, szentnek és profánnak. Visszatérő, saját résein áttüremkedő mesék szövik át egymást.

12 A filmben megjelenő ún. köpönyeges Mária-ábrázolás, hasonlóan Piero della Francesca *A könyörületesség Madonnája* (1445 körül, Sansepolcro, Pinacoteca Comunale) című festményéhez, tipikus példája a védelmező Szűz ikonográfiai bemutatásának. Ráadásul a német *Freischütz* is egyszerre jelent vadászt és védelmezőt.

A tölgy ugyanaz a tölgy Bonifácusz és a frízek történetében, a századvégi Budapesten, a középkori erdőben. A nyúl ugyanaz a nyúl a tölgyfa odvában, a réten menekülve, Szűz Mária lábánál a szentképen megmerevedve, a kislány kezében plüssállatként. Az ördög mindig ördög, akkor is, amikor hidat épít lélekért cserébe, és akkor is, amikor már a mi kortársunkként varázsgolyókat ad kollégájának. Szűz Mária a lelőtt tús, a feleség és a kislány egy személyben. A történetnek sosincs vége. A sakkmester ugyan megmenekül a merénylettől, a mesterlövész felesége is az ördög által irányított golyótól, de mindannyian védtelenül állnak a leselkedő halál előtt, hiszen az óvópince bármikor beomolhat. A rendező szerint: „a mese valószínűleg semmit sem használ. Nem véletlen, hogy megtörténik a csoda, és utána ugyanott vagyunk, a föld alatt. Nincs feloldás... Ugyanaz alá a kőtomb alá kerül be a végén az ember, ahol az elején is volt. Csak eljátszadozik vele, hogy milyen jó lenne kiszabadulni” (idézi Györffy I. 1998).

A különböző idősíkok párhuzamos kezelésében, illetve a köztük fellelhető átmenetekben, nem annyira a ciklikusságot emelném ki, mint az *egyidejűséget*, amely egy eredendő időtapasztalatra világít rá. Múlt, jelen és jövő nem egymástól leválasztva jelenik meg a filmben, hanem a mindenkori jelen átmeneteinek kontinuumában konstituálódóként. Még akkor is, ha a középkori jelenetek a múlttudat karakterével lépnek fel, hiszen már textualizáltak, meséken keresztül közvetítettek, a képzelőerő segítségével retextualizálja a kislány a jelenben. Ugyanígy a feltételezhető jövőbeni események, ahol a csoda is megtörténik, a jelenben elképzelték. A mindenkori jelen – ami így értve sohasem azonos a mostponttal – képezi azt a határterületet, ahol az érintkezések és átmenetek létrejöhetnek, ahol a valószerűtlen valószerűvé válik. A lefolyásfenomének kontinuumát képező *retenciók és protenciók*¹³ finom hálóján keresztül vezet a szüzsét a film, és csempészi be a fabulát. A retencióknak és protencióknak ez a játéka csak akkor működik a film esetében, ha azokat a néző felvállalja, befogadja saját elvárásainak játékába. Ekképpen egyfajta „utazó nézőpont”¹⁴ alakul ki,

13 A *retenciók* a jelenben megtartott, de az „éppen elmúlt” karakterével bíró események, míg a *protenciók* a jelenben adódó, de a jövőre irányuló elvárások (vö. Husserl 2002, különösen 39–47.).

14 A kifejezés Isertől származik, de akár Ágostonra is visszavezethető, aki a következőket írja a költemény felmondásának aktusával kapcsolatban: „Mielőtt elkezdem, várakozásom az egészre irányul. Kezdés után pedig, amit belőle már a múltba szalasztottam, ott lapul meg az emlékezetemben. Így eme cselekvésem élete megszlik. Mégpedig emlékezésre, amennyiben már elmondtam valamit, és várakozásra, amennyiben majd mondok még valamit... És ami történik az egész költeményben, történik egyes részeiben, sőt egyes szótagjaiban is” (Szent Ágoston 1982. 377.).

amelynek során az értelmezési folyamatban a módosított elvárások és az átalakított emlékek közötti cserék játéka zajlik (vö. Ricoeur 1998. 25.). A hétköznapi világ tárgyaival szemben a művészet tárgya nem intuitív módon felel meg az elvárásoknak, hanem azok mindig *módosításra* szorulnak. A *Bűvös vadászban* (a csoda idejének sajátosságából is adódóan) sokszor éppen az elvárások ellenében formálódik az esemény szála. A narrációban állandó és hangsúlyos „hézagokat” (Bordwell 1996), illetve össze nem illő elemeket találunk, amelyek mentén kénytelenek vagyunk egymással versenyző hipotéziseket kialakítani. Bárhogly helyezzük is el az eseménysor különféle egységeit, mindig marad egy-két kérdés, valami rejtély/titok a felépített értelemegész nyomában, amely a hátrahagyott utalások mentén a beteljesíthetőség ígéretével kecsegtet. Még akkor is, ha ez pusztán képileg történik. Egy olyan képileg¹⁵ felépített időbeli egységgel találkozunk a filmben, amely túlmutat az érveken keresztül felépíthető értelemegész megszgyéjén. Végül is a mindenben benne rejlő, a legparányibb rezdülésekben fellelhető titokról, a csodáról szól a film.

Azt is mondhatnánk, hogy a változó identitás problematikájával állunk szemben. A csoda – az örökkévalóság betörése a múlt időbe – végül is a mozi, a film csodája. Mintha csak a platóni időelgondolást, miszerint az idő az örökkévalóság *mozgó képe* fordítaná át a rendező a film sajátosságába. Mit jelent ez? Ha a film többszöri befogadása felől közelítünk, akkor azt, hogy képesek vagyunk a változó időben lefolyó képsorok között átélni ugyanazt az élményt, mint amit korábban is átéltünk. A filmet nézve látjuk, hogy Kaspar és Max „ugyanaz” a középkori jelenetekben, mint a kilencvenes években, ahogyan Lili és Eva sem változik a háború ideje óta. Jobban mondva ugyanazok is meg nem is, változók és állandók egyidejűleg. Ahogyan mi is változunk, de az emlékezetünk, az újra és újra átélt élmények biztosítják az időben való állandóságunkat. Néha az az érzésünk is támadhat, hogy az egész film az örökkévalóság nézőpontjából történik, ahol az időközben eltelt évezred, az ötven év a háború óta vagy az a bizonyos lassított négy perc csak másodpercek töredéke, a múlt pillanat jelene. Mintha az örökkévalóság és a pontszerű jelen csak két véglete lenne ugyanannak az időnek, amelyek összeérnek, hiszen a végletek valahol mindig találkoznak.

15 Viszont nem egy olyan kimerevített képi egységbe szerveződéssel találkozunk, ami mindent *sub specie aeternitatis* láttat, mivel az már az egyidejű örökkévalóság nosztalgiájába fúlna (vö. Borges 1999b.).

SZAKIRODALOM

BAKÁCS Tibor

1994 Szerelmes fejevadász. *Filmvilág* XXXVII., 11. 14–15.

BÍRÓ Yvette

1998 *A hetedik művészet*. Budapest, Osiris. 175–184.

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet

BORGES, Jorge Luis

1999a A titkos csoda. In: Jorge Luis Borges: *A halál és az iránytű*. Elbeszélések. Budapest, Európa

1999b Az örökkévalóság története. In: Jorge Luis Borges: *Az örökkévalóság története*. Esszék. Budapest, Európa, 119–145.

DELEUZE, Gilles

1997 A képek és a jelek rekapitulációja. *Metropolis* 1997/2. (A fordítás alapja: Deleuze, Gilles: *Cinema 2. L' image-temps*. Paris, Éd. De Minuit, 1987. 50–61.)

ELIADE, Mircea

1996 *A szent és a profán*. Budapest, Európa

GADAMER, Hans-Georg

1994 Az üres és betöltött időről. In: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins, 85–110.

GÁL GYÖRGY Sándor

1962 *Operák könyve. II.* Budapest, Zeneműkiadó

GYÖRFFY Iván

1998 Magyar misztikusok. *Filmvilág*. 1998/12. Elektronikus szöveg: <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/9812/misztik.htm>

GYÖRFFY Miklós

2001 A tizedik évtized. A kilencvenes évek magyar játékfilmje. In: Györffy Miklós: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Budapest, Palatinus, 257–371.

HUSSERL, Edmund

2002 *Előadások az időről*. Budapest, Atlantisz

ISER, Wolfgang

2001 *A fiktív és az imaginárius*. Budapest, Osiris

KORNIS Mihály

1994 Bűvös Enyedi. *Filmvilág* XXXVII., 11. 10–13.

MENYES Csaba

2002 *Az észlelés és az időtudat Husserl 1905-ös előadásai alapján.*

Elektronikus szöveg:

www.c3.hu/~mfsz/MFSZ_9913/9913MENYES.htm

PÁL József-ÚJVÁRI Edit (szerk.)

1997 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából.* Budapest, Balassi

RICOEUR, Paul

1998 A szöveg világa és az olvasó világa. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció.* Budapest, Kijárat, 9–42.

SEARLE, John R.

1977 A beszédaktus mint kommunikáció. In: Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség.* Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 255–265.

SZENT ÁGOSTON

1982 *Vallomások.* Budapest, Szent István Társulat

TATÁR György

1999 Az igaz apokrif (Simon mágus eltemetett tudása). *Filmvilág* XLII., 10., 4–7.

A LÁTÁS DIALEKTIKÁJA.

A narratív minimalizmus paradoxonja

Atom Egoyan filmjeiben

„Csak az tekinthető képnek, ami túl van
a láthatón és a láthatatlanon.”¹

G. Didi-Huberman

A tárgyi minimalizmus kétarcúsága: tautológia és a távollét fenomenológiája

Atom Egoyan filmjei a néző-értelmező számára általában két kiindulópontot kínálnak: egyrészt a szereplők karakterének szélsőséges, már-már ezoterikus jellegét, másrészt a kép- és hangrögzítő eszközök jelenlétét. Az alábbiakban arra teszünk kísérletet, hogy kimutassuk: e két tényező szorosan összefügg, és olyan paradoxonhoz vezet, amely a képzőművészeti minimalizmus tárgyfelfogásával rokonítható. Ennek lényege, hogy az alkotó egyfelől „tisztá” – minden utalástól, szemiotikai jelentéstől megtisztított – objektumot hozzon létre, mely nem valami más helyett áll, hanem „az, ami”, vagyis önmaga. Az efféle objektum azonban csak minden tér-időbeli vonatkozáson kívül válhat lehetségessé, az érzékelés ama feltételein túl, amikor a látott tárgyat más tárgyak háttérben, azokkal összefüggésben, takarásban észleljük. A minimalista tárgy tehát csak akkor önmaga, ha *kiüresedett (évidé)*: egyaránt mentes a szemiotikai és a perceptuális tulajdonságaitól. Az ily módon tiszta és egyszerű tárgy valóban nem reprezentál semmit.

Másfelől a minimális tárgy „üressége” mint tapasztalati tény egyúttal a jelenlét evidenciája: az üresség jelenléte viszont mindig mint távollét (*absence*), mint valaminek a hiánya érzékelhető. Ebben az értelemben minden látott vagy más módon tapasztalt tárgy tárgyisága

1 Il n'y a d'image a penser radicalment qu'au-dela du principe de visibilité,(...) du visible et de l'invisible (G. Didi-Huberman 1992. 75.).

(*voluminosité*) egyszersmind a nem látott jelenléte vagy ami ugyanaz: a távollét láthatósága. Eszerint egy tárgy annyiban önmaga, amennyiben magába zár valamit, ami láthatatlan. A láthatatlan látása azonban a látót visszájára fordítja: a látó látottá válik. A kérdés mindenekelőtt az: lehet-e a hiányt érzékelni (*percepire*)? S ha igen, miképpen? A megismerés melyik szintjén: direkt módon vagy a magasabb kognitív működés eredményeképpen?

Fenomenológiailag a dolgok annyiban láthatók, amennyiben visszaverik a fényt, vagyis felületet képeznek. Amikor azonban e felületet a tárgyiságban (*voluminosité*) három dimenzionalitásában érzékeljük, egyszersmind „mögé” tekintünk, azt akarjuk elérhetővé tenni, ami a pillantásunk számára láthatatlan. A dolgokról visszaverődő és a szemünkbe érkező fény tehát egy hiányról tudósít.² Ebben az értelemben beszélhetünk a tárgyról úgy, mint *arc*ról.³ A láthatóság ugyanis egy arcot feltételez, mely ránk tekint. Ez a tekintet az, ami megfoszt majd minket leleskedő (*voyeur*) pozíciónktól.⁴ Ha tehát a hiány (*absence*) érzékelhető, akkor ez kétféle következménnyel bír: egyrészt kitágítja a percepciót, amennyiben beemeli a látó látottságának láthatóságát, másrészt a reflexió szintjén a látottat „mögöttes” jelentéssel tölti fel. A látás dinamikáján a későbbiekben e kettős következményt értjük.⁵

- 2 A látásnak mint a tárgyak felületéről visszaverődő fénynek a felfogását éppen ebben az értelemben bírálja fő műveiben W. J. Ong, és vezeti be a másodlagos szóbeliség fogalmát, amelyre dolgozatunk végén kitérünk (Vö. Ong 1977, 1982.).
- 3 Deleuze arcfelfogása reflektáló és reflektált egységét tételezi. Mint ilyen, megfeleltethető a látás dinamikájának Egoyan filmjeiben megvalósuló reflexivitásával (Deleuze 1983. 6. fejezet).
- 4 Az alábbi gondolatmenet szempontjából kulcsfontosságú Paul Virilio észrevétele, hogy Egoyan filmjeivel kapcsolatban érvényes Klee mondása: „Most már figyelnek rám a tárgyak”, valamint Egoyan válasza, mely szerint igyekszik „tudatosítani a nézőben, hogy olyasmit lát, amit eredetileg nem neki szántak, s ezzel a »leleskedési reakció« kialakulásának esélyeit” csökkenti, mivel megfosztja a leleskedés lehetőségétől (Virilio 1997. 35–37.).
- 5 Mindkét mozzanat központi helyet foglal el napjaink etikai és művészet-fenomenológiai szakirodalmában. Az első, látott és látó aszimmetriája, a posztmodern korszakot követő – elsősorban Emmanuel Lévinas filozófiáján alapuló – legújabb etikai próbálkozások kiindulópontja. A második az „ártatlan szem” lehetőségével szembehelyezkedő – elsősorban Derrida szupplementum-logikáját követő – érzékelélméletek lényegi eleme. Atom Egoyan filmjeinek vizsgálatakor azonban eltekintünk e két mozzanat különbségének hangsúlyozásától, mivel a képek mögöttes jelentése pontosan a reprezentált narratívum reflexivitásából származik.

Minden kép e kettősséggel rendelkezik: egyfelől felszín, tükörkép, másfelől tárgy, tömeg (*volume*). Egyfelől látott (*qui est regardé*), másfelől maga is látó (*qui regarde*). A modern művészet, mint Didi-Huberman rámutat, mindkét utat bejárta. Magritte-től (*Ez nem pipa*) Josef Kossuthig (*Neon Electrical Light*) az analitikus művészet név és tárgy különbsége révén a tárgy önazonosságát hangsúlyozta: a *ready-made*, miként az önmagára utaló jel *tautológia*, jóllehet lényeges különbség, hogy magát a dolgot helyezzük a jel helyébe (Duchamp: *Palackszárító*), vagy a jelnek önmagával vagy más jellel való azonosságát állítjuk (Kossuth: *Painting*). (Vö. F. Menna 1975. 37) Mindkét esetben a tárgyat mint nem fenomenológiai tárgyiságot, hanem mint tiszta felületet fogjuk fel. A másik utat az amerikai minimalizmus (T. Smith, R. Morris, J. Shapiro) képviseli, mely a tárgyak érzékeléséből kiindulva a felszín mögött lappangó jelenletet, egy láthatatlan jelenetet sejtet. Amikor Atom Egoyan filmjeit az előzetesen említett kétféle szempontból (karakterek és rögzítőeszközök) vizsgáljuk, akkor a mozgókép eme kettős tulajdonságát hangsúlyozzuk: a kép felszíni mivoltát, két dimenzionalitását, illetve a képen *keresztül* látható három dimenzionális jelenetet.⁶ A mozgóképet tehát mint *felszín/jelenet interface*-t fogjuk fel. Az, amit fentebb Arcnak neveztünk, pedig eme *interface* tudatosulásának vagy reflexivitásának tekinthető. Amellett érvelünk, hogy ez a reflexivitás Egoyannál olyan mozgóképi minimalizmushoz vezet, mely a képet megfosztja jelenetszerűségétől, vagyis kiüresíti a képet attól a „mögöttes” jelentésétől, mely a mozgóképet sajátosan jellemzi: a narrációtól. Meglátásunk szerint a filmi narráció mint téridő kontinuum párhuzamba állítható azzal a viszonyrendszerrel, amelyből a képzőművészeti minimalizmus a tárgyait megtisztítani szándékozta. Így áll elő az a paradoxon, hogy a filmi narráció a narratívum hiányán, távollétén (*absence*) alapul. Eszerint a mozgókép annyiban mozgókép, hogy magát a narráció lehetetlenségét narrálja. Vagyis önmagát mint reprezen-

6 Azt, hogy a jelenet nem a képen látható, jól mutatják azok az ökológiai pszichológusok által végzett kísérletek, amikor a képfelületen (a vásznon vagy az ernyőn) foltokat, karcolásokat ejtenek, más szóval szemiotikailag „zajosá” teszik, részlegesen elfedik a jelenetet, ami azonban az alanyokat nem akadályozza meg a jelenet észlelésében. Vagyis keresztüllátnak a zajos felületen. Bizonyos filmökológusok (mint Joseph D. és Barbara Fisher Anderson) arra következtetnek, hogy a képfelületen történő keresztüllátás analóg a normális látással, illetve ugyanazon alacsony szintű kognitív képességet mozgósítja. Ez az „analógia” felelős a filmi illúzióért, ami azonban éppen ezért *nem* illúzió, sokkal inkább valószerű, azaz reális. Úgy vagyunk huzalozva, hogy a felszín/jelenet interface-t minden további nélkül alkalmazzuk (Vö. Anderson 1996).



Atom Egoyan: Az eljövendő szép napok

tációt dekonstruálja. A kétféle szempont, a karakterek és az „egymást” rögzítő eszközök azonban kétféle irányba, egyrészt a hiány fenomenológiája, másrészt a jeleknek más jelekké való átírása, metanyelvi viszonyok, azaz a tautológia felé mutatnak. Azt mondhatjuk tehát, hogy Egoyan a modern művészet által bejárt kétféle út összekapcsolását kísérli meg.

A narratív minimalizmus két prototípusa: Antonioni és Egoyan

Az Egoyan-figurák „betegessége”, a társadalomba vagy a környezetükbe való beilleszkedési képtelenségük első látásra rokonítható Antonioni és általában az új hullámok kereső-vándorló hőseivel (Vö. Varga 1998/1999. 92–101). Az *Éjszaka, A vörös sivatag* vagy a *Felvonó a vérpadra* figuráit szokás olyan patológikus eseteknek tekinteni, akik – a Bergman-filmek hőseihez hasonlóan – képtelenek a valódi kapcsolatteremtésre, s ettől szenvednek, akár a *Családi mozi*, az *Exotica* szereplői vagy *Az eljövendő szép napok* ügyvédje. A hasonlóság azonban véleményünk szerint ezzel ki is merül. Az Antonioni-figurák patolgikussága ugyanis a mindent befogadni akarás és annak képtelensége közti ellentétből fakad, a tét a világhoz való érzéki, intuitív viszony. (Vö. például *A vörös sivatag* hősnőjének kijelentésével: „Mindent egyszerre szeretnék szeretni.”) A szereplők egy állandó jelenlétben, egy *mostlétben* (*being-now*) élnek, a vándorlás motívuma ezt a jelenidejűséget fejezi ki. Éppen azért tekintheti Deleuze ezeket a filmeket akként, mint amelyekben a mozgásképp válságba jut, mert a cselekmény minimálisra redukálódik, mintegy a közelkép eluralkodásával a narratíva kiüresedik (Deleuze 1984. I. fejezet). Narratíván olyan elbeszélést értünk, mely a világ lehetséges állapotváltozásait, pontosabban az állapotok közti *átmeneteket* reprezentálja. Az állapotok lehetnek azonosak és különbözők; eszerint beszélünk a világ állandóságáról vagy megváltozásáról. Egy elbeszélés minimális értelemben efféle átmenet ábrázolása. Ezt sokféleképpen megteheti, akár a lessingi „termékeny pillanat” vagy egy meghatározott állapot dinamizálása révén, akár magának az átmenetnek, vagyis a mozgás illúziójának megteremtésével. Ha az Antonioni-féle filmekről mint a mozgásképp válságáról ebben az összefüggésben beszélünk, akkor narratív minimalizmuson olyan elbeszélést érthetünk, mely – a fenti meghatározással ellentétben – a szereplők és a szituációk s nem szituáció és szituáció közti viszonyt ábrázolja. Szereplő és szituáció közül az előbbi a meghatározó: maga a szituáció annyiban fontos, amennyiben a szereplő belső világáról tudósít. Egy adott szituáció dinamizálása tehát nem a narratív illúzió megteremtését célozza, hanem a szereplő belső világának, metaforikus értelemben vett „állapotának” dinamizálását jelenti. Narratív minimalizmuson ekkor nem minimális narratívát, hanem olyan anti-elbeszélést értünk, mely a narratív illúziótól mentes állapot ábrázolását kísérli meg. E tekintetben rokonítható a hatvanas évek képzőművészeti minimalizmu-

sával, melynek célja a tisztán vizuális – specifikus – objektum megteremtése, mely a maga voluminozításában s nem térbeli mélységében van jelen, vagyis nem kelti a tárgyak elhelyezkedésének, egymáshoz való viszonyuknak illúzióját, következésképpen valamiféle „mögöttesnek” az érzését. Eszerint lehet a specifikusan vizuális vagy *minimális* tárgy jelentés nélküli vagy önmagát jelentő, azaz tautológia. A téridőben való elhelyezhetőség híján a minimális tárgy vagy esetünkben a narratívum csak annyiban létezik, amennyiben *jelen van*, vagyis folyamatosan kitörli a múltját. Gondoljunk csak az *Éjszaka* ama jelenetére, amikor Valentina (Monica Vitti) és Giovanni (Marcello Mastroianni) Valentina magnószalagra vett naplóját hallgatják, és Giovanni kéri, hogy hallgassák meg újra. Mire Valentina így válaszol: „Letöröltem”. Azt mondhatjuk tehát, hogy az Antonioni-figuráknak nincs narratív identitásuk, csak jelenbeli létezésük (*presence*): ez a vándorlás/kaland valódi jelentése. A kaland lényege az újramezés, az emlékek által befolyásolatlan újramezés. A *Kaland* (*L'avventura*) utolsó képsora is akkor hat optimistának, ha Sandro és Claudia egymásra találását a filmben ábrázolt múlt kitörlésének tekintjük. A jelenet jelentése kiüresedik: nem a múltbeli eseményekkel való viszonyában hordoz jelentést, hanem önmagát jelenti. Csak ha a múltbeli események, Sandro „kalandozásai” nem törölődnek ki az emlékezetből, ha az utolsó képsort nem az újramezés, hanem a múlt felől olvassuk, akkor fejezi ki a jelenet valóban a kapcsolatteremtés lehetetlenségét. A narratív minimalizmus paradoxonja az, hogy annyiban narratív, amennyiben a szereplő belső világát dinamizálja, viszont e dinamizálás megfosztja a további dinamizálás lehetőségétől. A narratívum jelentésének kiüresedése egyszersmind jelentéstöltődés, mely jelentés ugyanakkor minden további narratíva lehetetlensége. Ez utóbbi azonban csupán a néző, a külső értelmező számára adódik. A jelentéstöltődés a néző s nem a diegetikus szereplő reflexiójának eredménye.

A fentiekkel ellentétben az Egoyan-figurákról kevésbé állítható, hogy vándorolnának, sokkal inkább az, hogy ülnek, az általuk vagy róluk készített filmeket nézik, vagyis helyhez kötöttek. A tét a saját múltjuk megértése-feldolgozása. A jelenben csak annyiban élnek, amennyiben e megértési kísérlet a jelenben zajlik, azaz újra és újra megismételhető. A figurák csak annyiban léteznek, amennyiben keresik vagy őrzik múltjukat: e narratívum konstituálja azonosságukat. A jelen csak a múltért van: a feljegyzett vagy rögzített múlt kitörölhetetlen, mint ahogyan kitörölhetetlenek, megváltoztathatatlanok a rögzített képek (fotó, videó, ipari kamera) és hangok (üzenetrögzítő), legfeljebb a kazetták címkézhetőek át, cserélhetőek ki

(*Family Viewing*), s éppen ezáltal – akár a szerzői intenció ellenében – válnak egy magán mitológia hordozójává. Erről beszél Francis az *Exoticában*, amikor azt mondja, hogy bizonyos emberek „meghatározott súlyú terhet cipelnek magukkal, s ez a teher feszültté teszi őket”. Más szóval a rögzített hangok és képek fetisizálódnak: ha valakitől elveszik ezt a terhet, mint Vantól a *Családi moziban (Family Viewing)*, akkor el kell pusztulnia.

E „mitológiai teher” feszültsége abból fakad, hogy a mítosz két alapvető funkciója szembe kerül egymással. Míg a klasszikus értelemben vett mítosz a közösségi együvé tartozás garanciája, addig Egoyannál a magánmítosz a kapcsolatteremtés akadálya. A szereplők nem másoknak mondják el újra és újra mítoszaikat, hanem a rögzítőeszközökkel négy szemközt, a rögzített képekkel újra és újra szembesülve, mintegy önmagukba zárkózva próbálják kifürkészni, megfejteni a mítosz értelmét. A mítosz másik funkciója ugyanis éppen az, hogy elrejtí el értelmét a kívülálló számára. Jóllehet a mítosz történetileg nem mindig tekinthető elbeszélrtításnak, annyiban mindenképpen rituális, hogy beavatódást kíván, vagy legalábbis arra szólít fel. A beavatódás és a közösségiség érzése tehát egymás függvénye, Egoyannál azonban a feszültség mondhatni a patológia forrása. Az Egoyan-figurák tehát nem attól szenvednek, amitől Antonioni hősei, nem „mindent egyszerre akarnak”, hanem egy meghatározott értelmet, érzést keresnek. A végeredmény persze hasonló: a magány, a bensőséges kapcsolat hiánya.

A mítosz két funkciója szembeállításának következménye az, hogy a keresett értelem titokká, enigmává válik. Mégpedig nagyon specifikus módon: olybá tűnik, mintha a rögzített múlt mint mítosz voltaképpen hiányos elbeszélés volna, miként az európai balladáké, amelyek elhallgatják a történet leglényegesebb mozzanatait. A balladisztikus szerkezet éles ellentétben áll a mítosszal: az előbbi esetében a kihagyás az elbeszélés sajátja, míg a másodikonál a titok a mítosz szereplője számára adódik, illetve lepleződik le (lásd Oidipusz-mítosz), vagyis a titok a történeten belüli esemény. Ehhez képest az a tény, hogy a mítosz a kívülálló számára hozzáférhetetlen értelemmel bír, a titok harmadik jelentése alkotja. Egoyannál e három jelentés egybemosódik. Míg Antonioninál a titok jóllehet történeten belüli esemény (*L'avventura*), csupán katalizálja a cselekményt, nem olyasmi, aminek a szereplőknek végére kell(ene) járniuk, más szóval nem diegetikus rejtély, amelynek lelepleződése nélkül a történet értelmetlen maradna. Ennélfogva nem is válhat magánmitológiává, nem konstituálja a jellemet.

Egoyannál a figurák egyszerre saját mítoszaik szereplői és nézői. A külső és belső szempont látszólag azonossá válik. Azért látszólag, mert a

mítosz *értelmének* (a titok fenti harmadik jelentésének megfelelően) megszerkesztetlansága egyszerre mind az értelem megfajthetlenségét alkotja. A külső és belső nézőpont feszültségét tovább fokozza, hogy Egoyan sajátos vágástechnikája következtében egy adott szereplő magánmítoszában bizonyos elemei a film nézője számára a szereplő szempontjából lehetetlen nézőpontból kerülnek bemutatásra (*Exotica*), azt az érzést keltve, mintha a titkot valamely diegetikus elem hozzáférhetlensége alkotná. Az idősíkok egymásra vetítésén alapuló elbeszélési technika és a rögzítőeszközök képi megjelenítése együttesen keltik azt az illúziót, mintha egy kezdetben hiányos történetet látnánk, mely azonban a végére meg- vagy feloldódik. A nézői pozíció filmen belüli tükröztetése miatt a hiány valamely esemény nem tudásának, vagyis episztemikus hiánynak tűnik, s így olyan, mintha az elbeszélés a klasszikus mítoszszerkezetet követné. Az episztemikus elem (valamely szereplő és a film nézője számára egyaránt hozzáférhetetlen értelem) – hiány, tehát egyszerre mind diegetikus elem. Ez viszont a mindenkori nézői pozíció korlátozottságának szükségszerűségét emeli ki. Emlékezzünk: a magánmítosz a meghatározásánál fogva hozzáférhetetlen a kívülálló számára. Ha ez a hozzáférhetlenség magának a mítosznak az eleme, akkor éppúgy szükségszerű, mint bármelyik más – diegetikus – elem. Ha pedig a mítosz szerkezete rögzített, ám mégsem tárja fel értelmét, akkor nem csupán szükségszerű, hanem eleve kiegészíthetetlen. Vagyis nem azért enigmatikus, mert hiányos szerkezetű elbeszélés, hanem mert ellenáll bármilyen kisajátításnak. Mégis azért, hogy rögzített és újra le-, illetve eljátszható, fétissé válik. A fétis pedig egyszerűségénél és megváltoztathatatlanságánál fogva sajátítható ki. Egyszerűsége érzéki-anyagi mivoltában rejlik. Egyszerre tabu és garancia. E kettősség jól nyomon követhető az Egoyan-filmekben, amelyek szinte minden lehetséges fetiszizált kulturális elemet felvonultatnak. A fétis lényegénél fogva érzéki. Nem kell mást tenni, mint az érint(kez)éstől kezdve a hangokig és a látványig tartalmuktól kiüresített keretké (volume) tenni. Ezt teszi a *voyeur* pozíció. Olyan történeteket látunk, amelyek minden dolog elvesztéséről szólnak. Ám éppen a kiüresítés következtében hordoznak jelentést. „Minden mitikus képmás szükségessé teszi az ellenképmását, mely konvertibilitását szavatolja.”⁷ Ez az ellenképmás nem csupán az, amit nem látunk, hanem egyszerre mind az, ami minket néz, vagyis ami megfoszt tisztán *voyeur*-jellegünktől. Olyan hiány, mely a kiüresítés révén egy távollétre utal.

7 „Car a toute image mythique il faut une contre-image investie des pouvoirs de la convertibilité” (Didi-Huberman 1992. 23.).

Ha így fogjuk fel az Egoyan-figurák magánmítoszait, akkor az Antonioni-féle narratív minimalizmustól homlokegyenest eltérő minimalizmus-hoz jutunk. Az Egoyan-filmek által konstituált hiány, miként a kövületek, egy nem látható mélységet nyitnak meg a nézőben, egy láthatatlan képet tesznek láthatóvá. Míg az Antonioni-filmek minimális története pszichológiai dinamizmust tesz lehetővé, a történet inverzióját, „befelé fordulását” eredményezi, addig az Egoyan-filmek minimális története – a sokszoros tükrözés ellenére – egyszerre radikálisabban (tisztán) vizuális objektum, mely kövület gyanánt kiemelődik az időből, minimális történetisége nem az újrakezdések tisztaságán, az emlékezetnélküliségen, hanem az idő időtlenítésén, konzerválásán alapszik. Ugyanakkor az idő hiánya „kifelé”, vagyis az idő születése felé mutat. Ez az idő tehát nem diegetikus idő, hanem tiszta voluminozítás, az a hely, ahol a szubjektum megszületik és eltűnik, ahol az objektum értelmét veszti és új szimbolikus rendet vezet be (*dé-signification/ signifiante*). Vagyis az Antonioni-filmek azáltal peregnek bennünk, hogy előttünk és a figurákban peregnek, míg az Egoyan-filmek azáltal, hogy előttünk, de figurákban kimerítve peregnek.

Az indexikus jelenlét

A narratívum mint fétis tehát hasonlóképpen működik, mint a minimalista képzőművészeti tárgy: dinamizálja a látást, amennyiben a látottat a nem látható jelentésével „tölti” fel. Mivel éppen a narratív szükség-szerűség teszi képessé erre – az, hogy változatlan formában reprodukálható/reprodukálható –, a nem látható jelentése *indexikus* módon kapcsolódik a láthatóhoz: akkor és csak akkor jelenik meg a hiánya révén (*absence*), ha a látható, a narratívum reprodukálódik, vagyis ha a szereplő vagy a néző szembesül azzal.⁸ A narratívum fétis jellege azonban nem abban van, hogy előfordulásának kontextusában meghatározott hatást vált ki, miként ez át-tételes mágia szerint történni szokás (pl. ha elfordítom a csodagyűrűt az ujjamon, akkor megjelenik a segítőm), hanem abban, hogy a filmi mesélések (le- és felvételek) a figurákban a saját élettörténeteik fölötti kontroll érzetét keltik. A narratívumnak mint fétisnek csak akkor van történetalakító szere-

⁸ Vö. On comprende qu'il n'accède a la *dimension* humaine que comme *question* posée par la forme au spectateur qui le regarde et qui peu fort bien, d'ailleurs, ne pas le voir ou le reconnaître pour ce qu'il est vraiment: c'est-à-dire a la fois présenté et latent, parce qu'*indiciellement* présent.” (A mű a forma által kérdést tesz fel a nézőnek. – Didi-Huberman 1992. 91–92.)

pe, ha reprodukálhatatlanná válik. Ez azonban a legtöbb esetben csupán lát-szólagos. Amikor például az *Exoticában* Tracey (Sarah Polley) nem vállalja többé, hogy eljátssza a babysittert a Francis meghalt lánya mellett, a történet visszakanyarodik feltételezett kezdetéhez, Zoe-t (Arsinée Khanjian) látjuk Tracey-hez hasonló helyzetben, mint babysittert kiszállni Francis autójából. Vagy a *Kárbeclő* végén, miután saját háza leég, Noah (Elia Koteas) Hera, Sara és Simon csoportjához mint első klienseihez közeledik. Paradox módon tehát a narratívum mint fétis fölötti kontroll elvesztése – legalábbis minket, mint nézőket – a narratívum kezdetéhez vezet vissza. Az egyetlen valódi narratív lehetőséget – és pozitív végkicsengést – az jelentené, ha a filmi újrakezdés a másképpen történhetőséget hordozná. A kérdés csak az: ha a narratívum mint fétis a reflexivitásnak és a kontrollnak (a *voyeur* pozíció elvesztésének) garanciája, akkor a másképpen történhetőség pontosan ahhoz a *voyeur* pozícióhoz utal vissza, amelyről Egoyan szándékai szerint a filmnek meg kell fosztania. A filmet Egoyan tehát arra kívánja használni, hogy destruálja azt a hatást, amire egyébként használják: a *voyeurséget*. Vegyük tehát szemügyre kicsit közelebbről filmnek, illetve a mozgóképnek mint rögzítőeszköznek a szerepét Egoyan filmjeiben.

Egymásra vetített rögzítőeszközök.

Nyelv és metanyelv

Mint említettük, a különféle rögzítőeszközöket Egoyan előszeretettel alkalmazza a lesekedő pozíció ellehetetlenítésre.⁹ A szakirodalomban ezt a kérdést általában azzal kapcsolják össze, hogy az Egoyan-figurák megszállottan kontroll alatt próbálják tartani a környezetüket, s ezért van szükségük a különböző rögzítőeszközökre. Ha viszont a rögzítéseket fétiseknek tekintjük, akkor nyilvánvaló, hogy miközben a figurák kontroll alatt próbálják tartani a többieket, a rögzített képek és hangok igézetében élnek, vagyis azok tartják kontroll alatt őket.

9 Íme néhány példa: a) a tárgynak magával a tárggyal alkotott neve: *Kárbeclő* (*The Adjuster*): felvétel Noah házában (filmkép = videokép), vagy *Családi mozi* (*Family Viewing*): TV kép = filmkép = videokép; b) a tárgynak a nevével (nyelven belüli interpretáns) való helyettesítése: *Calendar*: I've got the „*Calendar*” („*Calendar*” = naptárkép); c) a tárgynak annak képével, nevével stb. helyettesítése, illetve azok egymás mellé helyezése (nyelven kívüli interpretáns): *Kárbeclő* (*The Adjuster*), a (modell)ház, filmképe, fotója rajza/modellje (Vö. J. Kossuth: *Painting in*: Menna 1975. 35.).

Az igazi feszültséget persze nem a fetiszálódott teher okozza, nem az annak elvesztésétől való félelem, hanem hogy miért pont ez és ez vált „teherré”, miért ez és ez az esemény fetiszálódott. Egy rejtett szükségszerűség kereséséről van szó, valamiről, ami a látható és rögzíthető dolgok, események „mögött” van; a titok nem valamiféle fordulópont, döntő pillanat, mely az események menetét befolyásol(hat)ja. Amikor az Egoyan-filmek kapcsán arról olvasunk, hogy létezik tendencia a narratív szálak elvarrására, akkor voltaképpen a *nézői* attitűd, az *enunciáció* aktusa jelenik meg: az a tény, hogy „a textus mindig megőrzi az őt létrehozó gesztus nyomait, s (...) sohasem lehet vétkesen neutrális vagy áttetsző” (Vö. Casetti 1994. 147.). Az enunciáció (kijelentés) megkülönböztetendő magától a narratívumtól mint diegézistől, jóllehet az enunciáció az enunciátumba ékelődhet. A kettő (a kijelentés és a textus) szabályai és formái eltérők. Az enunciáció „olyan paraméterek meglétét emeli ki, amelyek lehetővé teszik egy textus (film) számára, hogy adott szituációhoz kötődjön” vagyis „valakihez” szóljon (Casetti 1994. 147.). Az Egoyan-filmek e kettő különbségével játszanak el, illetve viszik a végletekig, amikor az enunciáció felől tekintve kihagyásosak, enigmatikusak, azaz a történet lényeges elemei nincsenek megmutatva. A néző azonban úgy érzi, hogy a megmutatás hiányát éppen az indokolja, hogy maguk a figurák sincsenek tisztában saját történeteik fordulópontjaival; a filmek tehát ezt a keresést beszélnek el, mutatják meg, s nem magát a történetet, ami *láthatatlan*. Ekkor azonban egy illúzió áldozataivá válunk: azt hisszük, hogy ugyanazon dolog miatt enigmatikus a filmi textus *számunkra*, mint amiért a filmbeli figurák számára. Következésképpen túl nagy jelentőséget tulajdonítunk a számunkra meg nem mutatottnak, miközben a figurák számára láthatatlan nem narratív, hanem *elvi* természetű. A feszültség, amiről Francis már-már túl explicit módon beszél, nem az eseményekben, hanem az események mögött van. Éppen ezért semmit nem nyernénk, ha más vagy még több mozzanat kerülne megmutatásra. A történet megértését nem a teljes kauzális vagy analogikus vagy másmilyen rend megtalálása jelenti, hanem sokkal inkább annak megértése, hogy *miért* fontos egyáltalában a történetek a figurák számára és számunkra. *Ebben* hasonlítunk tehát hozzájuk. Ebben az értelemben ékelődik az enunciáció az enunciátumba. Ugyanakkor viszont, ha a filmet narratívnak tekintjük, különbséget kell tennünk a filmi narratívum és a figurákhoz köthető, az általuk cipelt narratívum között. Mégpedig a narratív identitás értelmében. Amennyiben a figurák által rögzített narratívum fétis, vagyis egyszer s mindenkorra adott, változtathatatlan – s éppen ezért mágikus – *tárgy*, akkor nem időbeli, s bármennyire is oda-visz-

sza tekerhető, nézhető, megállítható, sőt dobozba csomagolható, elvihető, olyan, mint egy kimerített pillanat, mint a lessingi „termékeny pillanat”, „állókép”, mely képes túlmutatni önmagán.

A rögzített kép tehát csak azáltal válhat fétissé, hogy azonosságát anyagszerűsége, tekercs mivolta szavatolja, s ennél fogva megfosztja időbeliségétől, miként az ábrázolt képek mint olyanok elvesztik relevanciájukat. A képek *literalizálódnak*, valóságos terhek, mintha az emlékezet jegecesedett képei zárványok, üledékek volnának, amelyet egy jó régész mozgó múzeum gyanánt magával cipel. A film, amit látunk, tehát egyszerre narratív, amennyiben egy enunciáció eredménye, egy enigma valami képen túli keresésének története, ám ugyanakkor nem narratív, amennyiben e keresést számunkra a figurák számára fetiszizálódott „történet”, az emlékezet állóképei, a magánmitológiájuk megmutatása által mutatja meg. A narratív minimalizmus paradoxonja tehát abban rejlik, hogy miközben elbeszél, az elbeszélést megfosztja időbeliségétől. Azt is mondhatnánk, a filmet a képzőművészetre vezeti vissza.

Azonosság és másodlagos szóbeliség

A film és a képzőművészet párhuzama felveti az azonosság kérdését. E párhuzam természetesen nem a film és a kép mint médium között áll fenn, hiszen a mozgóképek – Walter Benjamin által kifejtett – megsokszorozhatósága szemben áll a képzőművészeti alkotások egyediségével, illetve a reprodukálhatósággal együttjáró értékvesztéssel. Egoyan azonban a narratívum – s nem a filmkép – ismételhetőségére helyezi a hangsúlyt, s így a párhuzam eltolódik: két különböző szemiotikai szint között adódik. Az egyediséget nem maguk a képek, hanem az általuk reprezentált narratívum hordozza, míg egy festmény esetében az egyediség a reprezentáló médiumhoz kapcsolódik. Míg a narratívumot Egoyan technikailag megismételhetőnek tartja, annak jelentése – mint fentebb igyekeztünk kifejteni – fetiszizálódik. A narratívum mint fétis pontosan azt a kettőséget van hivatva kifejezni, mely szerint a narratívum *mint* jelentés (s nem mint reprodukálható médium) egyedi. A fétis a kifejezhetetlen gondolat, a belső erő érzéki megnyilvánulási formája. A narratívum mint fétis paradoxonja, hogy magát a kifejezhetetlen gondolatot igyekszik érzéki formában megragadni, hogy ezáltal biztosítsa a gondolat egyediségét. E gondolat egyedisége egyszersmind a – mindenkori – szereplő öazonossága. Ha ez utóbbi felfejthető és megérthető volna, akkor elveszítené egyediségét, erejét, azaz

megszűnne fétisnek lenni. A narratívum tehát csak addig narratívum, amíg a rejtélyről s nem a megoldásáról árulkodik.

A paradoxon azonban megfogalmazható az ellenkező irányból is. A fétis mint narratívum az érzékiség gondolattá lényegítése: olyan transzszubsztanciáció, mely a tiszta „tárgyiság” *mögött* egy megfejthetetlen hiányt (*absence*) tesz láthatóvá. Pontosan úgy, ahogyan – mint Didi-Huberman rámutat – T. Smith fekete dobozai – minimális tárgyai – az alkotó önarcképét „tartalmazza” vagy az elmozdított sírkő a feltámadt Krisztust jelzi. A „mögöttes” jelentéssel való feltöltődés tehát mindig indexikus folyamat. Ekként értelmezhető az érintés mozzanata is Egoyan filmjeiben. Az érintés *par excellence* index, mintegy az index „beteljesülése”. Éppen ezért az érintés tiltása vagy kikényszerítése ugyanazt a megoldást hordozza: maga az érintés a narratívum „kiegészülésére” utal, ami viszont a kontroll elvesztéséhez és az identitás felbomlásához vezet. Ám a tiltása vagy a kikényszerítése következtében az érintés fetiszizálódik: olyan „minimális tárgygyá” válik, mely a képek reprodukálhatóságával szemben mögöttes erő jelenlétét fejezi ki.

Végezetül meg kell említenünk egy olyan tényezőt, mely bizonyos értelemben tompítja azt a hatást, melyet a látás dinamikája – a minimalista tárgyakhoz hasonlóan – Egoyan filmjeiben kivált. Az a tény, hogy az identitás kérdését a reprodukálhatóság fölől veti föl, Egoyan filmjeit ugyanakkor a másodlagos szóbeliség keretei közé helyezi, melyben a szöveg állandóan változtatható, javítható, azaz sohasem azonos önmagával. Az egoyani probléma e szóbeliségen *belül* jelentkező identitáshiány kifejeződése. Az identitásnak a reprodukálható képek fölötti kontrollként való megjelenése, valamint a metanyelvi viszonyok, a tautológiák eluralkodása végső soron azt eredményezik, hogy maga az index is metanyelvivé válik. Az index metanyelvi jellege elhomályosítja annak fétisszerűségét. Maga a narráció is így jön létre, s ezért lehet egyszersmind narratívum (vö. a fentiekben említett szemiotikai szinteltolódással): a film mint szöveg (narráció) önmagára mint indexikus narratívumra utal. *Ezt* narrálja. A reflexió önmagára zárul. Úgy tűnik, hogy a másodlagos szóbeliség korában az érzékiség nem egyszerűen enigmatikus történetek forrása, hanem voltaképpen lehetetlen. Ami lehetséges, az e lehetetlenség fetiszizálódott elbeszélése, a mozgóképpé immár nem mozog, vagy csak annyiban mozog, amennyiben önmagára záruló indexként önmaga elbeszélését képes újra és újra kiváltani.

SZAKIRODALOM

ANDERSON, Joseph D.

1996 *The Reality of Illusion*. Carbondale–Edwardsville, Southern Illinois University Press

CASSETTI, Francesco

1994 *Teorie del cinema. 1945–1990*. Milano, Bompiani

DELEUZE, Gilles

1983 *Cinema I. Image-mouvement*. Paris, Minuit

DIDI-HUBERMAN, G.

1992 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Minuit

MENNA, F.

1975 *La linea analitica dell'arte moderna*. Torino, Einaudi

ONG, W. J.

1977 *Interfaces of the Word*. Ithica–London, Cornell University Press

1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*.

London–New York, Methuen

VIRILIO, Paul

1997 *Filmek hátramenetben. Virtuális beszélgetés Atom Egoyannal. Filmvilág* 40. (1997/9) 35–37.

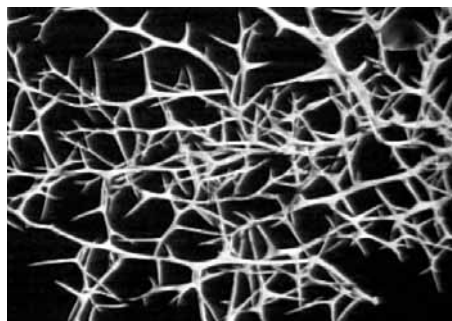
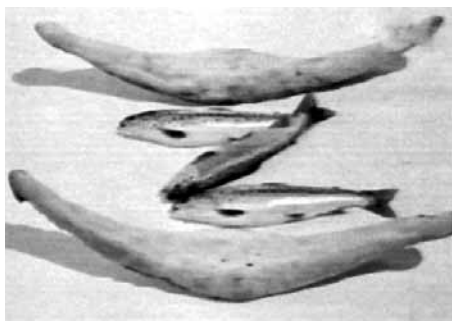
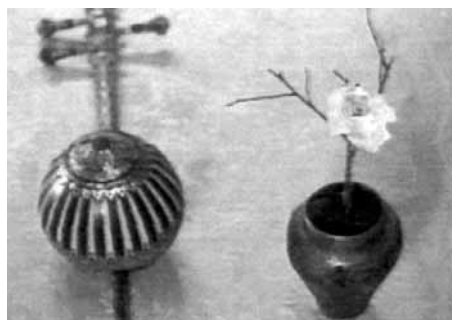
VARGA Balázs

1998/1999 *Kívül és belül. Atom Egoyan filmjei. Metropolis* 2–3. (1998/4–1999/1) 92–101.

MAGRITTE ÉS PARADZSANOV

Ha valaki a Szergej Paradzsanovról szóló szakirodalmat vagy magát Paradzsanovot nézi, olvassa, gyorsan kialakulhat azt az érzése, hogy – minden félbehagyottsága ellenére – lekerekített, homogén életművel áll szemben. A szépség életművével, a valóság keretbe emelésével, esztétizálásával, stilizációjával – hogy csak néhány kulcskifejezést említsünk. Az alábbiakban nem cáfolni kívánjuk az illetén megközelítés jogosultságát, hanem a belső feszültségére szeretnénk rámutatni: arra, hogy az illetén megközelítés az esztétikum középpontba állításával óhatatlanul leegyszerűsíti Paradzsanov – véleményünk szerint talán legalapvetőbb – művészi gesztusát, a kollázs alkalmazását.

Szándékosan használtuk a gesztus kifejezést. A kollázs XX. századi megjelenése ugyanis elválaszthatatlan azzal a művészetelméletben és a gyakorlatban bekövetkező fordulattal, amikor az „előre gyártott” tárgyak, tárgyrészek (ready made) keretbe emelése élesen szemben áll a századforduló dekoratív hajlamával, akár a szecessziós, akár a fauvizmus (pl. Gauguin, Roualt, Matisse) formáira gondolunk. Ezek a tárgyak függetlenül attól, hogy valódi vagy képzelt (konceptuális) keretben jelennek meg, elválaszthatatlanok a művész individualizáló aktusától, mely egyedül és önmagában képes például Duchamp WC-csészéjét felruházni egy – a köznapitól eltérő – jelentéssel. A tárgyak átértékelődésének folyamata pedig nem vezethető vissza valamiféle formaelvre vagy esztétizálásukra. Máskülönben a rút széppé válása pusztán tautológia maradna: „Mert szép a rút és rút a szép” akkor és csak akkor, ha a mindig változó formát jelentésétől függetlenül tekintjük. Efféle átértékelődés játszódik le például a román kori templomok szörnyeket ábrázoló oszlopfői esetében, amikor a mozarab szalagdíszmotívumok hirtelen figurálissá válnak, azaz jelentéssel ruházódnak fel. A figurális – a reprezentáció – megszületése a nonfiguratívból ma már tényként könyvelhető el. Csak e születési folyamaton, jelentésképződésen keresztül, melyet a XX. században a művész egyedi-esítő aktusa testesít meg – s nem rút és szép formai differenciálatlanságában – érthető a keret esztétizáló ereje, s nem fordítva.



Szergej Paradzsanov: A gránátalma színe

Paradzsanov gyűjtőszennvedélye, kollázsímadata és önarcképeinek „ikonizációja” egy töről fakad: a múltnak, az időnek átértékeléséből. Paradzsanov minden gesztusa viszonyulás a múlthoz, annak látszólag készen kapott értékeihez, miképpen Magritte Mona Lisa parafrázisai. „Én nem vagyok ikon” – mondhatnánk az „Ez nem pipa” után szabadon. A kollázs sokkal inkább a képpé válás eme paradoxalitását hordozza, s nem annak esztétikai beteljesülése. Ha így tekintjük, akkor a kollázs mint olyan élesen szemben áll a stilizációval. A tárgy képpé válásával nem

esztétizálódik, hanem átértékelődik. Nem általánossá lesz, hanem a maga egyediségében, érzéki mivoltában van jelen. A Paradzsanov filmjeiben megjelenő érzékiséget rendszerint a formai tulajdonságok, elsősorban a szín, valamint a plasztikusság, a vonal, a sík önmagánvalóságának tulajdonítják. A kollázs sajátosságai szerint viszont a tárgyak érzékisége nem formaiságukban, hanem egyediségükben rejlik. Természetesen nem azt állítjuk, hogy Paradzsanov „állóképei” nem szigorú szabályok szerint konstruáltak, nem az ismétlődés elvének relevanciája ellen érvelünk; úgy véljük, hogy e stilizációnak éppen a stilizáció meghaladása a célja, amennyiben a stilizációt nem formai elvnek, hanem a *prezentáció* eszközének tekintjük.

Ha Paradzsanov filmképeinek sajátossága az, hogy az állóképek mintegy ablakban mutatják meg a dolgokat, akkor e dolgok szükségképpen egyediek, s nem valamiféle általános történet vagy mítosz elemei. A „világ csak egy ablak” – éppen ezért nézetünk szerint nem metafora, hanem literális azonosságállítás: a világban sohasem általában vett dolgokkal, hanem egyediségekkel találkozunk. Ezt erősíti a következő sor: „megsebzí a belenézőt”; a keret tehát nem az ábrázolás kerete, hanem csupán keretezés, vagyis – újabb – kontextusadás, ennek a művészi gesztusnak az indexe. Ezért is lehet releváns a Magritte-analógia. A dolog maga nem reprezentáció, hanem önmaga prezentációja. A filmképek nem a szó szoros értelmében vett képek, hanem olyan kontextus, melyben az élet eseményei sajátos jelentéssel ruházódnak fel. Persze ellenvetheti valaki, hogy ez az élet nem az egyedi – személyes – lét, hanem „stilizált” élet. Még ha így is van, a filmet néző, az ablakba tekintő számára a dolgok, az események személyessé válnak, miként személyessé válik Paradzsanov számára egy női kalap, melyet a piacon meglát. Ez a személyesség nem úgy van „benne” a filmben, mint Pasolini esetében, akinél a személyes a halál által beteljesedő egyedi lét személyessége. De nem is úgy, ahogyan Jarman filmjeiben, aki szintén számtalan tárgyat gyűjt össze kertjében. Jóllehet az összegyűjtés maga, a tárgyak kiválasztása nála is olyan egyedi aktus, mely könnyen esztétizálásba fulladhat; Jarman tárgyai önmagáról, az alkotóról vallanak, személyességük egy lakás vagy kert személyessége, melyből egy új mítosz születik.

Paradzsanovnál a személyesség a tárgyak érzékisége által hordozott index. Index, tehát viszonyulást követel. Mint a templomi freskók, melyeknek apokaliptikussága a mindenkori templomlátogatónak címzett egyedi látvány. Az ebben az értelemben felfogott túlfűtött érzékiség nem pusztán esztétikai, hanem etikai jellegű: önmagammal, önnön életemmel



Szergej Paradzsanov: A gránátalma színe

szembesít. Ez azonban csak akkor lehetséges, ha Paradzsanov tárgyai és alakjai egy új térbe helyeződnek. *A gránátalma színében* például nem az a fontos, hogy a tárgyak kiszakítsák eredeti kontextusokból, hogy, miként Szilágyi Ákos fogalmaz (1987), az élők a tárgyakhoz hasonlítódna, hanem hogy egy új kontextusban egy új viszonyulást követeljenek. Paradzsanov filmjeiből nem általában hiányzik a tér mélysége. Csak a mélységjelek mások. Elegendő megfigyelni a szobabelsőt, melyben különböző beállításokban a fiatal Szajat-Novát és/vagy szerelmesét látjuk,



Szergej Paradzsanov: A gránátalma színe

valamint egy tükröt, melyben egy angyal forog a tengelye körül. Ha a mélységet nem csupán a perspektivikusság értelmében értjük, akkor a padló mintázata, a tárgyak elrendezése vagy a forgó figura éppúgy a tér mélységét jelöli. Nem beszélve a tükrőről, mely már önmagában is a mélység jele, amennyiben valami – a képen – nem látottat tételez. A tükör illetően barokkos használata egy képzeletbeli – egy lehetetlen – térre utal. Ezt erősítik a szobának különböző beállításai, melyek „ugyanazt” a szobát mindig másnak mutatják. A tükör helyén például egyszer egy ajtó található. Ez a megoldás vészesen hasonlít ahhoz, amelyet Alain Robbe-Grillet alkalmaz a *Halhatatlan* című filmben. A kérdés nem az, hogyan jelölődik a tér, hanem hogy a tárgyak összetartoznak vagy sem. A tárgyak összetartozása persze önmagában nem feltétlenül jelent térbeliséget. Amikor kék üvegen két fehér kagylót látunk, nem a *térben* látjuk azokat. A tér jelöléséhez a tárgyagnak egy meghatározott jelenetet kell ábrázolniuk.

Azok, akik Paradzsanov esztétizáló hajlamát hangsúlyozzák, egyszerűs mind a filmképek jelenetszerűsége, vagyis a narrativitás ellen érvelnek. Kétségtelennek látszik, hogy ha van *A gránátalma színében*

narrativitás, akkor az csakis a Lessing-féle elvből következhet. Másképpen mondva, az állóképek narratív jellege megfeleltethető a képnek Barthes által tulajdonított konnotációnak. Ebben az esetben a filmképek valóban állóképek, egymáshoz való viszonyuk nem hordoz semmiféle többletjelentést. E többletjelentés csak akkor jelenhet meg, ha az állóképeket egymásra vonatkoztatjuk, vagyis ha ismétlődést vélünk felfedezni bennük.

Az ismétlődés alapvetően kétféle lehet: a. vizuális-tárgyi; b. diegetikus-narratív. A tárgyak vagy hasonmásaik megint csak kétféle módon ismétlődhetnek: a. vizuálisan, vagyis jelenlétük által; vagy b. az általuk hordozott korábbi kontextus révén. A kétfajta ismétlődés általában egyszerre valósul meg: például a kék üveg és a kagylók esetében felidéződik a korábbi kép, melyen egy női test látható úgy, hogy az egyik mellét egy kagyló „helyettesíti”. A kontextus a női test, az ismétlődő tárgy a kagyló. Hasonló módon ismétlődnek a szoba- vagy a templombelső-beállítások. Ezt az ismétlődési elvet nevezzük – Robbe-Grillet után – a „fokozatos elcsúszások” vagy a „fokozatos behelyettesítés” elvének.

Az elv „eredeti” formájában a szürrealistáknál érhető tetten; kimerítő elemzését megtaláljuk például a belga vizuális retorikai iskola, a Groupe μ írásaiban (1992), akik többek között Max Ernst képeire mint *vizuális metaforákra* vonatkoztatják. Ha azonban a kollázsokat vizuális metaforaként értelmezzük, természetsszerűleg kizárjuk a narrativitás lehetőségét. Ebben az esetben a fokozatos behelyettesítések elve kognitív műveletet jelent, mely a valóság másképpen látását vonja maga után. A narráció csak akkor merülhet föl, ha a látott tárgyakat nem egyszerűen mint ismétlődéseket, mint különböző típusok példányait (*token*) tekintjük, hanem mint egyediségeket; az elcsúszások ekkor metamorfózisként adódnak. A metamorfozáló tárgy nem egy magasabb típusnak, hanem az anyagnak mint olyannak a megjelenési formája. A kagylóvá változó női test olyan látvány, mely ellenáll a metaforizációnak és *ezért* képes megsebezni. Következésképpen személyes viszonyt követel. A keretbe emelés ennek a személyes viszonynak a literalizációja.

A film mássága a festészethez képest éppen ebben a metamorfózisban, a fokozatos elcsúszásokban rejlik. Ez ellehetetleníti a retorizációs folyamatot, mely a szürrealista képek esetében a látványt fogalmi-logikai típusok segítségével értelmezi. A fokozatos elcsúszások nem egy narrációt testesítenek meg, nem reprezentálnak, hanem a világban benne létet, a tárgyak közötti létet mint találkozásokat, mint bolyongást prezentálják. Íme a filmkép ontológiai státusa. Az ablak nem a bemutatás-

nak, hanem az érintkezésnek, a belépésnek eszköze. Pontosabban annak ritualizációja. A ritualizáció a reprezentáció szintjéről a prezentáció szintjére történő elcsúszást jelenti. Ez kifejeződhet „organikusan”, a kameramozgás révén, de „művi” úton is, a kamera előtti tér megszerkesztésével. A rítus maga is egy rendkívül leszabályzott aktus, melyben az előtt és az után, e kettő különbsége, elválasztottsága sokkal fontosabb magánál az aktusnál. A keretbe emeléssel mint ritualizációval nem megmutatkozik valami, hanem *történik*.

SZAKIRODALOM

- BARTHES, Roland
1990 A kép retorikája. *Filmkultúra* 26. (5), 64–72.
- BURCH, Noel
1999 Narráció, diegézis: küszöbök és határok. *Metropolis* 2. (2), 28–39.
- GARDIES, Alain
1983 *Le cinéma de Robbe-Grillet. Essai sémiocritique*. Paris, Albatros
- GROUPE μ
1992 *Traité du signe visuelle. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil
- HOFMANN, Werner
1974 *A modern művészet alapjai*. Budapest, Corvina
- KLINKENBERG, Jean-Marie
1993 Métaphores de la métaphore sur l'application de concept de figure à la communication visuelle. *Verbum* (1–3.), 263–293.
- PASOLINI, Pier Paolo
2000 *Mindenszentek és halottak között*. Budapest, Új Mandátum–Montázs
- ROBBE-GRILLET, Alain
1982 *Oeuvres cinématographique*. Edition videographique critique. Paris, Ministère des relations extérieures
- SZILÁGYI Ákos
1987 Ez a világ csak egy ablak. Paradzsanov filmornamentikája. *Filmvilág* 30. (8), 34–39.
- ZIGAINA, Giuseppe
1995 Halál mint költői mozi. *Nagyvilág* 40., 862–874.

KÉP–NYELVI ÁTVITELEK

A „FEHÉR LAP”-TÓL A „FEHÉR PART”-IG.

Szavak és képek közé íródó alakzatok

Godard mozijában

*„Határon élek. Olyasvalaki vagyok, aki-
nek igazi hazája a nyelv, és akinek terri-
tóriuma a mozi.”*

Jean-Luc Godard

1. Képirás a „fehér lap” és a „fehér part” terében

Jean-Luc Godard életműve egyszerre tartalmaz a hosszú és termékeny életpálya során meglepően állandónak maradó jellegzetességeket és ugyanakkor zavarba ejtő gazdagságú variációkat. Azok a kategóriák, amelyekkel a róla írt legalaposabb elemzésekben találkozunk – vagyis hogy az avantgárd ideálhoz igazodó „ellenfilmeket” (Wollen 1972) készít, s a „mozi mozija” foglalkoztatja: a filmes önvizsgálat, a brechtianus reflexív kifejezőmód (Stam 1992), a mozgókép nyelvével (képközi kapcsolataival és nyelviségével), a „között”, az „és” technikáival (Deleuze 1989. 179–181.) való kísérletezés és általa a „gondolat” mozija stb. – alapjában véve tarthatónak tűnnek az életmű különböző alkotásainak leírása során¹. Eme konstansnak tekinthető jellemzők mellett azonban, ha külön-külön vesszük szemügyre az egyes kategóriákat, azt látjuk, hogy azokon belül jelentős átalakulások, hangsúlyátfordítások történnek, s ezeknek a tendenciáknak a fölteképezése az idők során felgyűlt imponáló mennyiségű elméleti szakirodalom ellenére is a filmpoétika kutatásának nagy kihívása marad.

A mozi köztes-létben való értelmezése egyike az ilyesfajta állandóknak, amelyek az egész életmű meghatározói. Godard számára ugyanis a mozgókép valamiképpen mindig egyben a médiumok között is mozgó kép,

¹ E kategóriák mentén a kritikai irodalomban már rég elkezdődött egyfajta „Godard”-mítosz kiépülésének folyamata, amelynek – a *JLG /JLG, decemberi önarckép* (1994) című filmjének tanúsága szerint („Je suis une légende” – írja ebben) – ő maga is tudatában van. Erre irányuló recepciókutatást végzett például Jürgen E. Müller (1999).

amelyik magába gyűjti és visszatükrözi a többi művészet kifejezőeszközeit. Ez az *intermedialitás* azonban igen változatos formákban valósul meg. Sőt Godard állandó stílusjellemzői közül ez az egyik leghamarább mitologizálódott fogalom, amely az utóbbi években tapasztalható elméleti érdeklődés ellenére még mindig igen gyakran meglehetősen elnagyolt leírások tárgyává válik.² Godard maga egyik legjelentősebb esszéfilmjében, a *Passiójáték című film forgatókönyvében* (1982), egyszerre két szemléletes metaforával is megnevezte azt, hogy számára mit jelent a filmvászon: egy „fehér lap” („*page blanche*”) vagy egy „fehér part” („*plage blanche*”). Az, ahogyan a mozi lényegét egy szójátékból kibontva próbálja megfogalmazni, vagyis az, ahogyan *a filmre reflektáló nézőpont a nyelv felől jelölődik ki*, mindekelőtt világozza meg számunkra azt, hogy milyen kitérített szerepe van a nyelvnek és a nyelvi modelleknek Godard művészetében. Továbbá viszont megállapíthatjuk, hogy a két metafora tulajdonképpen két különböző, a godard-i életműben egymást fölváltó szemléletmód kulcsképeként értelmezhető. A „fehér lap” alapvetően irodalmi asszociációkat kelt³, a töltőtollként használt kamera (a *caméra stylo*) a képpel író mozi fogalmával rokonítható, hiszen a filmvásznat beírásra váró felületként határozza meg. A metafora irodalomra utaló jellegének megfelelően aztán további „irodalmias” modellek vagy nyelviként ismert gondolatalkozatok társíthatók hozzá: mindenekelőtt a *palimpszeszt*, a fölülírások egymást átfedő-fölfedő rétegeltségéből szövődő szöveg képzete. Godard életművében azonban a palimpszesztként meghatározható filmírásbeli jellegzetességek sem egységesek, hanem további alakzatokra bonthatók, amelyeknek szövegszervező-képessége folytán alakul ki az a benyomásunk, hogy a film az ismételt inskripciók felületeként értelmezhető. Egy másik tanulmányban⁴ mellett érveltem, hogy az *idézetek* és *parafrázisok* általános újraíró gesztusa mellett a godard-i palimpszeszt talán legerőteljesebb alakzata az *ekphraszisz*⁵, egyfajta *mediális átírás*, parafrázis, amelyben a mozgóképnek a többi médium jellegzetességeit *asszimiláló* jellege és a médiumok közötti *kölcsönös*

2 Az elemzések nagy része nem megy túl azon, hogy egyik vagy másik filmet „intermediális”-nak vagy az „intermedialitással való kísérletezés”-nek címkézzék.

3 Ráadásul erős irodalmi előképei is vannak, a szellemükben és szó szerint is sokat idézett Mallarmé, Rimbaud.

4 A köztes-lét alakzatai Jean-Luc Godard-tól Peter Greenawayig (In: Pethő 2003. 225–253.).

5 Az antik retorikából származó eljárás eredetileg egy festmény vagy egy szoborcsoport érzékletes leírását jelentette. A fogalom legáltalánosabban egy másik médium hatáslehetőségeinek megközelítésére tett kísérletként értelmezhető, amely többnyire egy másik medialis szöveg idézetével is jelzi médium-határátlépési „szándékait”.

tükröződések végteleníthető sorozata a meghatározó. Ugyanakkor Godard mozgóképi ekphraszisaiban erőteljes irodalmi hagyományhoz és toposz-készlethez való kapcsolódást láthatunk. (Erre explicit hivatkozásként értékelhetjük az *Éli az életét* című filmjében a Poe-novellából idézett ekphrasziszt. A festményekben, plakátképekben, képregényekben azonosítható hasonmások pedig az ekphrasztikus irodalom „képátviteleinek” logikájával állíthatók párhuzamba.)

Az ekphrasziszt ezen túlmenően általában a jelöléseket (és a mediális átlépéseket) végtelen regresszussá halmozó technikaként értelmezhetjük. Általa sajátos *archeologikus* filmszemlélet teljesedik ki Godard műveiben, amelyek így filmtörténeti utalásoktól kezdve irodalmi mintákig és spontán helyzetképekig mindennek lenyomatát meg tudják őrizni a filmvásznon „fehér lap”-ján. Az írólap metaforikájának képzetköréhez társíthatók ezenkívül még Godard-nál a különböző nyelvjátékok, szóelvonások, átírások, hangzásbeli összecsengések, anagrammák, chiazmusok, amelyek jelentésösszefüggéseket teremtenek az erősen töredékes képi szekvenciák között.

A „vakító, napsütötte part”-ként látott vászon, amelyet úgy borítanak el a film képei, akár a tenger hullámai, ezzel szemben alapvetően térmoddellnek tekinthető. A „part” a mozgó képiség sehol nincs, tisztán képzeletbeli (a foucault-i heterotópia képzetének megfeleltethető), és dinamikus térbeliségének jelképe, az „ár” és „apály”⁶ szintere, mely Godard-nál mind konkrét formában (mint a vászon vízszintes tengelyét hangsúlyozó mozgás), mind pedig elvont értelemben (mint írás és törlés) megjelenik. Másfelől a „plage blanche” felfogható a határ-lét problematizálására utaló metaforaként. A *Passiójáték forgatókönyvében* vele kapcsolatban Godard a vászon betöltésre váró ürességét hangsúlyozza: a képtenger „partja” a képiségnek a lét és nemlét közötti határzónájaként jelenik meg, amelyben a láthatatlan mögött ott a láthatók a vakító napfényben fürdő főveny mögött a hullámok, amelyek aztán sorra elfedik azt. Godard vásznát ekképpen az ahhoz kapcsolódó képzeletbeli dimenziók metszési felületeként is értelmezhetjük (s ezáltal a metaforát a deleuze-i kristálykép rokonaként könyvelhetjük el), ezen túlmenően pedig a filmképet (a mű téridejében aktualizálódó és potenciálisan meghúzóódó) *intermediális kapcsolatok határsávjaként* is láthatjuk.

6 Leutrat nevezi így a Godard-filmek jellegzetes, a tenger hullámait idéző, sokfélelepp ismétlődő vízszintes irányú mozgásait (Leutrat 1992. 32.). Maga a tenger vagy a mozgó víztömeg látványa egyike azoknak a képeknek, amelyek tiszta fotogenitása visszatérő eleme nemcsak az *Új hullámnak*, hanem több filmjének is (legutóbb a 2001-ben készült *A szerelem discséretének*).

A sokféleképp érvényesülő köztességek egyéb vonatkozásait mellőzve, a jelen írás szöveg és látvány, nyelv és képiség, irodalom és film viszonylataiban próbálja meg e két metafora nyomán fölfejtteni Godard intermedialitásának két jellegzetes alakzattípusát. Annak ellenére azonban, hogy az itt következő példák szembeállítják az életmű korai korszakát a legújabb filmek világával, alapjában véve nem stílusperiódusok merev szétválasztásáról, hanem nézőpontok kijelöléséről meg hangsúlyváltásokról van szó. A bemutatott alakzatok között tehát átfedések is vannak, mégis úgy tűnik, van létjogosultsága a korszakokra való szétbontásnak ezek tekintetében is, hiszen eltérő szerepben és jelentésekkel vannak jelen az életmű különböző szakaszaiban⁷. A tanulmány ennek megfelelően előbb a „fehér lap” terébe íródó, palimpszeszt típusú intermedialitásnak az ekphraszisz mellett megjelenő másik alapvető alakzatát, az inverzióra épülő *chiazmust* elemzi mint a filmi mediális autoritás tagadva állításának fogalmazásmódját s a modernista mozi önelemző diskurzusának jellegzetes eszközét. Ezután pedig „a fehér part” metaforájával is megnevezhető *heterotópia* többféle megvalósulási lehetőségeiről lesz szó, a médiumköziség viszonyainak egy másfajta modelljéről, amelyet különösképp Godard kései korszakának filmjeiben láthatunk.

2. „A regény, a festészet még hagyján, de a mozi nem.” A mediális autoritás chiazmusai

Az ekphrasztikus jellegű intermedialításban a médiumhierarchia kérdése tulajdonképpen nem releváns, ugyanis ez alapvetően integráló, bekebelező, asszimiláló jellegű médiumkapcsolatnak tekinthető. Így például Godard korai, *Éli az életét* (1962) című filmjében sok mediális váltással, egymásba tükröztetéssel találkozunk, amelynek eredményeképp egy irodalmi ekphraszisz megidézése köré többszörös rétegekkel rárakott,

7 Ugyanez történik Godard irodalmi-filozófiai inspirációival is, amelyeknek köre nagyjából állandó az életmű során. Ennek ellenére az, ahogyan a kölcsönzött szövegeket és parafrázisokat szerephez juttatja, sokat változik az idők folyamán. Egyik szemléletes példája ennek Blanchot írásainak funkciója Godard filmjeiben. *A megvetésben* azt láthatjuk, hogy a filmművészet mitizált alakjának, Fritz Langnak a Hölderlinről szóló okfejtése Blanchot híres elemzésén alapul (vö. Blanchot 1955. 283–292.), és a film egésze a mozi és az irodalom világának ambivalens rivalizálásáról szól. A közel négy évtizeddel később készült másik filmjében, *A szerelem dicséretében* Godard ugyanezen szerző, Blanchot filozófiai gondolatait idézve azonban egy egészen másféle, heterotopikus kép- és szövegvilág jelenik meg.

hasonlóképp ekphrasztikus kinematográfiai allegória fogalmazódik meg magáról a mozgóképi reprezentációról.⁸

Mindezek mellett nem hanyagolható el az a tény, hogy egy ekphrasziszban mindig meg kell őrződnie bizonyos mértékben a *mediális különbözőség tudatának*. Egyfajta tükörszerkezet-logika alapján a kérdéses művészet vagy médium a maga ekphrasztikus párjához képest mindig „másik”-ként szerepel.⁹ Az egyik csupán „megidézi”, „előhívja”¹⁰ azt a másikat, amelyik soha nincs a maga anyagiságában jelen. Számos olyan eset van, amikor ehhez a „másikhoz” való viszony nem egyszerűen reflektív (abban az értelemben, hogy a médium valamilyen jellegzetessége visszatükröződik a másikban) vagy reflexív (amikor a médium önmagáról jelenít meg valamit általa metadiszkurzív szinten), esetleg egyfajta karneváli álcázás vagy permutatív lehetőség kibontása, hanem a médium és a „másik” közti kapcsolat hangsúlyosan érzékelhető *versengésben* nyilvánul meg: egyik médium autoritásának fölépítésében és a másik autoritásának leépítésében, esetleg elfojtásában. Ez az elfojtott autoritás pedig – különösen Godard korai filmjeiben – majdnem mindig elsősorban az írott és a kimondott szóé, illetve az irodalomé.¹¹

Habár a művészetek versengésének gondolata nem új, hiszen akár a reneszánsz *paragone* fogalmának leszármazottjaként is értékelhetjük, mégsem elégséges a filmtörténet folyamán tematizálttá tett művészetközi rivalizálásokat csupán egyetlen szóval fölcímkezve minősíteni, hiszen ezek megvalósulása adott esetben egészen sajátos. A filmelméletben a je-

8 Peter Greenaway filmjeiben viszontláthattuk ezt a fajta intermedializációt, azzal a különbséggel, hogy ő ezt egyfelől a dekorativitás, a képi artisztikum kimunkálásának eszközévé tette barokkos ornamentikájú filmjeiben (*Prospero könyvei*, *A párnakönyv*), másfelől pedig a médiumok egymásra íródását egyes médiummetaforák mozgóképi narrativitássá való konvertálása formájában valósította meg. *A rajzoló szerződése* a festészetnek ilyesfajta filmmé alakulását tematizálta, a *Prospero könyvei* és *A párnakönyv* az írás és a könyv, az irodalom metaforáinak filmes kibontására épülnek. (Lásd mindezt bővebben *A múzsák tükre* című kötet Godard és Greenaway intermedialis eljárásait összevető tanulmányában: Pethő 2003. 225–253.)

9 Mitchell is így ír róla (1992).

10 Lásd erről Steiner (1982. 199.).

11 Annak ellenére, hogy a festészetből vett idézetek és a filmképet ekphrasztikussá alakító minták már első filmjeitől kezdve jelen vannak Godard filmjeiben – Angela Dalle Vacche egyenesen Godard „ikonofóbiá”-járól beszél a *Bolod Pierrot*-ban (vö. Dalle Vacche 1996. 107–135.) – Godard első alkotói korszakában az irodalom tekinthető alapvetően a film riválisának. A jelen tanulmány az életműben végigvonuló kettős (irodalmi-festői) tükörből kiindulva elsősorban az irodalom, a nyelviség szerepére és ennek bizonyos történeti változásaira kérdez rá.

lenségnek máris többféle megközelítésével találkozhatunk. Az egyik legerőteljesebb értelmezési irány *pszichoanalitikus perspektívából* vizsgálja a művészetközi versengéseket. Az irodalom az effajta megközelítésekben nemcsak a filmvászon „emlékezete”-ként vagy a mozgókép önmeghatározásának „Másik”-jaként jelenik meg, hanem egyféle „grafikus tudatalattiként” (vö. Ropars-Wuilleumier 1982), mely beleírja magát a film képi szövevébe, sőt helyenként leképezi-értelmezi a történetet.¹² Máskor egyfajta „fölpített-majd-elfojtott”, illetve megszüntetve-megőrzött autoritásként írnak róla (Kline 1992. 5.), amely elsősorban a francia új hullám szerző-rendezői számára jelentkezett ekképpen, és akik éppen ezért igen ambivalens viszonyokat alakítottak ki vele szemben.¹³ Írásokkal nem szándéksom eme alapvetően pszichoanalitikus interpretációk sorát szaporítani vagy árnyalni, ehelyett inkább a retorikai alakzatok körében maradva ki szeretnék emelni egy olyan jellegzetes megnyilvánulást, amely Godard első alkotói korszakában jelentkezett, és – változó szereppel – a későbbiekben is megtalálható életművében.

Ezt a mozgóképi alakzatot úgy nevezhetnénk, hogy *mediális áthelyeződés*, anélkül viszont, hogy föltétlenül a kifejezés pszichoanalitikus felhangjait hangsúlyoznánk. Az alapjául szolgáló elv ugyanis igen közel áll ahhoz, amit az *anagramma* nyelvi szerkezete vagy a *chiasmus* közismert gondolatalakzata jelent: mindkettő ugyanis adott elemek kimozdítottságát, áthelyeződését, átrendeződését feltételezi egy olyan mentális mozgásban, amelyben ezek az elemek helyet és/vagy funkciót cserélnek.¹⁴

12 Ropars-Wuilleumier tipikus példája Godard *Kifulladásig* című műve, amely bővelkedik az efféle beszédes „grafikai instanciákban”, ahogy ő nevezi (utcai plakát, neonhirdetés, könyvcím, irodalmi idézet, más filmből áthallatszó párbeszéd stb.).

13 Kline kötete (1992) ezeket az ambivalenciákat fejti föl.

14 A Deleuze–Guattari-féle *rizómában* (amely *per definitionem* heterogén elemekből álló rendszer) hasonlóképp bizonyos átrendeződésekről, ismétlődő deterritorializációkról és reterritorializációkról van szó. Ezáltal valószínűleg az itt leírt jelenség könnyen „adaptálható” ebbe a gondolatkörbe. Godard művészetét (különösen egy-egy műnek a többihez való kapcsolódásait) amúgy is gyakran tekintik mozgóképi rizómáknak (vö. például Leutrat 1992), ennek ellenére a dolgozat ezt a filozófiai okfejtést nem fogja követni. Az általánosabb retorikai alakzat ugyanis, különösen Godard korai műveire vonatkoztatva, úgy vélem, megfelelőbb, mivel ezekben a nyelvi modell tematizáltsága is igen erőteljes. Ez az az „alapminta”, amely az életmű „növelete” során ismétlődő témáiban, megoldásaiban, átírásaiban aztán rizomatikusnak is tekinthető viszonyhálóvá „bonyolodik”.

2.1. Az irodalom mint a mozgókép „pasija”

Talán a legtisztább példája ezeknek a mediális rivalizálást megjelenítő chiazmikus áthelyeződéseknek Godard egyik első rövidfilmje, az 1958-ban készült *Charlotte és a pasija* (*Charlotte et son Jules*). A bájos jelenet egyik főszereplője Charlotte, fiatal párizsi lány, aki néhány percre fölugrik volt fiúja lakására. A fiatalember hosszas szónoklatot intéz a lányhoz, szabadjára engedve érzelmeit, amelyeket amiatt érez, hogy a lány otthagyta őt. Előbb dühösen támad rá a lányra, aztán bevallja, hogy még mindig szereti, és nem tud élni nélküle, aztán amikor megtudja, hogy a lány csupán otffelejtett fogkefét jött elvinni, magába roskad. Ha a filmben megjelenő médiumok használatbeli sajátosságait elemezzük, a rögtönzöttnek ható kis epizód egyben olyan allegóriaként is értelmezhető, amelyben a mozi és az irodalom viszonya feszültségekkel, ambivalenciával terhes kapcsolata tematizálódik.

A kisfilm a *szakítás* témájára épül (Charlotte otthagyja a „pasiját”), a rövidre fogott „cselekmény” pedig ennek az *elválásnak az érzelmi feldolgozása*. A szemben álló „felek” világosan elkülöníthetők. A történet egy férfiről és egy nőről szól, és ez a két szereplő különböző médiumok által határozható meg: mindkettőnek megvan a maga domináns közlési közege és médiumideálja. A fiatalember, Jean meghatározója a *beszéd*, sőt annak színpadias formája, a *monológ*. Ez a szinte szüntelenül folyó, elsöpörő lendületű, színes és érzelmetli beszéd az, amely végső soron Jean leghatásosabb „fegyvere”, és egész *színjátékának* megjelenítője. Hisz valójában színjátékszerű alakoskodás történik, attitűd- és hangnem-, vagyis szerepváltás. Helyzetgyakorlatokat látunk (előbb a fölényes és öntelt férfit, aki megveti a buta nőcskét, aztán a duzzogó, sértett kisfiút, végül a megalázkodó szerelmest), a szereplő néző felé való kiszólása („direkt beszélek úgy, mint a színházban”) és a filmvégi (arcát mintegy „letörlő”) gesztusa utal erre az (ál)arcváltogatásra.

Ez a szerepjátszás azonban – annak ellenére, hogy a fiú folytonos hely(zet)változtatásai és átöltözése szintén utal rá – mindvégig alapvetően *nyelv általi alakoskodásként* jelentkezik: a férfi és a nő egész előző történetét nyelvi variációkból tudjuk meg, és úgy tűnik, Jean érvelése is igazából nem az érzelmeik kifejezését követi, sokkal inkább csupán nyelvvileg „szövídik”. A monológ folyamán a szöveg mintha önmagát gerjesztené: „Hát persze hogy nem ment a dolog” – mondja. „Azért nem ment, mert nem mehetett. És azért nem mehetett, mert nem volt szabad mennie: lehetetlen. Lehetséges? Tudhatnád, hogy a lehetetlen a mi anya-

nyelvünk szava.” Jól látható, ahogyan az okfejtés logikája a szokványos melodramai hangnemből átvált a tisztán nyelvi (s ezáltal némiképp abszurd) argumentumra. A csapongó tiráda koherenciáját pedig valóban az adja, hogy Jean az, aki ezáltal eljátssza kis szerepeit. Tehát paradox módon az elbeszélő személy (aki éppen több személyt alakít) valamelyes egysége teremti azt meg, valamint azok a szemantikai kapcsolatok, amelyekkel a beszélő a szinte taláalomra kiemelt szavakat összeszövi. Amint ezt ő pimasz önreflexióval meg is fogalmazza: „Ha én mondom egy mondatot, az nyilván kapcsolatban áll az utána következővel.”¹⁵ Mindezek révén a fiatalember magatartása a nyelvet uraló *írói/szerzői* magatartáshoz válik foghatóvá, és nagyon hasonlít ahhoz, amit az irodalomban a mindentudó elbeszélő végez, vagyis ő az, aki megpróbálja érvényre juttatni és fönntartani az autoritását a narráció fölött, nyelvi agresszivitása pedig nyílt jelzése ennek a nyelv által való autoritásteremtés szándékának. („Látszik, hogy figyelsz.” – jelenti ki. Aztán: „tudom, hogy mit akarsz mondani, de nem igaz,” vagy: „tudom, hogy mit akarsz mondani, de hazugság.”)

A spontánnak ható jelenetről és az elsődleges szinten csupán szertelennek érzékelt figuráról nemcsak a nyelviség mint szöveg és a nyelvi magatartás mint színpadias szerepjátszás és írói lehetőség „választódik le”, hanem ráadásul a *hang* is különválik tőle: Jean Paul Belmondót szinkronizálva ugyanis Godard maga az, aki fölmondja nekünk a szöveget¹⁶. Ezáltal nemcsak az történik, hogy ez a „külső” (forrásból származó) hang „szerves” beépülése által a film összes többi alkotóelemének egysége megkérdőjeleződik, hanem az is, hogy a rendező bizonyos mértékben közvetlen megnyilatkozáshoz jut magában a filmbe.¹⁷ Tehát az egész hosszas szöveglés nemcsak a szereplő álarcait formázza, hanem a szerzői *voice over* narrációnak is rejtőzködő megnyilvánulásává, áthelye-

15 Bordwell ebben Godard mozgóképi palimpszeszt technikájának a meghatározó vonását látja, vagyis azt, hogy nála „a palimpszeszt több rétegből áll, de mindegyik egyetlen, azonosítható kéz munkáját tanúsítja” (Bordwell 1996. 339.). Ugyanakkor Jean kijelentését tévesen Godard másik kisfilmjéből, az Eric Rohmer forgatókönyve alapján készített *Charlotte és Veronique*-ből származónak véli.

16 Erre mondta Raymond Bellour, amikor számba vette Godard reflexív technikáinak időbeli kibomlását, hogy „kezdetben volt a hang” (Bellour 1992. 219.). A magyarra szinkronizált változatban természetesen a filmnek ez a vonatkozása megsemmisül.

17 Az eljárás felfogható annak az ellentétéként, amikor a szereplő „kiszól” a filmből, s ezzel megtöri az illúziót. Itt Godard az, aki „beszól” a filmbe, s ezzel a személytelen kép is némiképp személyes lesz (és a keresetlennek ható kép és szövegkapcsolatok az auteurista személyesség révén egységes kerethez jutnak).

ződésévé s ezáltal a képekre való közvetlenebb „ráíródásának” formájává válik. Mindezek tetejében a fiktív szereplő, az őt játszó színész és a színeszt szinkronizáló rendező keresztneve is megegyezik (mindkettőt Jeannak hívják), a véletlen egybeesés révén így az *auteur* Godard nevének fémjelzése mintegy egységbe fogja a palimpszesztszerű rétegeket.

A nyelv médiuma nemcsak a szereplő alapvető közlési lehetősége, hanem csodálat ideálja is. A hangos szövegelésen kívül a Belmondo alakította fiatalember fő tevékenysége, amellyel meghatározhatjuk: az *olvasás* (így pillantjuk meg, amikor a film kezdődik) és az *írás* (beszéd közben leül az írógéphez és pötyögtetni kezd), sőt arról is értesülünk, hogy írói ambíciói vannak (hamarosan könyve fog megjelenni). Ennek a kitüntetett szerephez jutó kommunikációs eszköznek és az irodalom hangsúlyozottan elismert autoritásának tudható be, hogy minden más közlésformát, művészetet kénytelenek vagyunk ehhez viszonyítani a filmben. Sőt az irodalom explicit módon is szembeállítódik a festészettel és a mozival, mely utóbbi különösen gúnyos megjegyzések célpontjává válik. („A regény, a festészet még hagyján, de a mozi nem” – jelenti ki Jean.) Ez az irodalmat (és a festészetet) magasan a triviálisnak érzett film esztétikai értéke fölé helyező attitűd egyébként a későbbiekben is gyakran felbukkan Godard-nál. (Így például az 1963-as *Bolond Pierrot*-ban és *A megvetésben* ismét hasonló művészet- és médiumhierarchiát sugalló kijelentésekkel találkozunk.)

Jean erőteljes verbalizmusával szemben aztán ott van a kacér Charlotte, aki a jelenet ideje alatt majdnem végig *szótlan* marad. Ez a szótlanság azonban nagyon is beszédes hallgatásnak bizonyul, lévén hogy nyelvhasználatbeli hiányosságait igen kifejező gesztusokkal és arcmimikával tudja kompenzálni. Ezáltal az ő jelenléte sem kevésbé teátrális, mint a Jeané, csupán ő a fiatalemberrel szemben a *testbeszéd* eszközeivel él. A fiú lakásába (és a filmbe) bohókás kalapemeléssel lép be (ami tulajdonképpen Jean filmvégi, a színjáték befejezésére utaló gesztusának méltó párja), aztán mélyen meghajolva jelenti be, hogy „én vagyok” (1. kép).¹⁸ Jean ékesszóló monológjára válaszképpen pedig mindvégig pózol, csücsörít, gesztikulál, utánozza őt, egyszóval olyan bohóckodó gesztusokkal reagál, amellyel a férfi fölényeskedő magatartását kívánja megfricskázni. A lány kifejezőereje a fiúhoz viszonyítva így alapvetően *vizuális* természetű, egész lényé tulajdonképpen dominánsan vizuális jelenségként érzékelhető. Habár az egész kisfilmre jellemző a képek meg-

18 Amire Jean – rá sem nézve – a mindentudó fölényével egyből azzal indítja a monológját, hogy „tudom, hogy te vagy, és tudtam, hogy vissza fogsz jönni”.

sokszorozódásának (a közvetlen ezután készülő Godard-filmekben általánossá váló) technikája (a tükörben látható tükröződések, a falra vetülő árnyékok gyakran mindkét szereplőt megkettőzik), az eljárás különféleképp értelmezhető a két szereplő esetén. Jean többszörös tükröképei inkább a szereplő *palimpszesztjellegét*, szételemezhető *vetületeknek* egyidejű egymásra íródását emelik ki,¹⁹ míg a lány képi másai többnyire hangsúlyozottan annak *tárgyasult helyettesítői* (képviselik őt és „beszélnek” helyette). Charlotte arcképe például gyakran akkor is látható a beállításban, amikor ő maga a film képkerete nyújtotta látótéren kívül helyezkedik el, így lehetséges az, hogy Jean szóözönével szemben mindig jelezni tudja jelenlétét e látszólag egyoldalú „kommunikációban”. Godard a lánynak ezt a képiséggel való kapcsolatát továbbá azáltal emeli ki, hogy képek „beszédét” társítja hozzá. A szűk legénylakás falán több helyen is megtalálhatók a lányról készült fényképek, úgyhogy bárhová is mozduljon el e térben a monologizáló Jean, mögötte, mellette, ha a lány épp személyesen nem látható, akkor szinte mindig ott van Charlotte fényképe, árnyképe vagy a tükörben megmutatott képi mása. És akárcsak Jean hosszú szónoklata, a falon látható képek szintén „elmondanak” valamit a múltjukról: megmutatják, hogy nézett ki a lány, mielőtt levágatta volna a haját (amiért most Jean kifigurázza), illusztrálják a szóban említett tengerparti kirándulás epizódját, a portréképen látható pózolás pedig Charlotte filmsztári álmairól tanúskodik²⁰.

Tehát, ha Jeant a médiumdominanciák szempontjából történő értelmezésben úgy határozhatjuk meg, mint aki a *szó művészetét* jeleníti meg, akkor Charlotte valójában nem más, mint szó szerint egy *mozgásban levő kép*. Ezt csak megerősíti az, hogy a szereplőt önmeghatározása a mozi világához kapcsolja (színésznő szeretne lenni, és Jeant egy filmrendező kedvéért hagyta ott, akitől – állítólag – karrierje elősegítését reméli). Amikor Jean a mozira lekicsinylő megjegyzéseket tesz, a mozi és a lány közti párhuzam erőteljesen érezhető nemcsak azáltal, hogy a lányt egyenesen azzal vádolja, hogy kész a film világában prostituálódni, hanem ennél áttételesebb, a szöveget a film által leképző formában is. „Egyébként is mire jó a filmezés?” – kérdi. „Szerintem gyalázatos és divatjamúlt dolog.” Aztán így folytatja: „Tényleg, mi a mozi? Egy nagy

19 Ezt hangsúlyozza az, hogy ezek a szereplőt spontán és „azonnali” módon megsokszorozó tükröképek: ablaküvegben, tükörben való többszörös visszaverődések vagy a megvilágítás által a falra vetített árnyéklenyomatok.

20 A képek feltűnően hasonlítanak a kor női ideáljának, Brigitte Bardot-nak a korabeli sztárfotóira.

fej, amelyik *grimaszokat vág egy kis teremben*. Hülye, akinek az ilyen tetszik” (kiemelés tőlem, P. Á.), miközben Charlotte számunkra a kis szoba nyújtotta szűk keretben szintén jórészt „csupán” grimaszoló arc-ként van jelen. „A film, az nem művészet, csak illúzió” – folytatja. Ekkor meg, mintegy demonstrációként, Charlotte gyorsan a kamerával egyvonalba helyezkedik (szinte már a későbbi művek filmszereplői „ön-tudatával” bemérve a megfelelő szöveget), a felvevőgép pedig az ő néző-pontját átvéve, az ő fejmozgását követve jobbra-balra dőlve mutatja a(z) egyébként nem dülöngélő) férfit.

Annak ellenére, hogy az előbbieken vázolt szembenállás első látásra elég nyilvánvalónak tűnhet, a képlet mégsem egyszerűsíthető le férfi és nő, nyelv és kép, irodalom és film konfliktusára. Ha követjük az eddig vázolt gondolatmenetet, akkor ugyanis azt a következtetést vonhatjuk le, hogy metanyelvi szinten a történet lényegében az irodalom és film közötti „szakításról”²¹ vagy éppen kommunikációképtelenségről szól, ez azonban korántsem problémátlan viszonyt, hanem ambivalenciákkal terhes elszakadást vagy kölcsönös meg nem értést jelent. Jean és Charlotte a maguk kifejezési közegében egyformán „beszédeselek”, ám igazából nem kommunikálnak: a lány élénken reagálja le a hallottakat, ezt azonban Jean mintha észre sem venné, mintha szövegelésének célja igazából nem is a lány visszahódítása lenne, csupán e védekező-támadó szóáradat révén önnön autoritásának visszaállítása. A szöveg a lányt (a grimaszolás látványára fittyet hányva) mindvégig a falon látható képmásokhoz hasonló egységes „kép”-ként tételezi. A lányt (mint képet) a verbális értelmezés ilyenformán kizárólag a saját nyelvi „logikája” alapján „szólítja meg”, és tárgyként kezeli. Charlotte nemverbális „kommentárja”, amivel a férfi „előadását” végigkíséri, hasonlóképp magánszám marad csupán, hisz ő láthatólag (az odalént várakozó férfi révén) kezdettől fogva biztos

21 Az irodalom és a film viszonyát az ágyastársi viszonyként megszemélyesítő szemléletnek hagyományát a filmről való gondolkozásban, visszavezethetjük a némafilm irodalomtól való elszakadási kísérleteiig. Figyelembe vehetjük ebből a szempontból a formalista Eichenbaumnak 1926-ban megfogalmazott véleményét, aki a mozgókép és a szó művészetének filmtörténeti kapcsolatát eleve „hatalomért folytatott harc”-ként, illetve házasságként határozza meg (Eichenbaum 1971. 582.). Godard ebben a kisfilmben mintha pontosan erre a szembeállításra építené föl allegorikus történetét, amely az irodalom nyelvi kifejezőképessége és a némafilm képi, gesztusnyelvi eszközvilága között állítható föl. A szembeállítás pedig ettől a némafilm felé való hangsúlyáttólástól lesz igazán játékos (és már e korai műben is a filmtörténetben gondolkodó Godard sajátos „archeológizáló” szemléletének tanúságtétele).

a maga fölényében.²² Ha elfogadjuk azt, hogy a nőt tárggyá tevő tekintetet alapvetően „a férfitekintet” kategóriájába sorolhatjuk, akkor ezzel kapcsolatban érdekes mediális áttétellel van dolgunk a filmben. Az igazi „férfitekintetnek” valamelyes mértékben inkább csak maga a kamera felleltethető meg, ezzel viszont többnyire nem a férfi szereplő azonosul, hanem a Jean mozdulatait figyelő nő. Jeannak a nőt „néző” attitűdje (annak ellenére, hogy néhányszor pajzánul nyúlkál utána) ugyanis folyamatosan nyelviséggé tevődik át: igazából a nyelv által (a nőt értelmezéseinek tárgyává tevő szövegelés lehengerlő ereje révén) „teszi képpé” a nőt. A falon látható képek csupán megismétlik ezt a tárgyasítást.

Ugyanakkor elgondolkodtató lehet az is, hogy – az *auteur* rendező által nyilvánvalóan komolyan vett kifejezőeszköz – a mozi „képviselésében” egy látszólag butuska, könnyelmű nőcskét láthatunk, akinek semmi lelkiismeret-furdalása nincs amiatt, hogy elhagyja korábbi szeretőjét. Másfelől pedig meghökkentőnek tűnhet az, hogy a film Godard saját hangja általi konkrét fizikai jelenlétét a mozival ellentétbe állított oldalon érzékeljük. Ezáltal tehát úgy tűnik, hogy Godard egyszerre dicsóítja és utasítja el az irodalmat/irodalmiasságot, amellyel eszményítve azonosul, és amelyet ugyanakkor az önkritika álarcában figuráz ki. A bájos parabola olvasatában így irodalom és film viszonya egyfajta „kínos intimitás,”²³ mely egymásra íródó (egymást kisajátító, átértelmező) és egymás mellett folyó közlésekben valósul meg, s amely végső soron nem tud szabadulni a szeretet és gyűlölet kettősségének kötelékéből. A film kezdőképeire fölírt Jean Cocteau neve, akinek Godard a kisfilmet ajánlja (az újabb Jean ebben a palimpszesztben), s aki egyszerre volt képekben gondolkodó köl-

22 Amint David Wills megjegyezte, a férfi–nő-szembeállítás könnyen áttehető a filmről szóló elmélkedés kérdéseire, a moziban ugyanis hasonlóképp szembeállítható a férfi és a női tekintet különbözősége. Godard több filmjében is olyan nőket szerepeltet, akik tudatában vannak a férfitekintetnek való kiszolgáltatottságuknak, és amaz eltárgyasító jellegének. Ezek a női alakok viszont nem láznak ez ellen, mindössze annyit tesznek, hogy a nézővel való cinkos együttműködés során, nyíltan a kamerába tekintve, azt sugallják, „igen, tudom, hogy engem képként néznek, és ön egy néző a moziban, aki szintén nézi ezeket a képeket. Én egy kép vagyok, nézze ezt a képet rólam” (Wills 1980.12.). A *Charlotte és a pasijában* még nincs jelen a későbbi filmek eme reflexív eleme, de Charlotte-nak a kamerával való szinte leplezetlen azonosulása, amikor láthatóan méricskéli a helyzetét annak érdekében, hogy azzal párhuzamos nézőpontba kerüljön, már mintegy megelőlegezi ezt a tudatosságot.

23 A kifejezés Raymond Bellourtól származik (az angol kiadás szerint: „painful intimacy”, vö. Bellour 1992. 230.).



1–6. Charlotte és a pasija (1958). Jean olvas, ír és szónokol. Charlotte némajátékkal utánozza Jean gesztusait. A szereplőket tükörképek és árnyékok kettőzik meg. A lány fényképei ráadásul még mindenütt ott található a lakás falán, akármerre fordulnak. A mellé heverő magazin címlapfotójának sztárjához hasonló pózba helyezkedvén, az ágyra dőlő Charlotte maga is a képi mintához igazodik. Az utolsó képkivágásban a tükör révén a két szereplő (és nézőpont) mintegy „összekeveredik”, hisz a háttal álló férfi lehajtott feje helyén a lány arc képe látható.

tő és költészetben gondolkodó filmes, megfelelő fémjelzés irodalom és mozi eme kettős, egymást keresztezve érvényesítő vonzerejének és e vonzerő ambivalenciáinak jelzésére.

„Film” és „irodalom” között a film folyamán chiazmuszerűen lebontható jellegzetességbeli „kereszteződések,” cserék történnek, és az *át-helyeződések* meglehetősen zavarba ejtőek. Az irodalmat földicsérő Jean leszólja a filmvilágba áhítózó nőcskét, ám ő maga is forgatókönyvírói álmokat kerget. S miközben a szó művészete egyértelműen fölértékelődik a szereplő monológjában, Jean szüntelen fecsegése által a néző számára azonnal devalválódik is²⁴. „Az a baj, hogy összevissza beszélsz” – támad Charlotte-ra, holott a lány alig szólal meg, Jean maga az, aki „összevissza beszél”. Az egyik frappáns kompozíció meg hasonló képi behelyettesítést valósít meg: úgy mutatja a mosdó fölé hajló Jeant, hogy a férfi feje helyén a mosdó fölötti tükörben a lány arca látható (8. kép).²⁵

Egészében véve meg azt látjuk, hogy mindezek által a fiatalember csupán megjótssza magát, s így nem kevésbé tűnik felszínesnek, mint a könnyűvérűnek tartott nőcske. Ezáltal pedig a *színjátás* – mint a képek és szavak világa között közvetítő kifejezési forma – negatív jelenségként értékelhető (a manipulatív célú alakoskodás eszközeként). Miközben a buta babaként feltüntetett lány valójában nem más, mint egy enigmatikusan vonzó kép, amelybe (Jean monológja ékesszólóan tanúsítja) sok minden „beleolvasható,” de akinek hallgatása csupán a szavakat nélkülözi, a kifejezőképességet sohasem. Ezáltal viszont – mintegy az előbbieket ellentétképp – azt sugallva, hogy a színpadias arcjáték mennyire tartalmaz tud lenni. A *jelentéstei irodalomban* és a *sekélyes képviségben* meghatározható ellentétes oldalak egyes elemei így módon kimozdítatnak és át-helyeződve kicserélődnek, kölcsönösen megkérdőjeleződnek a színpadiasság ambivalenciája által. Ugyanakkor végső soron az a feltételezhető félelem, amely a parabolában szintén ott lappang, s ami azon filmkészí-

24 „Tolakodó bőbeszédűségük háttérében a nyelv kétszínűsége és banalitása kísérti filmjeit” – írta Susan Sontag 1968-ban közölt esszéjében, hozzátéve, hogy a prostitúció, mellyel e kisfilmben Jean meggyanúsítja exkedvesét, és amely későbbi nagyjátékfilmjeiben központi kérdéssé válik (a legtöbb konnotációval talán a jelen dolgozatban szóba kerülő, *A megvetés* című művében) tulajdonképpen „Godard számára a nyelv, sőt a tudat sorsának kiterjesztett érvényű metaforája” (Sontag 1971. 199.). Amennyiben ezt az állítást elfogadjuk, a kisfilmnek e nyelviséghez való viszonyában erőteljes ambivalenciát érzékelünk, s ezt megerősítik az egyéb, a tanulmányban a továbbiakban felsorolt, a mediális jellegzetességeket „áthelyező” eljárások.

25 Ami természetesen értékelhető a jelenet realiztikus vagy pszichoanalitikus interpretációjában úgy is, hogy Jean „fejében semmi más nincs, mint a lány”.

tőé, aki az irodalom presztízséhez méri ambícióit, de akit frusztrációval tölt el az a tudat, hogy a testet öltő vágyvilága esetleg triviális, s e trivialisítást meghaladni nem tudó médiumnak bizonyulhat, nem oldódik föl a színpadias csattanóval megszakadó kis jelenetben.²⁶

2.2. Szerepcserék és fordítások, mediális vágyvilágok

A nemek közti konfliktusok, a szakítás és vívódás témája, kiegészülve élet és halál konfrontációjával²⁷ gyakori elemeit képezik Godard mediális viszonyokat (is) allegorizáló, az új hullám korszakában készült filmjeinek. Mindez többek között a mozi intermedialitásának problematikus voltát tükrözi, a filmművészet újonnan fölépített autoritásának érvényesítésbeli nehézségeit, belső ellentmondásait. Ezek a filmek egyfelől versenyre kelnek az irodalom presztízsével, amit ugyanakkor igyekeznek el is fojtani. Másfelől sajátos stílustechnikáik révén épp az irodalom az, amelyet úgy halad meg a film, hogy mintegy „áthelyezi”, „átfordítja” azt a mozgóképek irodalmias megnyilvánulásainak formáira s a film írásként való felfogására. Ekképpen implicit formában tematizálódik ez a – mind az irodalom mind a film világának irányában tapasztalható – szeretve-gyűlölködő viszony.

Az előbbi példában följejtett parabola komolyabb hangvételben és komplexebb formában ismétlődik meg *A megvetés* (1963) című filmben, amelyet olvashatunk úgy is, mint egy párkapcsolat válságának történetébe foglalt újabb allegóriát a médiumok egymást kölcsönösen „megvető” rivalizálásáról. S a címben kiemelt „megvetés”-t értelmezhetjük az ábrázolt párkapcsolatot minősítő jelentésén túlmenően az egyes médiumok közötti *fordíthatóságra* (vagy inkább: *fordíthatatlanságra*) vonatkozó metaforának.²⁸ *A megvetés* ugyanis egy férfi és egy nő közötti elhidegülés története, amely ugyanakkor egy irodalmi művet megfilmesítő forgatás cselekményelemei között jelenítődik meg, és ezáltal számos vonatkozásában

26 Ugyanúgy, ahogyan a nyelviséget illető kérdőjelek sem tűnnek el pusztán az irodalmat felmagasztaló kijelentések révén.

27 Godard korai filmjei számos esetben a szereplők véletlen vagy abszurd halálával érnek véget. S ez a halál gyakran metanyelvi szinten mint a reprezentáció aktusában foglalt eltárgyasítás megjelenítője értékelhető (lásd erről bővebben: Pethő 2003. 240., 246.).

28 Tom Conley (2000) hasonlóképpen értelmezi Godard ugyanezen évben bemutatott filmjének, a *Bolond Pierrot*-nak a címadását, amely szerinte a nyelv, illetve általában a filmbe zsúfolt jelölők „megbolondulásának” a jelzése, azé a nézőt elbizonytalanító mediális szövevényé, amelynek „réseiből” az értelmező számára a jelentés végül kihullhat vagy szétszóródhat.

hangsúlyozza a művészetek (az Odüsszeia filmre vitele²⁹, s ezen túlmenően a szobrászat, színház), valamint a nyelvek közti átjárhatóságoknak, tomácsolási lehetőségeknek (az amerikai producer, a német rendező, a francia forgatókönyvíró és az olasz stáb közötti kommunikáció folytonosan a nyelvköziség problémáival szembesítik a szereplőket) és *a másik ember* (Paul és Camille, Lang és Prokosch³⁰), a másik világ (az antik Görögország, a kortárs Itália, a náci Németország, az amerikai filmipar univerzuma stb.) *idegenségének* a kérdését. A prologusban az olvasó tolmácsolóként filmező kamera így az egész film metanyelvi problematizálásának lényegét sűrítő *mise-en-abyme*-szerű jelenetnek tekinthető.

A filmben ismét egy író férfi megvető magatartását látjuk festőien/szoborszerűen szép, de egyébként meglehetősen „üres”-nek vélt felesége iránt³¹, aki viszont a maga részéről elítéli férjének a filmszakmába való prostitúcióját (amelynek számára nyilvánvaló tünete az, hogy a férfi valószínűleg hajlandó lenne saját feleségét is kiszolgáltatni a kéjsóvár producernek). A pár kapcsolata ez alkalommal is szócsaták színterén kerül bemutatásra, s ezek a szövegek a *Charlotte és a pasijában* hallott monológhoz hasonlóan „öngerjesztő” jellegűek. Fő jellemzőjük az *áttétel*, hisz nemcsak arról van szó, hogy egymást makacsul arra kényszerítik, hogy nyelvileg fogalmazzák meg, szeretik-e egymást, s ha nem, akkor miért, hanem ráadásul abban az értelemben is, hogy folyamatosan egyfajta „belső” fordítást végeznek, *nyelvből nyelvre*, a spontán nyelvi kifejezésből a tudatosan formált, önmagukra visszautaló, önreflexív mondatokra alakítják mondanivalójukat, s így a közvetlen(nek tűnő) beszéd révén lényegében közvetett társalgás folyik. Látszólag egymás iránt érzett érzelmeikről beszélnek, de valójában végig magáról a beszédről szólnak, visszhangként ismétlik, indirekt formákra *átfogalmazva* mintegy idézik a másik kijelentéseit, sőt sajátjaikat is, és kommentárokat fűznek hozzá (ilyen szerkezeteket hallunk: „azt

29 Az egész film nem más, mint Alberto Moravia regényének szabad adaptációja.

30 A nagy műveltségű német rendező (Fritz Lang) és a szüklátókörü filmipart képviselő, ám sznob Prokosch közötti ellentétbe szövődik bele a képek és szavak különbségének explicit hangsúlyozása a filmben. Lang ugyanis a producer ellenvételeire (hogy a filmen nem az látható, ami a forgatókönyvben áll) jegyzi meg, hogy „a szövegkönyvben *írva van*, a vásznon meg *képek vannak*”.

31 „Velem is megeshet, hogy gondolok valamire” – mondja szemrehányóan Camille a férjének. Vitájuk közben Paul ezzel szemben durván megkopogtatja azt a félmeztelen nőt ábrázoló fémszobrot, mely érezhetően párhuzamba állítódik Camille szoborszerű szépségével, s amely az üres belsőre utaló kongó hangot ad (Paul tesz is erre aztán egy félhangos megjegyzést).

mondtam..., de te azt mondtad,” „az előbb mondtad, hogy...,” „azt nem mondtam, csak azt, hogy...,” „azt mondtam, de nem igaz, csak a te kedvéért mondtam,” és így tovább³², s a közvetítettséget azzal toldják meg, hogy beszélgetés közben egy-egy könyvet lapoznak föl, abból idéznek. Kaja Silverman a film nyelvi tematizáltságát ebben a vonatkozásban abban látja, hogy Camille a „bűnbeesés előtti”, referenciális, édeni, teremtő (tehát nem szöveget szövegre fordító) nyelv paradicsomi állapotába vágyik vissza (ezt jelzik a kezdő ágyjelenet kérdései és később a megjelenő fantáziaképek kommentárjai³³), szemben azzal a nyelvvel, amely metaforikus átvitelekkel él, s a referenciát csak más szavak közvetítésével, „fordítások” révén tudja megközelíteni (Silverman–Farocki 1998. 35.). Szerinte a film végkonklúziója így az, hogy a művészi ábrázolás során „ha e fordítások révén a paradicsomot el is veszítjük újból és újból, ugyanakkor valami sokkal fontosabbat nyerünk” (Silverman–Farocki 1998. 57.)³⁴

A *megvetés* ezen túlmenően nemcsak a nyelven belüli fordítások, hanem a nyelv- és médium-, valamint művészetközi (s ezen keresztül: kultúrák közti) fordítások kérdését fölveti. A képek és szavak világának tekintetében pedig ismét az előbbi filmpéldában látható chiazmikus tematizálással van dolgunk. Godard maga a tekintetek filmjeként határozza meg művét, amelyben olyan emberekkel találkozunk, akik néznek és ítéleznek, miközben a mozi tükrében is láthatóvá válnak és megméretnek.³⁵ Ugyanakkor a film sokkal inkább elvetélt párbeszédhelyzetek sorozatából épül fel.

A filmben szöveggé önállósuló szövénytársakat nézve, noha nincs a *Charlotte és a pasijához* fogható erőteljes szétválasztása a mediális dominanciáknak, a férfi nyelvi „nézőpontja” és a nő képi meghatározottsága mégis újból

32 A nyelviségbeli fordítások transzformáció-jellegét a tolmácsnő kommentárszerű nyelvi áttételei is megerősítik, hisz a szereplők közti többnyelvű kommunikáció során Francesca nagyon gyakran egyáltalán nem szó szerint fordít, hanem magyaráz.

33 Hisz Camille-nak ehhez a „vallomásához” megjelenítő-illusztratív módon kapcsolódnak a vásznon feltűnő látvány elemei.

34 A nyelviség tematizálását Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ezzel szemben abban látja, hogy: „Godard korábbi filmjei a szerelmesek közötti kommunikáció nehézségeire helyezték a hangsúlyt, egy örökösen lehetetlen dialógusban forogva körbe-körbe, *A megvetés* viszont már a *par excellence* félreértés története, ahol a szakítás sem kimondva, sem megmagyarázva nincsen. Ez a film ugyanakkor eljut a probléma megfordításáig, és már magának a kimondásnak a lehetőségét feszegeti [...] a szerelmestematika háttérbe szorul, az egyén magánya pedig egy olyan lény magára maradása lesz, akit saját nyelve hagyott cserben” (Ropars-Wuilleumier 1999. 28.).

35 „Le sujet du *Mépris*, ce sont des gens qui se regardent, qui se jugent, puis sont des gens qui se regardent et se jugent, puis sont à leur tour regardés et jugés par le cinéma, lequel est représenté par Fritz Lang” (idézi D’Abrigeon 1999).

érezhetően hangsúlyozódik. A film prológusa után következő első jelenetben azt látjuk, hogy a meztelen Camille (Brigitte Bardot) festményszerű alakként jelenik meg, a férfit pedig arra szólítja föl, hogy egyes testrészeit a tükörben sorra szemügyre véve nyilatkozzon arról, mennyire szereti őt. Paul (Michel Piccoli) vonakodó, szűkszavú válaszai a kép és nyelv erőteljes szembeállítását valósítják meg. Mintha a már Lessing által megfogalmazott „ekphrasztikus félelem”³⁶ akadályozná meg őt, hogy érzékletesen „ecsetelje,” nyelvileg próbálja meg közvetíteni a meztelen női test látványát.³⁷ Meg sem kísérli átlépni a nyelviség és a képi kifejezés közti „tilalmas” határt. Maga a mozgókép viszont éppen ehhez hasonló ekphrasztikus átfordítást végez el azáltal, hogy a színes szűrők és a beállítás statikussága révén festőivé stilizálja-esztétizálja a látványt (s ettől lesz Godard mediális játéka igazán „többdimenziós”). Ennek a komplex ekphraszisznak a jelzések szintjén való megisméltéseképpen értékelhetők továbbá a filmben megjelenő könyvek, amelyek (a szó médiumának emblémáiként) viszont az antik művészetről, görög-római szobrokról meg filmről (Fritz Lang műveiről) szólnak. És folytatónak tekinthetők azok a filmképek között megjelenő görög szobrok, amelyek a festői vagy méginkább színpadias arcfestés által mintegy önálló szereplőkként állítatnak a film színterére, és mintha életre is kelnének a kamera mozgás-áthelyező hatása által (a szobrok körül elforduló kamera helyett, úgy látjuk, mintha maguk a szobrok hordoznák körbe tekintetüket és mutatnának rá méltóságteljesen kinyújtott karjukkal az őt néző emberekre).³⁸

36 Lessing ezt írja a *Laokoón avagy a festészet és a költészet határaitól* című híres esszéjében: „A testi szépség sokféle, de egyszerre áttekinthető részek összehangzó hatásából ered. Megköveteli tehát, hogy ezek a részek egymás mellett helyezkedjenek el; és mivel az olyan dolgok, amelyeknek részei egymás mellett helyezkednek el, a festészet tulajdonképpeni tárgyai, így tehát testi szépséget a festészet, és csak a festészet tud utánozni. A költő, aki a szépség elemeit csak egymás után tudná bemutatni, a testi szépségnek mint szépségnek az ábrázolásától éppen ezért teljességgel tartózkodik. Értzi, hogy egymás utáni rendben ezeknek az elemeknek nem lehet olyan hatása, mint amelyet egymás mellé rendezve keltenek” (Lessing 1999. 83.). Godard mintha éppen ezt a szembeállítást végezné a jelenetben: a látványt elemeire feldaraboló nyelvi megnevezéseket állítja szembe az egységként szemlélhető, festői látvánnyal.

37 A jelenetben Silverman–Fárocki szerint a pár egy valószínűleg jól bejáratott nyelvjátékot űz, amelynek során a férfi arra szólíttatik föl, hogy a nő testrészeit felmagasztaló költői hagyományokhoz fogható módon adja nyelvi bizonyítékát (testi) szerelmének (Vö. Silverman–Fárocki 1998. 34.).

38 A szobrok stilizálását Kaja Silverman úgy értelmezi, hogy itt a festészet eszközei teremtenek átmenetet ahhoz, hogy a görög kultúra világa (melyről Lang mint „valós világról” beszélt) megelevenedjen, hogy a márvány fokozatosan átadja helyét az élő húsnak. Amikor végül a szobrokat emberi alakok váltják föl, ez úgy hat – írja – mintha az életbe való átmenet sikeresen megtörtént volna (vö. Silverman–Fárocki 1998. 38.).



7–8–9. Jean-Luc Godard: A megvetés (1963). A szembeállítás két oldalán: Paul (Michel Piccoli) és Camille (Brigitte Bardot). Köztük az oda-vissza ingadozó kameramozgás a *chiasmus* elvű átvetítések leképezése, az ingamozgás által ismételtén *premier plán*ba úszó pislogó asztali lámpa pedig a képeket, médiumokat elválasztó „köz” és az akadozó kommunikáció megjelenítője.



10–13. Egy író, aki Godard hasonmásaként (és Dean Martin parafrázisaként) jelenik meg, s be szeretne kerülni a film világába. Egy gyönyörű nő, aki bármely helyzetben könyvekkel bástyázza körül magát. A nyelviség és a képiség ambivalens rivalizálásának allegorikus történetében a szereplők „rituális” átöltözései, fürdőzése, átalakulási szándékaik jelzői és a filmbeli többszörös fordítások kísérői.





14–15. Camille azonosulási kísérletei a szavak világával. Az első képen az arcát a fürdőkádban is magával vitt könyv takarja el/helyettesíti (a borítóján a kétértelmű felirat: Lang). A másodikon, épp ellenkezőleg, a színésznő arca leplezetlenül a kor szexszimbólumaként „forgalmazott” B. B.-imázs ikonográfiájának elemeivel van jelen (sűrű műszempillákkal árnyékolt szem, artisztikusan kócos haj), amint éppen a csinos külsőhöz nem illő szavakat próbálgatja, „Na, mit szólsz, nem állnak jól ezek a szavak?” – kérdi.



Adieu

16–17. A gépirást pantomimjátékkal imitáló Bardot, és a kézírásos búcsúlevél Camille utolsó próbálkozásai a filmben arra, hogy a nyelv által érvényesítse önmagát. Az alsó képeken (18–19.) ezzel szemben a festői aktképek szereplőiként látjuk.



Camille alakja többszörösen az antik szobrok megfelelőjeként értékelhető, egyrészt a filmképeken kiemelt arányossága folytán, másrészt azért, hogy a szerep gyakorlatilag feloldódik magának a színésznőnek, Brigitte Bardot-nak az erőteljes jelenlétében, aki korának a görög szobrokhoz hasonlóan kanonizált szépségideálját testesítette meg. A sztárimázs jelenlétére számos képi utalás van a filmben, így például, amikor megérkezik a filmstúdióba, alakjának háttérét egy vízszintes gépmozgással végigpásztázott plakátsorozat adja, s ő ebből igazán nem is különítődik el, egy másik jelenetben, amikor a filmszínházból lépnek ki a férjével, az erős ellenfényben alakja árnyképpé válva olvad bele a moziajtó keretezte síkba.³⁹ Godard Brigitte Bardot-t egyértelműen látványként kezeli (Camille legemlékezetesebb tevékenysége például a film során nem más, mint az, hogy váltogatja ruháit, illetve hosszú szőke haját rövid fekete parókára cserélve szemlélteti magát a tükörben), és nyíltan mint a mozi világának ikonját szerepelteti. Akárcsak a *Charlotte és a pasija* című kisfilmben, a férfi főszereplő által tett gúnyos kijelentés a moziról tulajdonképpen a nőre vonatkozatható. „Nagyszerű dolog a mozi – mondja Paul az Odüsszeia fürdőző szépségeit szemlélve –, az egyik pillanatban ott vannak a szebbnél szebb lányok, aztán hopp, és látni a feneküket.” Bardot-t a rendező hasonlóképpen „hirtelen” mezteleníti le háromszor is a filmben, szinte szabályosan tagoló módon, a már említett ágyjelenetben az elején, a közepén (a lakásban játszódó beszélgetés során) és a film utolsó részében, Capriban.⁴⁰

A filmnek a médiumokra vonatkozó története ugyanakkor megint csak nem az egyszerű szembeállításban, a kép és nyelv közti fordítás problematikus voltának megmutatásában, hanem sokkal inkább egy, a dramaturgia szintjére is áttevődő chiazmusban ragadható meg. A képi-ként meghatározható nő és az írás bűvkörében álló férfi kölcsönösen megpróbálnak behatolni a másik mádiump dominanciájának a „területére”. Ez a kísérletük azonban, akárcsak a házasságuk, kudarccal végződik. Szemléletes példa erre az a jelenet, amelyben Camille, megsértőd-

39 Es nem utolsósorban ott van a híres nyelvi játék, amikor a francia szexszimbólum jelenlétében, akit köztudomásúlag mindenki csak B. B.-nek becézett, Lang a „szegény B. B.”-ről beszél, de nem a színésznőről, mint vélnénk, hanem – amint Paul rögtön rávágja – „természetesen” Bertold Brechtről van szó. Arról, akinek „elidegenítő” effektusai ott kísértének a filmben.

40 S a jelenetek reflexív és stilizáló technikái által deerotizálva, a meztelen nő látványa egyszerre szolgálja ki, és „veti meg” a korabeli nézői voyeurisztikus elvárásokat (sőt – állítólag – a film producereinek kifejezett óhaját).

vén azon, hogy férje szerint nem illenek hozzá a durva szavak, bizonyítani akarja, hogy ő is tud élni a nyelv kifejező, sokkoló erejével. Meztelen alakját mindössze egy törülközőbe csavarva, a fürdőszoba falának egyszínű háttere előtt⁴¹, a férfival dacoló pózban sorolja a csúnyának számító kifejezéseket. Ezáltal azonban valójában a férfi igazát bizonyítja, hisz a nyelv érzékletessége úgy pereg le róla, akár a fürdővíz, a jelenetben továbbra is csupán a nő dekoratív szépsége az, amely megragadható és emlékezetes számunkra. Ugyanakkor az eredetileg regényíró meg színpadi szerző férj éppen azzal vívódik, hogy filmíróvá alakuljon át. Ezt szó szerint azzal is jelzi Godard, hogy Pault egy filmhős jelmezébe öltözteti, Vincente Minelli *Some Came Running* című (a *Kifulladásig* évében, 1959-ben bemutatott) filmjéből a Dean Martin figurájához hasonlóan, még a fürdőkádban is kalapot viselve jelenik meg (a férfi az amerikai filmsztár iránti hódolatával pedig ismét csak a feleség megvetését érdemli ki, Camille egyenesen számarának csúfolja érte). Hasonló átöltözés jelzi továbbá Paulnak az antik görög-római kultúra és a homéroszi irodalom fenségessége iránti tiszteletét (a lakásban nemcsak szoborszerű felesége, ő is görögös lepelben sétál). Ám meg kell tapasztalnia azt, hogyan torzul mindez el a hollywoodi stílusú technicolor filmkészítés üzleti „nyelvére” fordítva. Ott van viszont a filmművészet nagy öregje, aki egymaga testesíti meg mindazt, ami Godard szerint „a mozi” (lásd 15. lábjegyzet). Paul, a Lang félmondatait könnyedén kiegészítve, nyilvánvalóan igazából ehhez a mozivilághoz szeretne kapcsolódni. Ráadásul még a Lang asszisztensét játszó Godard-nak is egyféle hasonmásként jelenik meg a filmben. Godard kritikusan többször is idézik Michel Piccoli anekdotáját arról, hogyan „cseréltek” szerepet és jelmezt Godard-ral a film forgatása folyamán (a kevés rendezői instrukciót kapó Piccoli állítólag Godard gesztusait kezdte utánozni, a film második felében viszont a rendező szerepel a Piccoliéval azonos ruhában és kalapban). A Capriban zajló forgatás első jelenetében egy pillanatra a montázs is összekapcsolja őket, amikor egy vágás során a Godard játszott asszisztens mozgását Piccoli folytatja.

Az író Paul azonban mindhiába „öltözik át” filmessé, és felesége is hiába próbál a nyelviség területén érvényesülni. Noha Camille többször

41 A film során Godard gyakran alkalmazza azt a megoldást, hogy Brigitte Bardot-t valamilyen egyszínű, síkszerű háttérkép előtt filmezi (így például a Capriban játszó nő jelenetben a kamera mögött csak a tenger kékségét láttatja, miközben mögötte alig fodrozódik a víz, aztán a napozás jelenetében mintha csak az ő kedvéért lenne ott az alakja mögött húzódó téglalap alakú, paravánszerű fal).



20–22. Camille szoborszerű alakját a lakásban található szoborral való párhuzamok által hangsúlyozó beállítások.



23–24. Camille/Bardot-nak a mozi világával való képi azonosításai: a plakátvilág háttéré előtt elvonulva s a mozibejárat fénykeretében a lakásban látott szoborhoz hasonló árnyképként kirajzolódva.

is könyvet vesz a kezébe, sőt fel is olvas belőle, ezek a könyvek képekről szólnak, Capriban miközben napozik, a könyv szerepe nem más, mint az, hogy eltakarja meztelenségét. Ő az egyetlen főszereplője a filmnek, akinek az Odüsszeiáról nincs semmi véleménye, megfogalmazható mondanivalója. Sőt mi több, megtudjuk, hogy tervei szerint eredeti foglalkozásához akar visszatérni, gépírónő szeretne lenni. Egy mulatságosnak ható jelenetben azonban ezt is csupán pantomimszerű mutogatással tudja közölni a franciául nem értő Jerryvel. Paultól való elválását pedig kézírásos búcsúlevélben közli, s a kézírás köztudomásúlag elsősorban nem az irodalom kanonizált közlésformája, hanem a kéz személyes, képként rögzült lenyomata.⁴² A film végén aztán (a Bardot-t bemutató első jelenet festőiségének párjaként) ismét egyértelműen képként búcsú-

42 Talán ezért szereti oly nagyon Godard, és használja előszeretettel filmjeiben, amelyekben a képiség és a nyelviség efféle ekphrasztikus egymásba játszhatóságának problémái foglalkoztatják.

zunk tőle: az autóbalesetben az ütközést nem látjuk, csupán a hangját halljuk (a filmszerű mozgásbeli megjelenítés tehát lemarad a jelenetből), aztán Camille-Bardot bábuként félrebicsaklott alakja egy kimerevített beállításban, erőteljesen kiszámított kompozícióban, merő színfoltként épül bele a film képi síkjába. Paul meg – fölismervén oda nem illését – otthagyja a forgatás színhelyét, átadva az egyeduralmat s a producerrel való harc terét Fritz Langnak, a filmtörténet „dinoszauruszának.”⁴³ Lang neve ugyanakkor azonban nemcsak „a mozi” Godard filmje számára, hanem szójátékként is felfogható (Lang – „langue”), hisz a franciában tulajdonképpen azt jelenti, hogy „nyelv”,⁴⁴ ezáltal a film gondolatvilágában az újabb áthelyeződés „továbbírja” film és irodalom, kép és nyelv ismétlődő egymásba és egymásra játszásait.

2.3. Chiazmus, kristálykép, tükröződés

A kép nyelv – és a nyelv kép, az irodalom igen – a film nem, a film mint vizuális művészet igen – a film mint az irodalomhoz rendelt illusztráció nem, az irodalom módjára íródó film igen – a „könyvelésen” alapuló filmipar nem. Mindez csak néhány azokból a chiazmikusszerkezetekben kivetített gondolatokból, amelyek továbbáryalt szétválasztásaiból Godard korai filmjeinek film–nyelvi reflexiói szövődnek. Egészében véve pedig megállapítható, hogy a chiazmus nyelvi-logikai modellje az önma-ga írodását tematizáló szöveg fölépítéséhez és folyamatos átépítéséhez tökéletesen megfelelő eszköz, hisz alapjában véve *egy körkörös*⁴⁵, *önma-gába újra és újra visszaforduló* gondolkodásmódot vált ki, amely ezáltal a filmvászon „fehér lap”-jának palimpszesztként való fölülírtságát eredményezi, s a jelölők *mise en abyme* örvényébe vezet.

Az anagrammaszerű, inverziós és chiazmikus szerkezetekről ugyanakkor az is megállapítható, hogy azok voltaképpen állandó, meghatározó elemei Godard művészetének, amint erről filmjeinek elemzői már több-

43 A megnevezés a forgatás folyamán készült beszélgetésből származik, amelyet *A dinoszaurusz és a bébi* címmel forgalmaztak, utalván a két rendező közti filmtörténeti különbségre, s amelyre Lang állítólag éppolyan akkurátusan készült, mint magára a filmszerepre.

44 A jelenségre fölfigyelt Jean-Luis Leutrat is (1992. 33.), azonban ő azt hangsúlyozza, hogy ebben a nyelvköziség és a pénzvilág csereüzleteinek az összekapcsolása a releváns, akárcsak a későbbi *Új hullám* (1990) című filmben.

45 „une pensée circulaire, sans extériorité” – állítja Godard inverziós technikáiról Marc Cerisuelo is, anélkül azonban, hogy ennek a technikának a szerepváltozásait részletesebben elemezné (1989).

ször írtak.⁴⁶ A kép–szöveg-viszonyok mellett például Godard filmjei esetén a talán leggyakrabban megfogalmazott probléma a dokumentarista valóságtükrözés és a film műviségét leleplező önreflexív fogalmazásmód együttes jelenléte. A kettő összekeveredését szintén értelmezhetjük az ismételt egymással helyet cserélő kereszteződés elve alapján. Ennek explicit kifejeződését láthatjuk a Godard által megfogalmazott híres – s első pillanatra csupán öncélú szójátéknak tűnő – chiazmusban: az „une image juste” és a „juste une image” szembeállításában⁴⁷, hisz ez lényegében azt jelenti, hogy: „valaminek a „pontos”, „helyes”, vagyis az „igazi” képe helyett „csak egy kép”. Hogy a kettő egymásnak csak látszólag ellentmondó, valójában egymásba áthat(ol)ó jelenség, az akkor lesz érthető, ha figyelembe vesszük, hogy Godard-nál a „dokumentarista” felvételek állandóan visszatérő megjelenése a filmjeiben valamiképpen mindig azt jelenti, hogy ezek „keresetlen”, „talált képek”, a valóság egyféle semleges, nem a művészi alkotás szabályai által keretbe szorított, hanem „spontán” lenyomatait.⁴⁸ Az átjátszás/átlátszás a „talált kép” és a „csak egy kép” között pedig nyilvánvaló: a kettőt felfoghatjuk egymással szembeállítható jelenségeknek, de egymás szétbontott vetületeinek is. Az 1967-es *Weekend* beszédes példáját nyújtja ennek. A reflexív technikái miatt híressé vált filmet például egyenesen „roncstelepen talált film”-nek nevezi mindjárt a főcímben. A roncstelepen „készen talált kép” („un film trouvé à la ferraille”) nyelvi asszociáció révén könnyen a „készülő kép” jelentésébe válthat át. A „ferraille” (‘roncstelep’, ‘szeméttelp’) és a „faire” (‘készítés’) egybehangzása a nyelviség szintjén már kezdettől fogva az önreflexió nézőpontjára utalhat a filmben, mely így mintha saját alkotásmódjáról állí-

46 A chiazmikus modell általánosíthatóságáról ír Jean-Louis Leutrat is, azonban ezt elsősorban tematikus szinten fejti ki: magukat az egyes filmeket, azok helyszínéit, szereplőit állítja chiazmikus párokba, miközben a Godard életművén belüli állandó újraírásokról, az önidézések variációiról ír (vö. Leutrat 1992. 24.).

47 A *Vent d’Est* (Keleti szél, 1969) című filmből szállóigévé vált, sokat idézett chiazmus a „juste” szó kétértelműségére játszik rá, s a szójátékot igen nehéz lefordítani. A *Metropolis* című folyóirat Godard-idézeteket közlő összeállításában (1999. 4. 105.) a magyaráítás során így például nem a legmegfelelőbb jelentésárnyalat hangsúlyozódik: „Nem egy ép kép, épp csak egy kép”. Az „ép” ugyanis csak távoli kapcsolatban áll a francia „juste” szónak a szójáték első felében aktualizált (‘igaz’, ‘pontos’, ‘helyes’ stb.) jelentéseivel.

48 Kaja Silverman szerint (Silverman–Farocki 1998. 35.) Godard-nál a „dokumentarítás” mindenekelőtt a kontingenciával azonos, és azt jelenti, hogy „meg nem tervezett.” Godard – idézi Silverman a rendezőnek a hatvanas években tett kijelentését – abban reménykedik ugyanis, hogy egyszer mintegy „véletlenül” rátalál majd a pontosan fogalmazó képre („the definitive by chance”).

taná azt, hogy az alapjában véve nem más, mint az „elhasznált” képeket reciklálva kollázsoló, azokat lebontó és belőlük építkező filmkészítés.

A nyelv efféle kitüntetett szerepe általában jól érzékelhető Godard-nál nemcsak azért, hogy már a filmek címei is gyakran mintegy önálló szövegfejlődésnek indulnak: alcímekkel, mottókkal, megjegyzésekkel vannak továbbírva (s a hozzárendelt bevezető szekvenciák különösen a hatvanas évek filmjeiben meglehetősen élesen leválasztódnak a film többi részétől), hanem azért is, hogy ennél közvetlenebbül is megadják ezt a nyelvi „perspektívát”. A címek igen gyakran nyelviségük „széthasított” dimenzióiban „íródnak rá” a filmek képvilágára, és értelmezik azt. Nagyon sokszor a cím olyan szó (vagy olyan szót tartalmaz, amely többértelmű⁴⁹, esetleg hangsúlyozottan a nyelviség önálló rendjére⁵⁰, annak tematizálására⁵¹, egy irodalmi közlésformára⁵² irányítja a figyelmet vagy spontán nyelvi idézetnek hat⁵³).

Godard mediális chiazmusait ekképpen akár úgy is tekinthetjük, mint ami Deleuze kristálykép metaforájának egyik variánsát valósítja meg. Deleuze időkristálya ugyanis olyan kettős dimenzióval rendelkező kép, amelyikben az aktuális, látható kép „összekristályosodott” saját virtuális képével⁵⁴, ráadásul a két elkülöníthető oldalt a „teljes megfordíthatóság” jellemzi (Deleuze 1989. 69.). A médiumok viszonylatában természetesen nem az aktuális és virtuális képezi le egymást, vagy „az anyag és a szellem”, hanem a nyelviség és képiség kerül egymást visszatükröző (sőt felcserélő) vi-

49 Ilyen többértelműséget aktualizál *A megvetés* talányos címe, a *Kifulladásig* (amely egy filmreklám szövegét idézve egyszerre utal Godard hősenek életfilozófiájára, de a mintául szolgáló *film noir* hősökre is), a *Passion* (mely egyszerre jelent ‘passiójáték’-ot és ‘szenvedély’-t), az *Allemagne, neuf zéro* (*Németország kilenc/új nulla*, 1991) stb.

50 Ezt tette akkor, amikor az írás képiségét, tárgyszerűségét jelenítette meg a feliratokkal (lásd például a *Weekend* és a *Hímnem, nőnem* címfeliratait, amelyekből a végén aztán szóelvonással újabb jelentéseket „hámozott” ki, vagy amikor a filmben közreműködőkről szóló információkat a nevükre kiállított csekklapok aláírásának képeivel jelenítette meg (az 1972-es *Tout va bien* című filmben). Illetve akkor is a nyelviség univerzumára mutatott rá, amikor olyan kifejezéseket választott címül, amelyek elvontsága a képiség világába átfordíthatatlan, mint például *Az asszony az asszony* (1961), *Hímnem, nőnem* (1966), *Keresztneve Carmen* (1982).

51 *Le dernier mot* (*Az utolsó szó*, 1988), *Puissance de la parole* (*A szavak hatalma*, 1988).

52 *Letter to Jane* (*Levél Jane-nek*, 1972), *Scénario du film Passion* (*A Passiójáték című film forgatókönyve*, 1982).

53 *Comment ça va?* (*Mi újság?* 1975), *Je vous salue, Marie* (*Üdvöz légy Mária*, 1983), *Soigne ta droite* (*Vigyázz a jobbegyenesedre*, 1986), *Hélas pour moi!* (*Jaj, nekem*, 1993).

54 A kettő összeforrottságához pedig (Bergson nyomán) szintén a körköröség képzetét társítja Deleuze.

szonyba egyazon filmképen belül.⁵⁵ Különösen a Bachelard (1998. 217.) fogalomrendszeréből átvett „kölcsonosság” és „csere” az, ami miatt a chiazmikus modellben is megjelenve, a mediális tükörszerkezetekre is alkalmazhatónak tűnik a kristály képzete. Ezen túlmenően pedig rokonítható vele egy újabb metafora, a „mag” képzete, melyet Deleuze egyszerre tekint a kristály forrásának, alkotóelemének és „bejáratnak” egy virtuálisan végtelen kristályosodás-tüköröződés világába (Deleuze 1989. 88–89.). Ezen metaforák leíró képességét azonban meglehetősen korlátozza, hogy nem érzékelhető általuk az, amit Godard éppen *A megvetésben* hangsúlyoz, hogy a képesség és nyelviség szétválasztható–szembeállítható–áthelyezhető oldalai lényegében nem „egybevágóak”. Godard nem állítja azt, hogy a kép és a nyelv azonos lenne, még akkor sem, amikor arról beszélhetünk megoldásai kapcsán, hogy filmjeiben „a kép írás, az írás kép”. A kettő vetületei (aspektusai, bizonyos jellemzői) áthelyeződve helyet cserélhetnek (például a felirat képként, sőt mozgásban levő képként érzékelhető), ezzel azonban csupán az történik, hogy az egymásra vetülés „fénytörésében” az adott médiumról (az előbbi példa esetén a nyelvről) képes megmutatni valamit a film, a nyelv mint médium egyik „lenyomata” (de nem „a nyelv”) válik szemlélhetővé a film tükreben (más esetben pedig fordítva: a film szemlélhető a nyelv perspektívájából), ám ettől még a kettő megőrzi autoritását. Ezt hangsúlyozzák a kollázmegoldások mediális „törései” és a „bekebelező”, asszimilációs jellegű modellek filozófiai kérdésfölvetései (élet és halál konfrontációjáról, a művészet alkotó–romboló világáról, a reprezentáció paradoxonjairól), valamint az előbbieken leírt médiumrivalizálásokat allegorizáló módon elmesélő (narrativizáló) történetek. A kristályképben „összeforrott” oldalakkal szemben éppen ezért a chiazmus *nyelvi* logikája⁵⁶, melynek meghatározó eleme a kölcsönös áthelyeződések mozgása és az ismétlés (visszahajlás, reflexió), talán kevésbé „látványos”, ám megfelelőbb megnevezésének tűnik kiindulópontként annak érzékeltetésére, ami Godard filmjeiben a médiumok kapcsolatában lezajlik. Továbbá a kristályszerkezet lényegében változatlan

55 A filmen belül megjelenő festészet, színház vagy zene tükörképként való szerepét Deleuze is megemlíti (1989. 75–76.), anélkül viszont, hogy a mediális vonatkozásokról részletesebben írna.

56 „Nyelvi” jellegét, eredeztethetőségét a nyelviség – a már említett – kitüntetett „nézőpontja” is megerősíti Godard filmjeiben. Jean-Louis Leutrat egyik tanulmánya (1992), szójátékra épülő címadásával (francia eredetiben: *Declinaison*, angol fordításban *Declension*, amely a latin *declinatio* és *clinamen* jelentéseit kívánja ötvözni) szintén azt hangsúlyozza, hogy a Godard-filmek világa a nyelvtani deklináció meg a folytonos ismétlődés és elkülönöződés modelljei alapján értelmezhető.

modellnek számít, Godard esetében azonban – nevezzük bárhogyan filmjei belső tükröződéseit – mind az önreflexió természete, mind az általa tematizált kérdések köre változik az életmű alakulása során (annak ellenére, hogy a nyelviség tematizáltsága mindvégig erőteljesen fennmarad).

A chiazmus alakzatára épülő mediális viszonyok szerkezete nem kezelhető egységesként Godard életművén belül, hanem a leírtakhoz képest egyrészt sokkal változatosabb formákat ölt, másrészt pedig a chiazmusokban való gondolkodásmódnak a szerepe nem azonos Godard különböző alkotói korszakában, hanem lényeges jelentőségbeli és funkcionális változásokon megy át. Így például a „talált kép” és keresetlennek tűnő helyzet „fölülírása” az önmagát feltáró, öntükröző képtípussal és reflexív narratív formákkal igazából az új hullám korszakára tehető Godard-nál, a nyolcvanas évektől kezdődően Godard filmképről szóló diskurzusaiban másféle kérdésfölvetések válnak hangsúlyossá.⁵⁷ A nyolcvanas és kilencvenes évek jelentős filmjeiben a mediális autoritásbeli rivalizálásokat megjelenítő allegorikus történetek pedig átadják a helyüket egy nyíltabb dekonstrukciónak, amelyben a mediális viszonyok már nem személyesítődnek meg egy „kínos helyzet” cselekményelemei és szereplői formájában⁵⁸, s annak ellenére, hogy a chiazmikus szerkezet megmarad⁵⁹, azt inkább a différence-játékok kezdeményezőiként értékelhetjük.

Pascal Bonitzer írja a *Passiójátékról*, hogy a film olyan, mint „egy harc a mozi és a festészet között” (1987. 30.)⁶⁰, ez azonban nem az előbbieken vázolt tematizálása a mediális „konfliktusoknak”. Ami közös, az az, hogy a vizuális struktúrák színpadias jelenetté (élőképekké) vannak alakítva, s ezáltal a színpadiasság – már korábban is megnyilvánult – köztes/közvetítő szerepe fölerősödik, illetve más perspektívából nézve: a kollázsképek helyett a forgószínpad elvét adoptálva, a festmények „kapuin” keresztül a mo-

57 Mivel azonban jelen tanulmány Godard filmjeinek intermediális kérdéseivel foglalkozik, így a dokumentarizmus problémájának alakulásáról nem lesz továbbá szó.

58 A *Passiójátékban* (1982) például két nő és egy filmrendező konfliktusát látjuk, ám ezt a feszült helyzetet már nem lehet az intermediális folyamatok allegóriájaként nézni.

59 Talán nem véletlen, hogy a chiazmikus szójátékot már a címevel is kijátszó *Új hullám* (1990) – amelyet ugyanakkor „vague nouvelle” (‘ködös hír’)-ként is ír – a chiazmikus szerkezetek valóságos enciklopédiájának tekinthető, ahol még a dramaturgia is a kifordított helyzetekre alapozódik.

60 Ezt a film például konkrétan meg is jeleníti abban a pillanatban, amikor Jerzy, a filmbeli rendező „belépvén” egy festmény élőképi megjelenítésének terébe, szó szerint meg kell hogy küzdjön egy olyan „szereplővel” (az angyal figurájával Delacroix *Jákob harca az angyallal* című festményéből), aki a maga rendjén viszont mintegy „kilép” a festői képkompozícióból.

zi immár sokkal nyíltabban asszimilálja színházat. A művészetek autoritás-beli konfrontációja pedig a reprezentációs technikák konfrontációjává és a mediális konvenciók megkérdőjeleződésévé⁶¹ dekonstruálódik. A kamera-mozgás, amely behatol a festményeket imitáló állóképi beállításokba, az egyes elemek helycseréi a mozgóképi ekphraszisz kidolgozottabb formáját valósítják meg, anélkül hogy szó lenne bármiféle „ekphrasztikus félelemről”, amely attól tartana, hogy egyik médium úgy zuhan bele a másikba, mintha amaz egy elnyelő tükör lenne, vagy a jelölők azon örvényszerű („en abyme”), végtelen regresszusa nélkül, amelyet például az *Éli az életét* ekphrasziszt tematizáló (utolsó, a Poe novellát beépítő) jelenetében láttunk.⁶² Mindezek által nem a mediális autoritás ambivalenciái vagy a fordításokat megvető, kínzó indifferenciái, hanem a mozinak éppen a differenciákban való létezései és „mozgásai” kerülnek az önvizsgálat középpontjába.

3. A történet előtt, a képek között, a szavak mögött. A medialitás határzónái

3.1. Az intermedialitás mint heterotópia

A mozi explicit intermedializáló technikáinak (például a filmkép erőteljes festői stilizáltságának, sőt néhány esetben a festmények kollázs-szerű beékelésének) egyik alapvető hatása hasonló ahhoz, amit általában a képek bármilyen egyéb, fotografiai technikai jellegű torzítása esetében tapasztalunk⁶³: megtörik a film valóság(illúzió)ként való érzékelésének

61 Delacroix *A keresztések bevonulása Konstantinápolyba* című festményének élőképpé alakítása során például, a festészeti síkábrázolásában az előtér és a háttér „logikáját” megtörve, Godard óriási lovasokat sétáltat miniatűr díszletek és mintegy szoborcsoporttá meredt emberalakok között.

62 Erről valamivel részletesebben volt szó egy másik tanulmányban (Pethő 2003. 237–242.).

63 Torben Grodal ír arról, hogy a film szubjektív (és stilizált, „telített”) képei a szokványos látványt eltorzítják, amely ezáltal „idegennek” és „ismeretlennek” (tehát a tapasztalati valósághoz képest „másik”-nak) tűnik (Grodal 1999. 53.), szemben az ismerős képtípusokkal, amelyek a „külső, objektív világ részei”-nek tűnnek akkor is, ha egy fantáziavilágot ábrázolnak. A mozgó fotográfia egyes torzításai (például a lassítás, a mozgások töredékes volta vagy hiánya, a képesség mesterkelt túlzásai: a részleges vagy teljes elhomályosítás, a fókusz előtér-háttér hatásainak hangsúlyozásai, a képkompozíció statikus, geometrikus, síkszerű jellege stb.) tulajdonképpen képesek önmagukban is „festői” hatásúvá tenni a film beállításait, anélkül, hogy azok festői előképekre utalnának vagy érzékelhetően festői stilizációt alkalmaznának.

folyamatát, és nyílt átváltást eredményeznek a filmbeli „világok” vagy időkeretek vonatkozásában, elválasztván a reálist a képzeletbelitől, az álomképtől és az emlékezéstől, esetleg az egyik idősíkot a másiktól.⁶⁴ *A film medialitásában érzékelhető „törés”, az ábrázolt világ „meghasadását” közvetíti*, sőt az intermedializált rész a film elsődlegesnek érzékelt, valós (szenzomotorikus reakciót kiváltó) szintjéhez képest megfoghatólanabb, elvontabb, spirituálisabb dimenzióként jelenik meg. Az egyik leggyakoribb filmretorikai sztereotípiá például ezzel kapcsolatban az, hogy a képet színszűrőkkel, a tónusokat-kontúrokat lágyító eljárásokkal manipulálják, s ezáltal egyfajta festői (sokszor éppen monokromatikus) hatást érnek el, így jelzik azt, hogy az illető jelenet valójában egy másik idősíkból vagy ontológiai szinten értelmezendő.

A filmtörténet során mindenekelőtt az expresszionista filmek voltak azok, amelyek egész vizuális stílust és történettípust építettek a festői-geometrikus képstilizációnak és a fotográfiai fény-árnyékkezelés túlzásainak erre a *transzcendentáló* hatására.⁶⁵ Az expresszionista filmek fenyegető másik világaikat (a kényszerképzeteket, démoni ihletésű víziókat) s az ezektől való fenyegetettség érzetét, amely e filmeket szubjektív látomássá deformálta, jellegzetes képi torzításokban, sőt olykor erőteljesen festői megoldásokban jelenítették meg.⁶⁶ A szürrealizmus pedig szintén

64 A filmképen látható festményeknek a narratív szintek megkettőződésében játszott szerepéről néhány gondolatot megfogalmaztam *A festészet filmszerződése* című írásban (Pethő 2003. 206–207.).

65 Deleuze a fény-árnyékok expresszionista stilizációjának vagy a nagy festői színpontoknak a hatását a percepció szintjén egyfajta „lebegő tér” megteremtésében látja (vö. Deleuze 2001.162.), amit az akció-kép válsága (a modernista film céltalanul kódorgó hősei) által előidézett „pusztán optikai és akusztikai” helyzetek közvetlen előzményének vél. Ez a „lebegő tér” Deleuze értelmezésében egyfelől mint „szétkapcsolódás” (kötődésnélküliség, formátlanság, a koordináták elbizonytalanítása) jelentkezik, másfelől mint az „üresség” jelzése. Az intermedializáló technikáknak jelen tanulmányban azonban ezen túlmenően egy hangsúlyozottan *másik*, a reálist valamilyen értelemben megkettőző, arra „fölülíró” szerepét hangsúlyozzuk.

66 Az expresszionista filmek lidérces hatása éppen abban állt, hogy a festőiség „zsilipjén” nem a valóságból (mint „külső keretből”) hatoltunk át a rémálomszerűen irreális másik világba („belső keretbe”), ahonnan megnyugtató módon megtörténhetett volna a „visszalépés”, hanem a „megelevenedett rajz”-ként ható filmben a „felszín” alatt lappangó, démoni erők szabadultak el, és vették uralmukba a vásznat – amint Lotte H. Eisner írta, a világ egészében „áteresztő” lett (1994. 20.). Így a lázálom vált a film alapvető, meghatározó „keretévé”, amelyből már nem lehetett „kilépni”.

jó példája annak, ahogyan a „tisztán” vizuális artisztikum (mely a filmekben ismét hangsúlyozottan festői hatásokat is jelentett) és képi logika másfajta – nem a hétköznapi percepció értelmében vett – „látás”, másfajta világ (a tudatalatti és az álmok) megjelenítőjévé vált. Tendenciaszerűen jelentkezett ezenkívül még az intermedializálásnak egy más világba való átlépést megvalósító szerepeltetése a klasszikus műfajfilmek közül a zenés-táncos filmekben, amelyekben amikor a szereplő dalra fakadt és elkezdett táncolni, a film szintjei megkettőződtek, és átléptünk⁶⁷ a gátlás nélkül áramló szubjektív érzelmek, az álom vagy a fantázia vágyvilágába. Ráadásul ezt az átlépést általában a látvány erőteljes festői stilizálása is jelezte (a kaleidoszkópszerű koreográfiák, a revüszínház egyáltalán nem realisztikus, hanem szimbolikus díszletelemei vagy a filmvászon síkszerűen hangsúlyozott festőisége⁶⁸), amely a szereplőket a látvány absztrakt elemeivé változtatta (s ezáltal sok esetben a *musical* a Hollywood műviségét leplezetlenül megcsillogtató filmes önreflexió formájává vált). Amikor a járás átváltott táncra, a beszéd énekre s a realisztikus filmlátványból megelevenedő festmény lett, akkor már egy más dimenzióba kerültünk, mint előbb, egy olyan senkiföldjére, ahol az addigi konvenciók elvesztették érvényüket, és explicitté vált mindaz, ami addig kimond(hat)atlan volt.

A modernizmus korának kiemelkedő művészfilmjeiben is láttunk hasonló effektusokat. Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* (1960) című filmjében például a mozdulatlanóság és az alakok elrendezésének, a tárgyvilágnak a „minimális” festői hatása (a film médiumának az intermedializálás határán való láthatóvá tétele) ugyancsak azt sugallta az elemzők számára, hogy amit néznek, az nem realitás, hanem valami más: álom, képzelődés, szubjektív emlékképek sorozata stb. Egy mediálisan többszörösen és hangsúlyozott módon rétegelt filmben ezek a (szint)váltások olyan kinematográfiát eredményeznek, amelyik paradoxálisan ötvözi a percepció gazdagságát az irrealitással: olyan elmerülést kínál az érzékeket aktivizá-

67 Amint Deleuze írja (1989. 61–62.) sokszor szó szerint csupán a lépéseket szinte öntudatlan, a motorikus mozgást megakasztó apró részlet az, ami átbillenti a járást táncra vagy ahogy ő nevezi „alvajárássá”. Ő ezekben a filmekben éppen az álomszerűséget és a valóságnak ebbe az álomszerű világba való átmenetének módjait tartja valóban figyelemre méltó „kinematográfiai tett”-nek.

68 Például Stanley Donen *Ének az esőben* (1952) című filmjében vagy az *Egy amerikai Párizsban* (Vincente Minelli, 1951) című filmben (az utóbbiban a főhős ráadásul éppen festő, s a film tele van olyan ismert festők filmes parafrázisaival, mint Renoir, Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau).

ló világba, ami végső soron a tiszta fantázia univerzumába vezet. A mozi-beli hibridizációknak ez a képessége ugyanakkor olyan krono-topológiát is teremthet, amely nem valamiféle „bárhová” elképzelhető tér, és ilyen értelemben „tiszta optikai és hangszituáció” (amiről Deleuze ír a *Cinema 2*-ben), hanem legalább ilyen joggal egy *lehetetlen, sehová sem elképzelhető* tér, ami Foucault *heterotópia*fogalmával⁶⁹ rokonítható.

Habár a mozi maga mint fantomszerű médium, „megfoghatatlanságában” és anyagtalanságában (vö. Bellour 1975; Paech 2000) tulajdonképpen a tökéletes heterotópia (amint Foucault maga is elismerte), és az intermedialitást magát az elméletírás szintén mindig előszeretettel írta le térmetaforákkal⁷⁰ az egyes *médiumok közötti térről* beszélvén, ahol a mediális dialógusok, a „médium-différence-ok eseményei” zajlanak (vö. Paech 2000), azt hiszem, nem túl célravezető, ha a terminust túlságosan általánosító értelemben alkalmazzuk. Éppen ezért, mielőtt Godard legutóbbi filmjeinek sajátos heterotópikus gondolkozásáról lenne szó, az itt következőkben egy kisebb kitérével fölvezélok néhány lehetséges megvalósulási módozatát.

a) Úgy tűnik, hogy a filmekben az intermedialis viszonyokból származtatható legáltalánosabb típusa egyfajta „*diegetikus*” *heterotópia*: amikor a film festményszerűsége a narratív szintek (álom, fantázia stb.) elkülönítésének eszközeként, a film belső keretezéseként működik. Ez esetben annak ellenére, hogy ez a „keretezés” erőteljes „film-tett”-ként hat (belépteti nézőjét a fiktív világba), és tükrözi a mozi alapvető heterotópiáját, maga a film nem föltétlenül tematizálja a mozi intermedialitását, hanem az intermedializáló technika valami más, nem reflexív tartalom⁷¹ kifejezőjévé válik. Amikor Angela Dalle Vacche (1996. 13–43.) például Vincente Minelli festői eljárásait elemzi, és arra a következtetésre jut, hogy a festőiség szerepe az *Egy amerikai Párizsban* című filmben az érzelemábrázolás gazdagítása („psychic upheaval”), akkor azt igazolja, hogy a filmnek a másik médium általi „fölülírtsága” csak egyik eszköz a filmbeli elbeszélés kiteljesítésében. Lényegében hasonló ehhez minden olyan eset, amikor a más művészetből kölcsönzött hatáslehetőség megnöveli a film saját kife-

69 A heterotópiák, ezek a „hely nélküli helyek” – írja Foucault (1999a. 149.) – „külsőek minden helyhez képest”, amelyeket „tükröznek” vagy „elbeszélnek”.

70 Lásd erről részletesebben *A köztes-lét metaforái a filmelméletben* című tanulmányt (Pethő 2003.17–47.).

71 Legalábbis nem a szűk értelemben vett önreflexióról beszélhetünk itt. Az önreflexiót tág jelentésében, a szöveg önértelmező belső összefüggéseiként értve, természetesen van reflexív jelentése az ilyen megoldásnak.

jezőképességét, anélkül viszont, hogy a film önvizsgálatának eszközévé válna vagy a film és a többi művészet kapcsolatáról szólna. Az expresszionizmus, a szürrealizmus, sőt a modernizmus egyes filmjei (Antonioni, Bergman) mind olyan példákkal szolgálnak, amelyekben az intermedializálás szerepe elsősorban nem a metanyelvi tematizálás, hanem a történetmesélés során egy sajátos létérzés vagy „ideológia” (például a megbomlott világ láttán érezhető szorongás vagy az egzisztencialista létbevetettség) egyfajta „lebegő tér” élményeként való közvetítése.

b) A mozi intermedialis jellegét nyíltan föl vállaló és problematizáló művek esetén igen gyakran a *heterotópia mint a médiumkapcsolatok allegorikus helyszíne* jelenkezik.⁷² Bizonyos önreflexív filmek ugyanis olyan helyszíneken (és időben) szcenírozzák (médiumkapcsolataikat allegorizáló) történeteiket, amelyek közvetlenül megfeleltethetők a *heterotópia* Foucault által leírt különböző formáinak vagy alapelveinek (egyesek explicit módon éppen a tükör, a tükrözés világát tematizálják). Az előbbieket esetén a jelölők játéktere, a történet helyszíne „tisztán fikcionális”, vagyis valamiféle stilizált, gyakran színpadias építmény, térkonfiguráció, a bemutatott események pedig az ismétlődés és a ritualizáltság idejében és alakzatai szerint szerveződnek.⁷³ Ilyen volt például Greenaway *Prospero könyveiben* (1991) – amely a shakespeare-i ihletésből fakadóan már eleve a fantázia terében játszódott le – a könyvtár és a labirintusszerűen összekapcsolódó terek egyszerre zárt és nyitott architektúrája vagy *A máconi gyermek* (1993) szimbolikus tere és a színpadias megjelenítés által hangsúlyozott időtlen-időbelisége. Az, ahogyan (az előbb idézett filmek kivül még *A párnakönyvben* is, 1995) a frontális nézőpontból felvett, statikus beállítások a látványt mintegy kétdimenzióssá „kilapító” jellege mintha odaragasztotta volna az ábrázolást a felülethez, nemcsak a festészethez közelítette a filmet, hanem szó szerint a vásznon játszódhatta le a

72 Tudtommal a médium általános „megfoghatatlansága” mellett a heterotópia fogalmának ez az a legáltalánosabb jelentése, amelyről már írtak (a Volker Roloff és Scarlett Winter által szerkesztett kötet – Roloff–Winter 1997 – egyes írásaiban és legfőképp Roloffnak a kötethez írt bevezető tanulmányában).

73 A filmművészetben tapasztalható heterotópikus „gondolkodás” tematizáltságáról az itt következő néhány megfigyelést már megfogalmaztam *A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái* című tanulmányban, amely e könyv közvetlen előzményének tekinthető *Képátvitelek* című kötetben (Pethó [szerk.] 2002. 17–61.) jelent meg. Ott azonban pusztán az elméletírás és filmkészítői gyakorlat párhuzamosságára mutattam rá, itt pedig egy filmpoétikai jelenség felvázolását kíséreltem meg, amelyhez aztán Godard kései filmjeinek bizonyos jellegzetességét viszonyítani tudom.

filmet, és egy heterotópikus (a kétdimenziózt a háromdimenziós illúziójával paradox módon összevágó, illetve az egyidőben látható képek megsokszorozásával delinearizált) tér időbe játszotta át a látványt. Az egymásra fényképezések, a belső elkeretezések pedig szintén a felületen megnyíló heterotópikus, „seholsincs” világok „ablakaiként” jelentkeztek. Szintén ilyen térformációkat összekeverő jellegű helyszínen játszódik Godard *Passiójátéka* is, amelyben a forgatás helyszíne elválaszthatatlanul összeolvad a a földözött festmények időben kibomló élőképeinek színterével, a fiktív szereplők mozgásterével. Greenaway talán egyik legmaradandóbb műve, az ugyanebben az időben készült *A rajzoló szerződése*, a film, a festészet és az irodalom világát egymásra vetítő, egymáson „nyomokat” hagyó világa egyben a *par excellence* foucault-i heterotópia (melyet Foucault tanulmányában rögtön a mozi példája után említ), a *kert* világa is. „Az elmentés szerkezeti helyeket egybefogó heterotópiák talán legrégebbi idő-kig visszanyúló példája a kert” – írja. „Ez az immár évezredes, bámulatos találmány a nyugati kultúrában nagyon mély, egymásra rétegződő jelentéseket hordozott. [...] A kert a világ legkisebb szelete, egyszersmind a világ totalitása. A kert az antikvitás kezdetei óta valamilyen boldogságos és univerzalizáló heterotópia szerepét tölti be (állatkertjeink is e szerepből származnak)” (Foucault 1999a. 152.). Az *Egy zé és két nulla* (1985) című Greenaway-film fura *állatkerti* szcenírozása szintén nemcsak állatfajták és emberfajták találkahelye, hanem egyben a reprezentációformák gyűjtőtere is: élet és halál ismétlődő (illetve a teremtés, pusztulás rituálisan ismételt) idejébe helyezve, és ugyancsak ilyen szimbolikus gyűjtőhelyként van jelen a *múzeum*, *Az építész hasa* (1986) című filmben.

c) Godard legutóbbi műveiben ugyanakkor másfajta intermediális tematizáltsággal is találkozhatunk, amelyben már nem ezek az időtlen és allegorikus jellegű „gyűjtőterek” jelennek meg, hanem a reálisan azonosítható helyszínek mellett a *heterotópia* úgy értelmezhető, mint *magának a filmnyelvnek a „külső tere”*. A *Passiójáték forgatókönyvében* említett „fehér part” képzete Godard szemléletváltásának jelzése. Ugyancsak fordulatnak érezhetjük a „látás” és az „írás” *sorrendjének* a megkérdőjelezését a fordításelvőség problematizálása helyett. A mozgóképeknek a „tenger” és a „part” tér-idő-viszonyaiban való láttatása a filmnek mint médiumnak a „mozgásterét”, a beszélő, hangos, írott szöveges mozgóképnyelv általános heterotópiáját mutatják meg, amelyben az egyes közlésmódok már nem a kölcsönös tükrözés viszonyában állnak, mint ahogyan azt a korai filmekben láthattuk. Az itt következő alfejezet ennek a heterotópia típusnak az értelmezhetőségéről fogalmaz meg néhány gondolatot.

3.2. A szavakon innen, a képeken túl?

Godard reflexivitásának kezdettől fogva alapvető jellemzője volt a vásznon kívüli tér (az „*off-screen*”) feszültséggel való feltöltése. Ahhoz ugyanis, hogy legalábbis bizonyos szinten fönntarthassuk annak a tudatosságát, hogy filmet, tehát nem a való életet, hanem egy mesterséges világot nézünk, arra van szükség, hogy megmaradjon a film nézője és a vászon közötti „távolság”, hisz csak ilyen „nézőpontból” láthatjuk például jelentéshordozónak a szereplők ruházatának vagy a tárgyaknak a festői színfoltjellegét, s ez a „távolságtartás” teszi lehetővé továbbá azt is, hogy szereplőinek vetületekre szétforgácsoló jellegét (melyről az előző elemzésekben szó volt) érzékeljük, valamint a maguk intertextualitásában értelmezheessük és így tovább. Ez a „tér” nem csupán mint a filmvászon dimenzióinak képzeletbeli kiterjesztése jelentkezett, ami magába foglalta a filmképen nem látható területeket is (hisz ezzel a megoldással minden film él), sem úgy, mint pusztán egyfajta esztétikai distancia vagy a kép reflexív „keretezése”, hanem egy dinamikus, „köztes” tér volt, ami egyszerre *elválasztotta* és *összekötötte* a vásznat és a vásznon kívülit, s ahonnan a színészek, a néző és a szerző egyformán „ki” meg „be” tudott „lépni” a képfolyam illuzionisztikus világába, és ahol végső soron egyféle pseudo-kommunikáció szcenírozása megtörténhetett⁷⁴ (a szereplők látszólag közvetlen pillantásokat vethettek a nézőre, akit esetenként meg is szólítottak, a szerző látszólag a maga fizikai valójában beléphetett a filmbe a szinkronhang vagy a felvállalt pseudofiktív szerepecskék révén). A ki- és belépések közötti ingadozások pedig az új hullámos Godard védjegyévé váltak. A modernista önreflexió egyik központi kérdése volt annak az „öntudatos” ábrázolása, hogyan és mi mindent tud a filmvászon magába „szívni” és megjeleníteni abból a világból, amely a kép „előtt” és „mögött” van (vagyis mit lehet a világból láthatóvá tenni, reprezentálni). Általában elmondható, hogy az önreflexió a modernista művészet nagy mítosza volt,

74 Godard elődje a vásznon kívüli tér feszültségének kiaknázásában Jean Renoir volt, aki *Nana* című filmjében változatos (ám még nem önreflexív) technikák révén ezt a térrészt a vászonnal egyenértékűként mutatta be. (Renoir térhasználatáról lásd Burch 2001. 28–43.) Feltehetően nem véletlen, hogy az *Éli az életét* (1962) című filmben, amely erőteljesen kiaknázza a vásznon kívüli térre való utalások lehetőségét Godard főhősét szintén Nanának hívják. A vásznon kívüli tér szerepét a modernizmusban egyébként többféleképp is értelmezték, igen gyakran nem a reflexió, hanem az egzisztencialista létérzés, a vásznat a kiüresedéssel fenyegető „űr” kifejezőjeként is olvashatunk róla (így például Wills 1980).

a valóság megragadhatóságának utolsó bástyája (Rodowick 1990). Hiszen az önreferencia még mindig referenciának számít: az önmagáról szóló műalkotás leleplezi saját mechanizmusait, ám ez a leleplezés mégiscsak megmutatás (sőt a film valójában nem „lép ki” önmagából és szemléli önmagát, csupán annak a technikáit teremti meg, hogy létrejöhessen az az illúzió, hogy a film önmagát „filmezi”). Godard korai öntematizáló művei ilyenformán olyan folyamatban levő alkotások benyomását keltették, melynek szerzőjét nemcsak ismerősként nézhattük („személyesen” megjelenő alakja, hangja, barátai, olvasmányélményei révén), hanem amelynek „alkotás”-ában a nézőre is aktív szerepet osztottak⁷⁵, s ez a töredékes forma a bevett filmelbeszélői kliséket (a „tutor kód”⁷⁶-ot) rombolta fiatalos lendülettel és iróniával. Talán a nyolcvanas évekre tehető, és a *Passiójáték* (1982) című film óta tapasztalható egy újfajta értelmezése Godard művészetében a *vásznon innen meg túl* dimenziójának.⁷⁷ Ez a „posztreflexív” köztesség már nem pusztán a „keretezés” által aktivizált közönyt, ami a néző, a vászon és a szerző distanciáját-összekapcsolódását hangsúlyozza, hanem olyan valóban „lehetetlen tér”, amely maguk a szavak, képek és hangok között nyílik meg.

Godard-nak a XX. század utolsó két évtizedében készült filmjeiben a képeket nem annyira a modernizmusban bejáratott (az illúzióteremtő át-tetszőségeit korlátozó) reflexív technikák miatt érezzük-látjuk úgy, „*mint képek*”-et, hanem elsősorban erőteljes töredékességük, nemdiegetikus jel-

75 Godard-nak az ezredforduló közelében készült filmes „önarcképe” (*JLG/JLG – decemberi önarckép*, 1994) többek között a korai filmekben megjelenő szerzőalakokkal szemben éppen ennek a „személyesen” is érzékelhető *auteur*-nek a dekonstrukciójaként értelmezhető, amelyben a szerző immár elsősorban képek-szövegek „beíródásának” helyeként jelenik meg.

76 Daniel Dayan (1976) kifejezése a klasszikus elbeszélőfilmre vonatkozóan.

77 Alain Bergala is hangsúlyozza a vásznon terének felfogásában mutatkozó változást a nyolcvanas évektől kezdődően Godard filmjeiben. Ő azonban ezt a képkompozíció szempontjából elemzi, rámutatván arra, hogy például amikor a *Passiójáték*ban Godard élőképpé alakítja a festmények síkbeliségét, akkor a felvevőgép nézőpontja számára lehetővé válik az, hogy a képeket szó szerint „hátról filmezhesse” (ez pedig Godard – expliciten is megfogalmazott – régi vágya volt). Godard – akárcsak Auguste Renoir, aki állítólag kijelentette, hogy csendéleteit sokszor festette meg egy másik szemszögből, ahhoz viszonyítva, ahonnan elrendezte őket – a látványt ekképpen egyszerre tudja zárt kompozícióként és a szem számára megnyíló alakzatként filmezni. Bergala szerint erre a mátrixra három filmet épített: a *Passiójátékot*, a *Keresztneve*, *Carment* és az *Üdvöz légy Máriát* (vö. 1992). Jelen tanulmányban ugyanennek az alakzatnak, a szöveg és kép kapcsolatokba való „átíródásáról”, a képek, szövegek „mögöttes” dimenzióiról van szó.

legük miatt, valamint – ami témánk szempontjából még fontosabb – annak köszönhetően, hogy *a többi médiumhoz való viszonyítottságuk enigmatikus módon megsokszorozódik*. S ezáltal az értelmezés részben kénytelen megrekedni annál, hogy „ezek képek”, illetve folytonosan arra kényszerül, hogy a többi filmes elemet hívja segítségül abban, hogy elhelyezze őket, és jelentésösszefüggéseket teremtsen, vagyis az egyes médiumok *közvetítő*, önmagukon túlmutató, egymást tükröző, egymásra „átíródó” képességeit aktivizálja-tudatosítsa.⁷⁸

Noha már a korai filmekben is a nézőt/rendezőt bevonó önreflexió perspektívája valamiképpen mindig *nyitásként* értelmeződik a festészet, a nyelv (és aztán egyre inkább: a zene) világa felé, a késői Godard-filmjeiben mind az ezek között levő kapcsolatok, mind a törések egyre sűrűbben jelentkeznek. A médiumok között megnyíló „tér” pedig sokkal meghatározhatatlanabb és dinamikusabb, mint az, amit például a korai filmeknek a beállításokat festményekben tükröztető vagy irodalmi idézeteket felvonultató, a filmhősökre rájátszó technikai nyújtottak.⁷⁹

Az 1993-ban készült *Jaj, nekem! (Hélas pour moi!)* című műve például egy vándorról szól, aki történetek után kutat és a film alcíme arról tájékoztat, hogy amit látni fogunk, az egy „legenda után” készült („d’après une légende”). Az „után” szó viszont férevezetőnek bizonyul, mivel nem csupán arra utal, hogy a film mitológiai utalásokra épít, hanem valójában egy lehetetlen (heterotópikus) helyzetet jelenít meg: egy élmény rekonstrukciójának kudarcát mutatja be *azután*, hogy az események már megtörténtek (és nem mellékesen a „legendát” jelöli ki a befogadó számára az értelmezhetőség „nézőpontjaként”). A film azzal a rezignált végki-csengéssel zárul (egy tipikusan átmeneti és szimbolikus helyszínen: a

78 A „nem-diegetikus” így Godard filmjeiben egyenértékűvé válik azzal, hogy „mediális” (= medialitásában „lecsupaszított” és látható, a médiumközi töréseket-viszonyokat aktivizáló). A nem diegetikus képsorozat a történetelvűség helyett a megmutatás olyan „nyelvezetét” (nyelvköziségeit) megvalósító filmes alakzattá válik, amelyben nem a nyelvi logika vagy a képi kompozíció keretező jellege diktálta lezárságként-nyitottságként egyaránt értelmezhető (el)keretezés érvényesül, hanem a médiumok egymás mellé és egymás fölé rendelt világaiba való folyamatos „átlépések” történnek. Ezek az át- meg visszalépések az interpretáció lehetőségeit aztán önmagába fordítják, azonban nem a modernizmus önreprezentációjának értelmében, amint ezt a tanulmány további része kifejti.

79 Az 1976-ban készült *Six fois deux (Hatszor kettő)* alcíme, „*Sur et sous la Communication*” („*A kommunikáció alatt és fölött*”) ebben a tekintetben előremutatónak tűnik azáltal, hogy a filmnyelviséget „térként” konnotálja, a kommunikációt „dimenziói”-ban láttatja.

vasúti sínek áthaladásának tetszőleges, jellegtelen kis állomásán), hogy a képek-hangok káoszában az események *után* kérdezősködő szereplő feltehetően csupán mégis a képi-nyelvi elbeszélések *előtti* dimenzióban téblábolt. Úgy tűnik, hogy Godard-t ekképpen már nem az érdekli a leginkább, *hogyan* épülnek fel a történetek, hogyan mesélhető el valami, hanem az, hogy mi van egy koherens narratíva (legenda) *előtt* és *mögött*.

Legutóbbi filmje, a *Szerelem dicsérete (Eloge de l'amour, 2001)*, úgy tűnik, ugyanezt a témát folytatja. A film egyik párbeszédtöredékében hangzik el a következő: „Ó, az egy másik történet!» – Halljuk sokszor, ám azt a történetet soha nem mesélik el nekünk, soha nem indul innen a cselekmény”. Godard viszont mintha éppen valami effélével kísérletezne, a történeteken *túli* vagy *innen* „másik történeteket” kutatná, ám nem a hagyományos értelemben vett háttérsztorikat, hanem mindazt, ami egy elbeszélőfilm szerkezetéből kimarad, amit maga az elbeszélés elfed, s amit a képek sem tudnak igazán fölfedni. A film két „történet” nyomába is indul, egy fiatal fimrendező két kísérletének töredékes felvázolását látjuk. Azonban a töredékesség technikai és a „készülő film” kétszeresen is megjelenített reflexív témája ellenére sem érezzük úgy, hogy lényegében itt egy harmadik film, vagyis maga az *Eloge de l'amour* elkészülésének öntematizáló nyomvonalán haladnánk.

Az első filmtervezet: megörökíteni a szerelem különböző pillanatait különböző életkorú párok által, és a második: rögzíteni a francia ellenállási mozgalom élő tanúinak, egy idős házaspárnak az ellenállás éveiről szóló történetét. A laza és alig kihámozható keretben a szerelmi témájú film előkészületeit látjuk, a színészek meghallgatását, melynek során az egyik kiszemelt hölgyről kiderül, hogy a rendező korábról ismeri, hisz annak a bretagne-beli idős házaspárnak az unokája, akivel az ellenállásról szóló filmet szerették volna leforgatni. A két tervezet között kétévnyi időeltolás van, előbb a „jelen” képeit látjuk (némiképp Brassai és kortársai fotográfiáinak stílusára emlékeztető fekete-fehérben, sok éjszakai párizsi utcaképpel, festőműteremszerű belsővel), aztán meg a „múltat” (digitálisan kevert, fauve-osan lángoló színekben). Az egyik filmterv szerint tehát egy történet *előtt* vagyunk *még mielőtt az filmmé lenne*, ezt („a szerelem” valószínűleg így általában elmesélhetetlen történetét) ezután kellene formába önteni. Egyelőre a meghallgatott potenciális szereplőknek kell elképzelni, mit fognak majd eljátszani, illetve saját élettapasztalataikról faggatják őket. Az idős házaspár ezzel szemben *már megélte a maga történetét* (s ezen keresztül a történelmet), most éppen a történet kiárúsítása történik (némi fintorral a hollywoodi típusú filmgyártás felé),

illetve fölmerül, hogy miközben a mai utcán lépten-nyomon ott vannak emléktáblák formájában a múlt nyomai, a fényképeken megőrződtek a múlt arcai, vajon mi maradt az emlékezetben és a reszkető, összetört testekben. A történet *után* mi az, ami még megjeleníthető? Természetesen a kérdésföltevést tovább bonyolítja az, hogy a szerelemről szóló filmnek bizony van valamiféle forgatókönyve, tehát csak részben vagyunk a történet *előtt*, az ellenállásról szóló emlékekről pedig két év múlva is csak (elvetélt?) tervezetként beszélnek a filmbeli jelenben, amely viszont a két évvel előbbi események *előtt* kerül bemutatásra a film időrendjében. A flash-back elbeszélői technika konvenciója bár ismerős, mégis elbizonytalanítónak válik a jelenetek befejezetlensége miatt.

A megjelenő színészeknek sincs már saját, a filmbe „kívülről” hozott történetük: nem is színészek a szó teátrális értelmében, hanem csupán arcok, alakok és testtől-személytől elválasztott hangok, képvivő komponált gesztusok. A képi és szövegforgácsok pedig szétröpülnek abban a mentális térben, melynek jelzésére nincs jobb eszköz, mint *a képeket elválasztó fekete űr*, ami Godard-nál immár visszatérő elemként könyvelhető el.

Valójában Godard-nak ezekbe a fekete közökbe írt híres feliratai (melyek első látásra csupán a filmvásznon mint írólap vagy falitábla metaforát konkretizálják), illetve e feliratok funkcióinak és értelmezhetőségének sokfélesége önmagában is alkalmas arra, hogy képviselje Godard intermedialitásának szerepvariánsait az életmű során. Egyes filmek (mint például az *Éli az életét*) esetén a képközi felirat az irodalomnak a filmbe való ekphrasztikus asszimilációjának jelzéseként olvasható.⁸⁰ A feliratok két különálló jelenet közé ékelődnek be, azok között így lényegében megvalósítva mind az elválasztást, mind pedig a folyamatosságot. Képként ugyanis törésként nézhetők (lezárnak egy jelenetet és jelzik az újabb egység határát), szöveggént azonban az új jelenetet úgy vezetik be, mint egy újabb fejezetet egy könyvben (noha ezeket ambivalens módon képeknek nevezik, egyben utalásként a passiótörténet egyes képeire/jeleneteire is), így noha a jelenetek látszólag összefüggéstelenek, a tagolásba írt szövegek fenntartják annak a folyamatosságnak a látszatát, hogy ezek mind Nana „szenvedéseinek” stációi. Más filmekben azonban a feliratok már a történet szintjén nem kommentálják a képeket, a (nem-diegetikus) képfolyamhoz csupán metanyelvi szinten kapcsolódnak. Az *Új hullámban* például a feliratozás-

80 Mivel a felirat csupa nagybetűvel íródik, például a filmbeli „12. kép” esetén az „ovális portré” szókapcsolat egyszerre utalhat a később idézett Poe-novellára és a Nana arcképének filmlenyomatát megvalósító képsorozatra.

nak a viszonya a dialógustöredékekhez és a külső hangokkal telezsúfolt képekhez meglehetősen talányos. Az előbb latinul megjelenő, majd franciául megismételt felirat, mely azt közli a nézővel, hogy „dolgok, nem szavak” a kétféle áthalláson kívül (a latin szöveg a *De rerum natura* irányába kapcsol vissza a filmben, a francia inkább Foucault-t asszociálja) azt a paradoxont állítja elénk, hogy nyelvi kijelentéssel tagadja a nyelvet. Miközben azáltal, ahogyan megjelenik közvetlen környezetében, a felirat cezúraként ékelődik egy természeti kép (dolog?) és egy beszélgetés képe (szavak?) közé, és a kettő közti rés tudatosításával egyidőben többszörösen megkérdőjelezi éppen a kettő közti törést, hiszen ki állíthatja egyértelműen, hogy a természeti kép „csak egy kép”, és nem több annál, egy fogalom vagy hangulat „beszédés” kifejezője vagy a képfolyam egészében esetleg egy tagoló, modalitást megadó „grammatikai” eszköz, „képírájel”. Másfelől pedig a filmre vitt beszélgetés mennyiben marad „szövegnek”, és milyen mértékben lényegül át képpé? Nem utolsósorban a felirat maga is már kép (fehér fényjelek a fekete alapon), tehát dolog. A nyelv ekképpen behatol a képvilágba (hisz az írás kollázsként hat a képek között, s ennek analógiájára aztán az egyéb ismétlődő képeknek is hasonló kijelentéstevő, mottószerűen a többi kép fölé íródó szerepet feltételezhetünk), és a kép behatol a nyelvbe (a felirat nemcsak grafikai jel, hanem a mozgóképek sorában önálló képként kereteződik el, s ugyanígy a beszédnek is a film során nemcsak a fonogenitása, hanem a fotogenitása is kihangsúlyozódik).⁸¹ Ennek a többszörös chiazmusnak a dinamikája már nem összekötő és/vagy elválasztó szerepű az előtte és utána következő jelenetekhez viszonyítva. Ezek a feliratok így lényegében nem is tagolják az egyes jeleneteket, hanem inkább a képek közé ékelődve a nyelviség és képiség váltakozó perspektíváinak kijelölését végzik el, *ahonnan* értelmezendő az egész film nyelvi-képi szövevénye. Ezen „szövevényben” pedig a „minden egyszerre virágzott”-kijelentés a mediális sokrétűség metaforájaként is érthető, s a szimultanei-

81 Szintén a képiség és a nyelviség viszonyának problematizálására rezonálóan érthetjük az *Új hullámban* elhangzó „Mik ezek? Mik ezek a képek?”-kérdéseket. Az első kérdés, mivel még nem nevezi meg, hogy mire vonatkozik, hiszen a vásznon kívüli hang révén az „ezek” szó nem tud deiktikusan, rámutatásszerűen érvényesülni, így megmarad csupán a képre rétegzett nyelviség viszonylagos önállóságában, és akár az elhangzó szövegekre is irányulhat, melyek éppolyan talányosak, mint a felbukkanó képek. A második kérdés már megnevezetten a látványra értendő, s a nyelvi hozzátoldás, a kérdés újrajrása/átírása révén visszamenőleg megerősíti a nézőben azt, hogy az első alkalommal nem föltétlenül a képekre kérdezett rá a vásznon kívüli hang. A két kérdés között ekképpen a nyelv és kép köztességében is mozgunk az értelmezés során.

tás paradoxonjára mutat rá az időbeli linearitásra épülő mozgóképi kifejezésformában, melyben aztán szinte minden egyszerre és ismételten újra és másként is „megszólal”, a médiumok „összhangzatai”-nak egyfajta *zenei logikája* alapján.⁸² Nem véletlen a zenének egyre fontosabbá válása a kései Godard-filmekben (a *Passiójáték*, a *Keresztneve Carmen* vagy az *Új hullám* egyaránt egyedien gazdag akusztikus élményt is nyújt), hisz a zene a maga tökéletes anyagtalanságával és lokalizálhatatlan „térbeliségével”, a művészetek olyan közös metaforikus gyűjtőpontja (a „művészetek művészete”), amely a médiumok viszonylatában a heterotópia fogalmának méltó párjaként értelmezhető. Ezt az „éteri” perspektívát erősítik meg azok a feliratozások, amelyek nyíltan utalnak kép és nyelv *együttes* jelenlétére, holott a kettős jelrendszer eme „csapdája” (amint Foucault nevezi) valójában egy lehetetlen intermediális „tér”. Amint azt Foucault híres elemzésében olvashatjuk a képként és írásként egyaránt nézhető kalligramról, az ilyen „kétarcú” szöveg „sohasem *mond* és *ábrázol* ugyanabban a pillanatban. A dolog, ami nézhető és olvasható a ránézésben elhallgat, a kiolvasáskor elrejtí magát” (Foucault 1993. 146.). Ennek ellenére Godard-nak azok a megoldásai, amikor például a *Jaj, nekem!*-ben magát a filmet „proposition du cinéma”-nak nevezi, s ezáltal a nyelvi poliszémiával ambivalens módon egyszerre utalja a filmet a nyelvi és képi vállalkozások territóriumába, akkor makacsul a kettő talányos összefonódását hangsúlyozza. Míg a korai filmekben kép és nyelv egymás reflexív tükröi voltak, s e tükrözés meghatározó alakzatának egyfajta mozgóképi ekphrasziszt tarthattunk, addig a kései filmekben inkább azt látjuk, hogy az irodalom hangsúlyos jelenléte nem a film jellegzetességeit (az írólapként használt filmvásznot, a töltőtollként használt kamerát s a szöveggént íródo képfolymot) emeli ki és valósítja meg, hanem a mediális sokszínűséggel a film perceptív világát, s ezáltal magát a filmet mint médiumot „*mozdítja ki*” egy „lehetetlen”, spirituális *heterotópikus „térbe*”, anélkül, hogy a kép és szöveg egymást értelmeznék, tükröznék.⁸³ A *szerelem dicséretében* fölteszik a kérdést: ha választhatnánk

82 Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Godard kollázstechnikájának *mozaikszerűségét* felváltotta a *muzikalitás* (vö. Leutrat 1992. 26.).

83 A *Jaj, nekem!* című filmben az egyes részeket *könyveknek* nevezi, ám ezek már nem ugyanazt a hatást érik el, mint az *Éli az életét* „képei”, sokkal inkább csupán elbizonytalanítják a befogadást. (Amikor például az egyik szereplő rendre utasítja a másikat, hogy ne beszéljen úgy, mintha regényhősök lennének, az dühösen rávágja, hogy talán éppen azok.) A képközi feliratok is mintha sokkal önállóbbá válnának, s a film végére „komolyan” fenyegetik a kép autoritását a filmben. Ezáltal úgy tűnik, hogy a nyelv szerepe inkább a filmes elbeszélés folyamának a „kimozdítása” a maga biztonságos medréből.

egy film, egy regény vagy egy opera közül, melyik mellett döntenénk? A kérdés, mivel egy feketére sötétített vásznon hangzik el, félreérthető: tölünk kérdik, a filmbeli szereplőtől, vagy ez csupán afféle költői (rendezői) kérdés, meditáció? A filmbeli válasz a korai Godard-filmek irodalomtisztelétét idézi: „egy regényt, azt hiszem” – halljuk, ám a film film marad. Amikor a végén megismétlik a kérdést (felelet nélkül), már sejthető, hogy az aktuális (igazi?) válasz feltehetően nem nyelvi természetű, legalábbis nem az a szokványos kommunikáció értelmében. A film elején mintha Godard is tétovázna, hogy filmet készítsen-e, a tétovázás azonban nyilván retorikai természetű: tulajdonképpen a meginduló filmelbeszélés maga kerül olyan történet és médiumforma „előtti” helyzetbe, ahonnan még nem látható, hogy „mivé készül”.

Deleuze szerint Godard művészete az „ÉS” és a „KÖZÖTT” módszerén alapul (1989. 180.)⁸⁴, ez azonban nem társítás vagy asszociáció, hanem inkább „differenciálás”. Deleuze nem beszél mediális köztességekről, hanem elsősorban magukról a képekről, mint mondja: „két akció, két affekció, két percepció, két vizuális kép, két akusztikus kép között” lesz láthatóvá a *határ*, a *rés*, s ebben az *űrben*, „térszerűsítés”-ben – Blanchot szavával – egyfajta „örvény/kábulat” („vertige”). Paech továbbviszi a deleuze-i gondolatot, mondván, hogy ez az „ÉS” a Deleuze által is alapul vett Godard-film (*Az Ici et Ailleurs [Itt és máshol, 1974]*) esetén tulajdonképpen irodalom és film közé íródik és fordítva, hiszen amikor ezt a szót Godard a filmben külön képként írja a vászonra, akkor két(féle) filmkép közöttségét írja „ÉS”-nek (vagyis addíciónak, amely megőrzi a két médium különbözőségét), és ugyanakkor a képek és szavak egymáson hagyott nyomainak képként is olvasható (Paech 1997. 43.).

A *szerilem dicséretében* a feliratok szinte végtelenül felszabdadják a filmszalagot, és ismételten köztességbe hozzák a „filmlátványt” és a lesötétített vásznat mint a képek hiányának képét,⁸⁵ s egyben (a beleíródó szövegek által) a nyelviséget és a képeket. Ezek a feliratok már nem pusztán üres képek, vagy a képközi vágások határjelzései, hanem a médiumhatárok „sávjai”, az „irracionális rés”-nek új lehetőségeket nyújtó *kiterjesztései*.⁸⁶ Deleuze szerint is a képek közti „irracionális rés” a „gondolat mozijában” nem elvá-

84 „Számomra csupán a *között* létezik, a helyek sokkal lényegtelenebbek” – nyilatkozta Godard (idézi Colin MacCabe 1980. 77.).

85 Noel Burch és Gilles Deleuze egyaránt kitérített figyelmet szentelt a képek hiányként értett és a képekkel mindig szoros kapcsolatot fenntartó fekete (vagy fehér) vászon szerepeltetésének a modernista filmben.

86 Az üres vászonnak a réssé váló szerepéről Deleuze is ír (1989. 200.).

lasztás, hanem olyan „terület”, amelyik nem része egyik egységnek sem. A *szerelem dicséretében* a képközi feliratok nemcsak hogy nyelviségük által „kizökkentik” a látványt, hanem takarólapként ékelődnek a képek közé, és olyan sajátos térként jelentkeznek, amelyben aztán angol és francia nyelvű szövegek torlódnak egymásra, tolakszanak a képek és egymás *elé* (az írásra beszédhangok „rétegződnek”, *mögöttük* pedig ott érezzük a hangokat kibocsátó világ képeit is, melyeket aztán később valóban láthatunk is). A film ráadásul a képek által meg-megszakítottan, ám alapjában véve mégis fenntartja a folyamatosságát annak, ami ezekben a képköziségekben „történik”. Ezáltal a „fekete képek” a *tiszta medialitás heterotópiájaként* jelentkeznek, olyan terekként, amelyet képekkel kell betölteni, szavakkal kell teleírni, vagy amelyben a hangok a maguk közvetlenségükben szólhatnak meg, mediális vonatkozásban megközelítvén azt, amit Blanchot úgy nevez, hogy „az üresség telítettsége” (idézi Foucault 1999b. 104.). A technika szó szerint új dimenziót ad a deleuze-i résznek, hisz ebben már nemcsak kitüntetetten a képek „szakítódnak ki az ürességből és hullnak vissza oda” (Deleuze 1989. 179.), hanem egyforma jelentőséggel képek, szavak, szövegek, beszédhangok, zenefoszlányok, és legfőképpen egy olyan „külső” nézőpont jelölődik ki a mozgóképi „beszéd” számára, ami már nem a kijelentéstétel modalitásának következménye (amint azt a filmes kijelentések forrására utaló, a kamerába néző szereplők esetében láttuk), hanem egy olyan „tiszta nyelvi” dimenzió, ahonnan a „film maga” láthatóvá tudja tenni medialitásának sokoldalúságát és képlékenységet. Ugyancsak e mediális „senkiföldje”-szerű határsávbán mozgó gondolat számára válhat a kép „a semmi tekintetvé”, másfelől pedig az egyetlené, „ami ellenáll a semminek”.⁸⁷

A korábban elemzett chiazmikus szerkezetekkel szemben, *A szerelem dicséretében* Godard a *kettősségek*, az ellentétpárok pusztá egymás mellé állításával és a *nyelvi többértelműség* mentén bontja mozgóképi kaleidoszkópra a világot. A film központi alakja, a rendező, Edgar szinte soha nincs egyedül, mindig van kísérője, beszédpartnere, ha egyedül látjuk, akkor meg éppen úton van, esetleg könyvvel a kezében. A folyamatban levésnek, a két különböző tényező *köztességében* való ingadozásnak a helyzeiteit, a viszonyokban való megragadhatóságnak a motívumait variálja a film akkor, amikor váltakoztatja: a fényt az ellenfényvel, az előlnézetet a hátulnézettel, a belsőket a külsőkkel, a fekete-fehér fotográfia „természetes” festőiségét a digitális mozi „mesterséges” színkavalkádjával, a jelent a

87 Blanchot gondolatai, amelyek megjelennek az *Orfeusz tekintetében*, s amelyeket idéz, s néha úgy tűnik, parafrazál *A szerelem dicséretében*.

múlttal, a kép és a semmi szembeállításait (például az átlátszóságot az áthatolhatatlansággal, a szekvenciákat a köztük tátongó fekete ürökkel). Az emberi sors történetiségében is az ifjúság és öregség egyértelmű pólusai között a „felnőtség” meghatározhatatlanságát hangsúlyozza. („Egy felnőtt? Olyan nem létezik.”– mondják. De ugyanakkor Edgar az egyedüli, aki „felnőtt *akar lenni*”). Az idős Godard számára úgy tűnik, még mindig nem az öregség az igazi téma, hanem *a végpontok közötti feszültségben az illékony tartalom*. Az első rész képei pedig egyenesen a korai filmek megoldásait ismétlik⁸⁸, a kollázsoló idézettechnikát (az impresszionista festményekből, elméleti olvasmányjaiból) vagy a képek közé képként vegyülő könyvcímlapokat, melyek beszédes kapcsolatba kerülnek a film elsődlegesnek érzett narrációjával („Le voyage d’Edgar” olvassuk a címlapon, majd Edgart látjuk a film színes fordulópontján az úton közeledni) s az *Éli az életét* dialógusainak permutatív képbeállításait.

A viszonyokban való megragadás azt is jelenti, hogy mindent csak valami más által lehet látni és megfogalmazni⁸⁹: a látványt festményként, a dolgokat szavakként, a nyelvet képként, a képet nyelvként, a múltat jelenként vagy éppen Franciaországot Anglia történelmi kapcsolatai által (s valószínűleg egy Godard-filmet más Godard-ok által – amire már a *JLG/JLG*-ben is történt ironikus utalás). S ebben nem a korábbi fordításprobléma vagy az ábrázolást eltárgyasító jelölt-elhalasztódás fogalmazódik meg újra, hanem sokkal inkább pusztán a *közvetítettség* ténye. Az, hogy immár Godard számára a képeken *túl* elsősorban nem a (véletlenül elkapni kívánt) valóság van, s nem is a megszólítható néző vagy a szerepjátszó szerző, hanem *a film nyelvei*, amelyeknek sokszoros mediálási lehetőségeiben a mozgókép új és új dimenziói tárulnak föl. *A nyelv poliszémiája* is ilyen értelemben lehet minta: a film kulcsszavainak többértelműsége az értelmezés összekapcsolható és szétfutó irányvonalait kínálja a nézőnek. A „histoire”: lehet történelem vagy történet (és egyik a másikként határozható meg), a „memoire”: egyszerre jelent emlékiratot, emlékezetet, memóriát, a „resistance”: egyaránt lehet ellenállás(i mozgalom)⁹⁰, ellenállókép-

88 Ismerős Godard-idézet parafrázisa is rámutat erre: „non juste les choses, les choses justes” (vö: „pas une image juste, juste une image”).

89 „Amikor gondolkodom valamire, tulajdonképpen valami másra gondolkodom” – hangzik el a filmben.

90 Miközben Godard számára a mozi tulajdonképpen mint lenyomat egyszerre maga a történelem és filmtörténet (a mozi így egyféle kettős „archeológia” [vö. Godard–Ishaghpour 2000]), önmagát „ellenálló”-ként értelmezi abban a mozivilágban, amelyet megszálltak a számára „idegen hatalmak” (vö. MacCabe 1980. 48.).



25–26. Godard: *Eloge de l’amour* (2001). A „klasszikus” művészfotográfia fekete-fehér világa és a digitalizált színek festői lobogása. A baloldali képen az éj sötétsége és a tűz fénye állítódik szembe, a kettő „mozgástere” maga az arc fotogén felülete. A jobboldali kép a film első színes szekvenciájának kezdete. Edgar szó szerint a színeket elválasztó mezsgyén lépdel: az út acélos kékje mellett a fák egyik oldalon zöldek, a másikon pedig egy-egy élénk sárga és vörös foltként láthatók.



27–28. A medialitások köztessége és ideiglenessége egy „nem mérhető térben”. Gesztusok és képi szerkezetek, amelyek finom rezonanciáit adják a köztességben való létezés egyéb figurációinak.

ség és maradandóság, az „origine”: lehet eredet történelmi értelemben, de szóetimológiailag is (lásd az O. K. eredetéről szóló okfejtést), az „archive”: képtár és irattár, az „étude”: etűd és tanulmány, a „projet”: tervezet, ám a szó töve a vetítés szóéval azonos, és ebben a logikai sorban az olyan egyszerűnek tűnő szavak esetében, mint az „amerikai” vagy „egyesült államokbeli”, a jelentésbeli ambivalencia tudatosítása önmagában is ironiával telíti a szavakkal-képekkel való játékot.

A variációk gazdag textúrája révén a kinematográfia intermedialitásának talán a legisztább konfigurációja valósul meg, melyben Godard lényegében magát a medialitást mint a mediálások megsokszorozódásának folya-

*matát jeleníti meg*⁹¹. S ez a fajta médiumköziség nem tekinthető sem ekphraszisznak, sem a modernista önreprezentáció értelmében vett önreflexiónak, amelyben az egyik médium tükrözi a másikat vagy a chiazmus szerkezetének elve alapján áthatol abba (legyen annak allegorikus vagy csupán a differencia-játékokat megmutató formája). A hangsúly ebben az esetben nem a közvetítettségek révén eltávolított referencián van, hanem a médiumok közességének *ideiglenessége* felé van eltolódva (afelé, amit Paech „*interim of medialities*”-nek⁹² jelöl meg). Mindezek nyomán pedig úgy tűnik, hogy Godard olyan filmnyelvvel kísérletezik, amely már nem saját „belső” mechanizmusainak öntükröző megjelenítése felé (tehát a „mozi mozija” felé) nyitott, hanem sokkal inkább *kívülre*, amint Blanchot nyomán Foucault nevezi, „az önnön határtalanságára megnyíló nyelv” (Foucault 1999b. 116.), ez esetben: a tiszta „filmszerűség” felé.⁹³ Mintha a filmvásznon Foucault–Blanchot gondolatainak rezonanciáival játszana: „ebben a színlelő-álcázó hatalomban, amely eltöröl minden meghatározott jelentést, sőt annak létezését is, aki beszél [...], a nyelv sem az igazság, sem az idő, sem az öröklét, sem az ember, hanem a kívülség mindig szétbomló formája, kapcsolatba hozza egymással az eredetet és a halált, vagy inkább láttatja őket végtelen oszcillációjuk villanófényében – *pillanatnyi érintkezésüket egy nem-mérhető térben.*” (Foucault 1999b. 118. – kiemelés tőlem, P. Á.)

Végso soron tehát Godard legutóbbi műve, *A szerelem dicsérete* egyáltalán nem a szerelemről szól, sőt lehet, hogy a címbeli szót alapvetően nem is „eloge”-nak kell érteni (többször figyelmeztetnek a feliratok, hogy pusztán „valami” a szerelemről)⁹⁴. A film sokkal inkább *elégia*: az élmények megfogalmazásának útkereséseiről, legfőképpen meg az ingatag kapcsolatokról, amelyek keletkeznek és felbomlanak – a képek *között*, a szavak *mögött* és még a történetek *előtt*.

91 Azt, amit *A megvetésben* – Kaja Silverman értelmezésében a dolgozat első felében említettük – még szembeállított a közvetlen referenciájú nyelviség elvesztésével.

92 Az intermedialitás egyik meghatározó jegye az, hogy rendszerint a mediális különbségek figurációi „az átmenetiség formáiban vannak »jelen« és a reprezentációk változtatott eltűnéseiben” (Paech 2000).

93 Az a nyelv „amely nem fikció, nem is reflexió [...], hanem az, »ami köztük van, ez a tér a maga dermedt előkelőségében, a dolgok megrekedése lappangó állapotukban«” (Foucault idézi Blanchot-t 1999b. 105.).

94 A film közben a cím folyamatos elbizonytalanítása történik a képközi feliratokba való ismételt szétírással („eloge” – „de quelque chose” – „de l’amour”), amelybe mintha a nézői tanácstalanság kérdéseit asszimilálná, azét a tétova értelemkeresését, amely a címben keres eligazítást a film egészére vonatkozóan („Miről is van szó tulajdonképpen, mi is a címe?” – halljuk). Godard egyébként mindig külön figyelmet fordít a címfelírásnak, amelyet a film „territóriumához tartozó”-nak vél (vö. Godard 1980. 10.).

SZAKIRODALOM

BACHELARD, Gaston

1998 [1948] *Pământul și reveriile voinței* [*La Terre et les Rêveries de la Volonté*]. București, Univers

BERGALA, Alain

1992 The Other Side of the Bouquet. In: Bellour, Raymond–Bandy, Mary Lea (eds.): *Jean-Luc Godard. Son + Image*. 1974–1991. New York, The Museum of Modern Art, 57–73.

BLANCHOT, Maurice

1955 *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 283–292.

BELLOUR, Raymond

1975 The Unattainable Text. *Screen*, Vol. 16. No 3., 19–27.

1992 (Not) Just an Other Filmmaker. In: Bellour, Raymond–Bandy, Mary Lea (eds.): *Jean-Luc Godard. Son + Image*. 1974–1991. New York, The Museum of Modern Art, 215–231.

BONITZER, Pascal

1987 *Décadrages*. Peinture et cinéma. Paris, Editions de l'Étoile

BORDWELL, David

1996 [1985] *Elbeszélés a játékfilmben*. [*Narration in the Fiction Film*] Budapest, Magyar Filmintézet

BURCH, Noël

2001 [1969] *Un praxis al cinematografului* [*Praxis du Cinéma*]. București, Meridiane

CERISUELO, Marc

1989 *Jean-Luc Godard*. Paris, Lherminier, Editions des Quatre-Vents

CONLEY, Tom

2000 Language Gone Mad. In: Wills, David (ed.): *Jean-Luc Godard's Pierrot le fou*. Cambridge University Press, 81–108.

D'ABRIGEON, Julien

1999 Jean-Luc Godard, cineaste-écrivain. De la citation à la création, présence et rôle de la littérature dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1959 à 1967.

<http://members.aol.com/jdabrigeon/memoire.html>

DALLE VACCHE, Angela

1996 *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. University of Texas Press

- DAYAN, Daniel
 1976 *The Tutor-Code of Classical Cinema*. In: Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods I. An Anthology*. Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 438–451.
- DELEUZE, Gilles
 1989 [1985] *Cinema 2. The Time-Image*. [*Cinéma 2. L'image-temps*.] London, The Athlone Press
 2001 [1983] *A mozgás-kép*. [*Cinéma 1. L'image mouvement*.] Budapest, Osiris
- EICHENBAUM, Borisz
 1971 [1926] *Irodalom és film*. In: Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 577–583.
- EISNER, Lotte H.
 1994 [1955] *A démoni filmvászon*. [*Dämonische Leinwand*] Budapest, Magyar Filmintézet
- FOUCAULT, Michel
 1993 [1973] *Ez nem pipa*. [*Ceci n'est pas une pipe*.] *Athenaeum* 4., 141–166.
 1999a *Eltérő terek*. In: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 147–155.
 1999b *A kívüliség gondolata*. In: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 99–118.
- GODARD, Jean-Luc
 1980 *Interview*. *Framework* 1., 10.
- GODARD, Jean-Luc–ISHAGHPOUR, Youssef
 2000 *Archéologie du cinéma et mémoire de siècle*. Dialogue. Tours, Farrago
- GRODAL, Torben
 1999 *A fikció műfajtipológiája*. *Metropolis* 3., 52–70.
- KLINE, T. Jefferson
 1992 *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press
- LEUTRAT, Jean-Louis
 1992 *The Declension*. In: Bellour Raymond–Bandy, Mary Lea (eds.): *Jean-Luc Godard*. Son+Image. 1974–1991. New York, The Museum of Modern Art, 23–33.
- LESSING, Gotthold Ephraim
 1999 [1766] *Laokoón*. Hamburgi dramaturgia. Budapest, Fekete Sas Kiadó

MacCABE, Colin

1980 *Godard: Images, Sounds, Politics*. London, British Film Institute

MITCHELL, W. J. T.

1992 Ekphrasis and the Other. *The South Atlantic Quarterly* 3., 696–704.

MÜLLER, Jürgen E.

1996 Malerei/Video/Film: Godard's Passion und das intermediale Spiel des Films. In: *Intremedialität*. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster, Nodus Publikationen, 197–212.

1999 „Je suis une légende” – Das Inter-Medium Godard in den Niederlanden. In: Mecke, Jochen–Roloff, Volker (Hrsg.): *Kino-/(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 79–96.

PAECH, Joachim

1997 Die Spur der Schrift und der Gestus des Schreibens im Film. In: Roloff, Volker–Winter, Scarlett (Hrsg.): *Godard intermedial*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 41–57.

2000 Artwork – Text – Medium. Steps en Route to Intermediality. <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

PETHŐ Ágnes

2003 *Műzsák tükre*. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben. Csíkszereda, Pro-Print

PETHŐ Ágnes (szerk.)

2002 *Képtárvitek*. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből. Kolozsvár, Scientia

RODOWICK, David A.

1990 Reading the Figural. *Camera Obscura* 24., 10–45.

ROLOFF, Volker

1997 Zur Theorie und Praxis der Intermedialität bei Godard. Heterotopien, Passagen, Zwischenräume. In: Roloff, Volker–Winter, Scarlett (Hrsg.): *Godard intermedial*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 3–25.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire

1982 L'instance graphique dans l'écriture du film. „A bout de souffle, ou l'alphabet erratique”. *Littérature* 46. Mai. 59–82.

1999 A forma és a mélység, avagy az elbeszélés viszontagságai. *Metropolis* 4., 24–36.

SONTAG, Susan

1971 Godard. In: *A pusztulás képei*. Budapest, Európa, 146–200.

SILVERMAN, Kaja–FAROCKI, Harun

1998 *Speaking about Godard*. New York–London, New York University Press

STAM, Robert

1992 *Reflexivity in Literature and Film*. From Don Quijote to Jean-Luc Godard. New York, Columbia University Press

STEINER, Wendy

1982 *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago and London, The University of Chicago Press

WILLS, David

1980 Modernism: The Terror from Beyond Space. *Film Comment*. (Jan./Feb.)16., 9–15.

WOLLEN, Peter

1972 Godard and Counter-Cinema. *Afterimage* 4.

FOUCAULT ÉS A COCA-COLA GYERMEKEI.

Szerepváltó dialógusok és ezek reprezentációja

Jean-Luc Godard *Hímnem–Nőnem* című filmjében

Jean-Luc Godard *Hímnem–nőnem* című filmjében elhangzó párbeszédet figyelve az elemzőnek az a gondolata támadhat, hogy e film értelmezéséhez nagy segítséget nyújthatnak Michel Foucault írásai. Az olyan, diskurzusok sokaságát egymásra halmozó film esetében, mint a *Hímnem–nőnem*, az értelmezések köre olyannyira tág, hogy – úgy gondolom – egy külső szempont érvényesítése – akár egy másik szerzőn keresztüli olvasat formájában – kiemelhet a film burjánzó gondolatvilágából egy olyan horizontot, amelyet szem előtt tartva keretbe foglalható a filmről való beszéd. Interpretációs vezérelvet keresünk tehát, ezért nyúlunk vissza azokhoz a gondolatokhoz, amelyeket Michel Foucault a *Szexualitás története* és *A szavak és a dolgok* című munkáiban exponált. Az értelmezés során felmerülő első – nyilvánvalóan hibás – gondolat pedig rögtön arra vonatkozhat, hogy olyan filmmel állunk szemben, amelynek kellőképpen tisztán és világosan sikerült ábrázolnia azokat a hatalmi viszonyokat, amelyeket Foucault 1976-ban *A szexualitás történetében* a szexualitás diskurzusait – s így egyben magát a szexualitást – előidéző mechanizmusokként azonosít. A következőkben viszont éppen az elhibázott ábrázolásfogalom mentén kerül előtérbe a reprezentáció fogalma, az a szemantikailag felfogott reprezentációfogalom, amelyet Foucault *A szavak és a dolgok*ban a klasszikus kor episztéméjének alapjaként határoz meg – erre a reprezentációfogalomra a későbbiekben még részletesen kitérünk.

A képlet tehát több okból is bonyolódik: először is elmondhatjuk, hogy s szóban forgó Godard-film korántsem ábrázol, sokkal inkább reprezentál bizonyos nézeteket, mivel az a szemantikai jelfelfogás, amelyet Foucault szerint először a XIX. századi nyelvészet hoz forgalomba, nem terjeszthető ki a *Hímnem–nőnem* című filmre mint egységes jelrendszerre. Azaz, jelen elemzésnek nem célja e kiterjesztés lehetőségeinek körüljárása, amennyiben követjük Peter Wollen által a *The semiology of the cinema* című írásában megfogalmazottakat, azt mondhatjuk, hogy Godard nem tartozik azok közé a rendezők közé, akik filmjeikben kizáró jelleggel egyetlen jeltí-

pust érvényesítenének (Wollen felosztásában, amely a peirce-i tipológiát követi inexikus, ikonikus és szimbolikus jelekről van szó), hanem ezek mindegyikével operál, váltásokat, vágásokat, töréseket és szakadásokat hoz létre filmjei jelentő felületén, amivel jelentős lépéseket tesz a disszemináció esztétikája felé.¹ Ez a XIX. századi jelfelfogás *A szavak és a dolgok*ban történetileg leválasztva jelentkezik a reprezentáció világáról, azaz éppen jelölés és reprezentáció strukturális szembenállásának törésvonala mentén korszakolja Foucault az episztemológia történetét. Jelen dolgozat szempontjából ennek a jelfelfogásnak éppen az a legjelentősebb tulajdonsága, hogy szembeállítva jelentkezik azzal a reprezentációfelfogással, amely az elemzés kiindulópontja. Tehát azt állítjuk, hogy a film nem azon a módon jelöl, ahogy a szóban forgó jelelmélet szerint a jelölés folyamata végbemegy, hanem azt, hogy a jelölés-reprezentáció foucault-i különválasztása nyomán a filmet a reprezentáció világába utaljuk.

Másodszor a képlet a reprezentáció belső szerkezete miatt tovább bonyolódik, mivel – úgy vélem – az ábrázolás-reprezentáció kettőse Godard-nál legalább annyira problematikus, mint Magritte-nál, ahogyan az az *Ez nem pipa* képsorozat esetében kiemelten jelentkezik, hiszen a kép–pipa–szöveg jelenségre a maga idejében Foucault is felfigyelt, teljes tanulmányt szentelve a témának. Később pedig, ahogy a filmre vonatkozó reflexió továbblép, kialakulhat az az elgondolás, hogy a filmben reprezentált gondolatokban reprezentálódó kimeríthetlenség nem más, mint maga a reprezentáció. Ez így egy körben forgó meghatározás, más szempontból pedig a konklúzió előrevetítése vagy megint más szempontból a kérdésfeltevés irányultsága: lehetséges-e egyáltalán a reprezentáció körén kívül kerülni? Ezzel a kérdéssel hadakozik Foucault a már említett Magritte tanulmányban, ezzel hadakozik maga Magritte is festményein, ezzel hadakozik Derrida a kegyetlenség színházáról szóló cikkében Artaud-hoz kapcsolódva, és véleményem szerint ezzel Godard is hadakozik filmjeiben, különös tekintettel az itt elemzésre kerülő *Hímnem-nőnem* címűre.

Harmadszor: *a szexualitás nem pipa*. Ez a publicisztikusan frappáns fordulat arra vonatkozik, hogy miután a foucault-i reprezentációfelfogást

1 Vö. Alain Bergala véleményével: „Milyen a godard-i filmkoncepció természete? [...] Elsősorban egy elutasításról van szó. Godard elutasítja, hogy a film két nagy irányzata között válasszon: az ontológia és a nyelv, a mozivászon mint ablak és a mozivászon mint keret, a dolgok világban való jelenléte és a vágás között. [...] Godard pályafutása elejétől fogva a filmművészet két egymással szemben állónak tartott irányzata között ingázott.”

mint olyat jelöltük ki, amelynek szempontjából a filmet megkíséreljük elemezni, rá kell jönnünk, hogy az, ami ebben a filmben a szóban forgó reprezentációs mechanizmusok segítségével reprezentálódik, az nem más, mint egy olyan entitás, amely már a világban megjelenő természetes formájában is valamiféle megjelenítési folyamatban áll élénk. Természetesen a szexualitásról van szó, amelyet tehát szintén Foucault nyomán magyarázunk ebben a dolgozatban. Így sikerül összeépíteni egy tartalmi és egy formai értelmezési mezőt, miközben a dolgozat keretei között egyetlen szerzőben egyesítjük azokat. Továbbá a focault-i szexualitásfelfogást azért szerencsés a focault-i reprezentációfelfogáson keresztül tárgyalni a *Hímnem–nőnemre* vonatkoztatva, mert a szexualitás történeti megjelenése, ahogyan azt Foucault nyomán értjük, éppen ahhoz a reprezentációfogalomhoz kötődik, amely dolgozatunk tárgyát képezi.

1. Godard feliratai

A dolgozat első részében egy olyan jelenségről lesz szó, amely, úgy látszik, hogy mind Foucault, mind Godard, mind pedig René Magritte számára alapvető problémát jelentett. Ez pedig nem más, mint a szó képisége.

A Godard-filmben szavak jelennek meg előttünk képi alakban a képernyőn, ahogy Magritte képein is szavak jelennek meg a vásznon. S itt is, ahogy Magritte-nál a szavak feliratokat alkotnak, amelyek – s immár csak a filmről beszélünk – két formában jelennek meg: egyrészt fekete háttér előtt fehér, nagybetűs szöveggént², másrészt a film szereplői által a narratíva ré-

2 A feliratok:

„Az Argos Swensk Film és Sondrews Anouchka bemutatnak egyet abból az évi 121 francia filmből, amelyből 3-4 ér valamit.”

„Az emberi munka feltámasztja a dolgokat halottaiból.”

„A filozófusnak és a filmrendezőnek van egy bizonyos közös létezési formája, világnézete, ami egy nemzedéké.”

„Nincs csak egy nő és egy férfi és egy óceán a kiömlött vérből.”

„A vakondok tudattalan, de egy meghatározott irányban túrja a földet.”

„A tisztaság nem evilági dolog, de minden tíz évben itt van a fénynek villanása.”

„Álom, ki néha lecsukod a szemet a fájdalomtól, ragadj el egy percre a saját társadalmamból.”

„Párbeszéd egy fogyasztási termékkel.”

„1965.”

„Ezt a filmet úgy lehetne nevezni: Marx és a Coca-Cola gyermekei. Értse, aki akarja.”

szeként létrehozott propagandisztikus feliratok formájában.³ A fekete hátteres szövegek úgy különülnek el a film többi részétől, hogy a mozgóképes narratíva megszakad, és a szöveg a képernyő egészét kitölti. Ebben az elválasztásban máris adott az ábrázoló funkció és a reprezentáció affirmációs jellegének megkülönböztetése, továbbá a tartalmilag eléggé heterogén feliratok éppen ebből a radikális leválasztásból kifolyólag öltenek erőteljesen propagandisztikus, felhívó jelleget. Ezt a feltevést látszanak igazolni azok a hanghatások is, amelyek ezeket a képkivágásokat kísérik, azaz a pisztolylövések hangjai. Meg kell azonban említenünk, hogy a filmben a propagandaszövegek vizuális megjelenítése mellett más formában is hírt kapunk a propagandaelemekről: a mozgóképes narratívától elválasztott képkivágások mintájára a filmben előfordulnak nem a szereplők szájából elhangzó, a képre rászinkronizált szövegek (például: „Átlag francia lány nem létezik” vagy „Nem tudatunk határozza meg a társadalmi létünket, hanem a társadalmi létünk határozza meg a tudatunkat”), illetve a filmes párbeszédnek többé-kevésbé szerves részeként (pl. a tiltakozás a nyolc dél-amerikai művész letartóztatása ellen). Ezeknek a propagandatematikába tartozó elemeknek az elemzésére azonban a szó képisége kapcsán nem térünk ki.

Az első ránézésre a propagandajellegű írás (szám szerint tíz felirat, plusz az a három falfirka, amelyet a szereplők hoznak létre a filmes narratíva terében) végigvonul tehát a filmen. Viszont ezeknek a képiséggel rendelkező szövegeknek tulajdonképpeni álpropagandisztikussága és önmagukat felszámoló jellege tisztán kiolvashatóvá válik, ha a reprezentációs folyamatok elemzésébe kezdünk. A film kezdőképe a fekete alapon fehér betűs feliratok közé tartozik, szövege a következőképpen hangzik: „Az Argos Swensk Film és Sondrews Anouchka bemutatnak egyet abból az évi 121 francia filmből, amelyből 3-4 ér valamit”. Ez a magritte-i helyzetet felidéző szöveg kezdettől fogva eldönthetetlen szituációt jelöl, hiszen ugyanolyan érvénnyel vonható le belőle mindkét következmény: Ez a film ér valamit, és: Ez a film nem ér valamit (– semmit). A snitt után pedig rögtön elkezdődik a filmes narratíva: Pault, a főhóst látjuk egy kávézóban, amint éppen ír valamit. Első pillantásra tehát a hasonlóságot kizáró nyelvi referencia és a hasonlóságot magába foglaló figurális ábrázolás elválasztásának talaján állunk, tehát voltaképpen nem beszélhetünk filmes kalligramról. Kérdés azonban, hogy a film nem képes-e saját terén és idején belül felol-

3 A szereplők által létrehozott propagandisztikus szövegek:

„Békét Vietnamnak!”

„Le a gyávák társadalmával!”

„De Gaulle = U...”

dani ezt az elválasztottságot. Elképzelhető vajon, hogy ábrázolás és nyelvi referencia a film jelölési rendszerén belül valósuljon meg? Foucault szerint persze nem létezik kép és szöveget egyazon térben érvényesítő egységes jelrendszer, azaz megkérdőjelezi a kalligram érvényességét.⁴ De ha térben nem is, mint a képzőművészet esetében, a film egyszerre időintervallumként és egyszerre saját időként felfogott idején belül kialakulhat az a reprezentációs rendszer, amely képek és szövegek egymásutánjában létrehozhatja azok egymásra utaltságát. Ez a feltételezés magában foglal egy olyan mozzanatot, amely összeegyeztethetetlen a reprezentáció elméletével, ugyanis ebben az esetben a szavaknak ábrázolniuk kellene a szavakat, azaz a szavaknak ábrázoló funkcióra kellene szert tenniük, a képeknek pedig a szavak folytatásaként, azaz írásként kellene jelentkezniük. Ez azonban nem lehetséges, írja Foucault, mivel a dolog, ami nézhető és olvasható „a ránézésben elhallgat, a kiolvasáskor elrejt magát” (Foucault 1993. 146.). A kiolvasás pillanatában, amint a szavak elkezdenek értelmet közvetíteni, a nyelvi jel nem az többé, amit jelöl, a látás pillanatában a kép pedig nem tehet kijelentést, mivel ahhoz túlzottan képi jellegű. A foucault-i reprezentációelmélet szerint kép és szöveg nem lehet adott egyszerre és közös térben. A film tere viszont az a kiterjedés, amelyet akár mint értelem-összefüggés, akár mint jelrendszer elfoglal mégis egy összefüggő és koherens, bár néhol töredezett kontinuum. Ilyen térben tehát a feliratok nem vonatkozhatnak a képsorokra, a képsorok pedig nem vonatkozhatnak a feliratokra, hiszen ebben az értelmezési sémában sem a kép, sem a szöveg nem képes átlépni azt a keskeny választóvonalat, amelynek átléphetősége az egymásra vonatkozás megindításával értelmessé tenné a kalligramjelenséget. Így ez a szerkezet egyben választ jelent a propagandát illető kérdésre is, hiszen, ha kiolvasáskor a feliratok leválasztódnak jelentettjükről (ebben az esetben a képsorokról), és önmagukra kezdenek el vonatkozni, ugyanakkor semmilyen kapcsolatuk sem lehet a filmes narratíva világával, akkor, ha az imént

4 „Magritte újra felnyitotta a csapdát, melyet a kalligram összezárt tárgya fölött. Csakhogy ugyanebben a pillanatban maga a dolog elillant. Képeskönyvben lapozgatva az ember a szavak és a fölöttük levő képek közötti, számukra – közös határként – a szüntelen átjárást biztosító keskeny, fehér térköznek nem szentel figyelmet. Ám éppen ezen a milliméternyi fehér sávon, e senki földjén szövődnek kép és szöveg közt a megjelölés, megnevezés, leírás és osztályozás viszonyai. A kalligram magába szívta ezt a térközt, hiába nyílik újra fel, vissza már nem állítja. A csapda az üresség fölött darabokra tört: a kép és a szöveg – tehetetlenségük-nél fogva – egyaránt a maga oldalára zuhan. Nincs már közös terük, hely, ahol egymásba érhetnének, ahol a szavak formát ölthetnének és a képek a szavak birodalmába léphetnének” (vö.: Foucault 1993. 148.).



a propagandát sejtettük e feliratok mögött, most elmondhatjuk, hogy propaganda nincs sehol. S ha úgy gondolnánk, hogy a feliratok propagandája mégis a „valóságra” vonatkoztatott lenne, és így nem annak a képsorokkal alkotott viszonyaira kellene rákérdeznünk, ha tehát – Wolfgang Iser kifejezésével élve – a valóság generatív alakítása, mint felvilágosult marxizmus lenne e propagandának a célja (hiszen Marx neve meg is jelenik a feliratok egyikében), akkor ez ellen újra csak a reprezentációelméletet lehet ellenérvként felhozni. Hiszen ha a reprezentáció a szavak és a dolgok elválasz-

tottságának talaján áll (s amint láttuk ábrázolás és reprezentáció viszonya központi kérdése a filmnek), akkor ennek a viszonyoknak az ábrázolása és reprezentálása között ingadozó film nyilvánvalóan éppen a valóság dolgainak radikális hozzáférhetetlenségéről nyilatkozik.

Ugyanerre a következtetésre jutunk, ha a filmben szereplő feliratok közül elemezzük az x-es tagot (azaz azt, amelyben MarX neve szerepel): „Ezt a filmet úgy lehetne nevezni: Marx és a *Coca-Cola* gyermekei. Értse, aki akarja.”⁵ Ezen a helyen a felirat propagandisztikus jellege explicit elmentmondásban áll annak üzenetével. A propagandisztikus kijelentés szerepeljen akár falfeliratként, akár plakátként vagy röpcédulaként, mindig elhithető akar valamit, szándéka a meggyőzés. Fontos számára az, hogy az, aki elolvassa, megváltoztassa a véleményét. Ugyanakkor az is fontos számára, hogy azok, akik megváltoztatják véleményüket, ezt tömegesen és gondolkodás nélkül tegyék. Ezért oly harsány a propaganda. Az „értse, aki akarja” formulája viszont megszünteti a propaganda emotív és felhívó funkcióját, megakadályozva ezáltal annak propagandaként való működését, önmaga ellen fordítva annak logikáját: hiszen ha mindegy, hogy hányan értik, és hogy miként reagálnak, akkor sehol nincsen propaganda.

Ha ezek után a reprezentáció elemzését kiterjesztjük a szexualitás diskurzusaiba, kiderül, hogy a szexualitásra vonatkoztatva a fentivel elmentétes következményhez is juthatunk, amely ugyanakkor szintén a reprezentáció struktúrájában gyökerezik.

2. Szerepváltó dialógusok és „gyónás”

A feliratok képiségén kívül a másik nyomvonal, amelyen elindulva megpróbálhatjuk kialakítani Foucault-n keresztüli Godard-olvasatunkat, az azoknak a jeleneteknek a megfigyelése, amelyekben valamiféle szerepváltó dialógusba ágyazott „vallatás/gyónás” zajlik. Ez egyszerre tűnhet magától értetődőnek, és tán épp ezért végtelenül nehéznek. Magától értetődő azért, mert a teljes filmet felfoghatjuk ilyen gyónási dialógusok sorozataként. A film számozott jelenetek füzére, melyekben a szereplők ketőnként csoportosítva bizalmas beszélgetéseket folytatnak egymással

5 Jellemző módon ez a film utolsó felirata. Jellemző, hogy Godard ezzel az utolsó felirattal rántja ki a talajt a néző-értelmező lába alól. Ha mindeddig azt hittük, hogy értünk valamit, nézünk valamit, vagy valamit figyelemmel követünk, akkor a végén azt is tudnunk kell, hogy közben valami mást is néztünk, és nem csak azt, amiről azt hittük, hogy nézzük (- a filmet?).

egymásról vagy másról, de ezek a beszélgetések valamiképp mindig a nemiség többé vagy kevésbé árnyaltan kezelt témájára irányulnak. Ez teszi olykor kínossá a film nézését, hiszen lépten-nyomon olyan diskurzusokba ütközünk, amelyek egy-egy párkapcsolat (vagy kialakulási folyamatának) intimitásába engednek betekintést. Megfigyelhető tehát az olyan jelenettípus variánsainak ismétlődése, amelyben egyidőben két szereplő van jelen a képen, s a kettejük közötti kérdezz–felelekben a kérdéseket az egyik fél teszi fel, a másik fél pedig válaszol mindaddig, amíg a kérdésorozat meg nem szakad, s a kérdésés „hatalmát” a másik fél meg nem kaparintja. Ekkor szerep- és irányváltás következik be a dialógusban, ami viszont annak szerkezetén nem változtat. A párbeszéd e szerkezete (addig a pillanatig ameddig a kérdés–felelet-játékban az irány meg nem változik) a gyónásnak a keresztény hagyományban intézményesült formájára emlékeztet, bár igaz, hogy annak (néha szinte a felismerhetetlenségig) módosult formájával állunk szemben. Az egyetlen kivétel látszólag az a jelenet, amelyben Paul, a főhős egy automatához (és nem emberhez) mint vallatóhoz intézi szavait, ám ebben az esetben érvényesíthetjük azt az interpretációt, hogy mivel az automata megjelenési formája a gyóntatófülke alakját mintázza, intézménye a gyónás intézményét helyettesíti.

A film teljes narratívája felfogható tehát olyan epizódok egymásutánjaként, melyekben a szerelmi életről s még inkább a szexualitásról szóló beszéd valósul meg. Paul mindhárom főbb „nőnemű” szereplővel folytat ilyen jellegű beszélgetéseket, nyilvánvalóan Madeleine-nel saját párkapcsolatukra vonatkoztatva beszél a szexualitásról, Madeleine barátnőivel, Catherine-nal és Elizabeth-tel pedig a Madeleine-nel folytatott kapcsolatára vonatkoztatva. Robert ellenben csak Catherine-nal cseveg el erről a témáról. A két fiú egymás közt több alkalommal beszélget bizalmasan, bár az ő diskurzusuk társadalmi aktivista jelszavakkal „szennyezett”, viszont végül minden esetben a szexualitás diskurzusánál kötnek ki. A lányok egymás közt szintén folytatnak szexuális témájú beszélgetéseket, melyek az intimitás álarcát öltik magukra. A szexualitás diskurzusainak az eddig felsoroltakon kívül adódnak különlegesebb esetei is: ilyen például Paulnak az automatával folytatott egyoldalú „dialógusa”, a prostituált és a néger férfiak közötti perverzióba hajló vita, a filmbeli másik prostituált és a német férfi közti tárgyalás a kávézóban, a lánykérési jelenetben a szomszédos asztaloktól áthalatszó mondatfoszlányok, illetve a „fogyasztási termékkel” folytatott átszociologizált beszélgetés (vagy átszexualizált szociológia?). Megjegyzendő, ugyanakkor, hogy amíg a beszélgetések szerkezete a gyónás mechanizmusa-it, azaz külső szerkezeti elemeit mintázza (a gyónás szexuáltörténeti és

episztemológiai mélystruktúrájáról pedig a dolgozat későbbi részeiben esik szó), addig a kameramozgás a voyeurizmus mechanikáját juttatja érvényre: kifigyel, kiles, hallgatózik, szentvtelenül körbejár a kávázóban, mintha csak a helyszínt térképezné fel, s közben odatolakszik minden asztalhoz, hogy láthatóvá és hallhatóvá válják az asztaloknál ülők intim (néhol belső monológyszerű) beszélgetése. A főszereplők intim világának feltérképezésekor ugyanez a voyeurizmus ismétlődik meg, a kamera kifigyel, viszont egy lényeges mozzanat hiányzik: a kamera már nem rejtőzködik. Sőt, úgy szól bele az intimitásba, úgy mutatja meg a diskurzusokat, hogy közben mintegy felhívja a figyelmet a saját jelenlétére. Azokban a pillanatokban érhető leginkább tetten ez az előtérbe nyomakvás, amikor nézőként úgy érezzük, hogy most már itt lenne az ideje a vágásnak, most már le kéne kapni a kamerát a szereplőről, most már elég abból, amit a kamera megmutat – elég a megmutatásból. A kamera szemtelensége hívja fel a figyelmet a jelenlétre: a reprezentáció jelenlétére. Másrészt pedig a Foucault által képviselt szexualtörténeti nézőpontból az intimitás kifigyelése nem más, mint a diskurzus kifigyelése, tehát Godard csak azért mutatja közelről az intimitást, hogy meglátsszon végre, hogy az nem más, mint pusztá diskurzus, pusztá beszéd: az intim megmutatása. Az intim megmutatásának megmutatása.

A szóban forgó diskurzusoknak a nyomon követése tehát azért egyszerű feladat, mivel majdnem a film egészét ilyenfajta jelenetek teszik ki, tehát a szexualitásról való beszéd egy pillanattig sem marad elrejtve előlünk, mint azt a hétköznapi szeméremérzet diktálná (dikció = szóban reprezentált represszió). Ugyanakkor épp a jelenetek halmozása folytán a szexualitás diskurzusainak végtelenül bonyolult és kusza hálózata alakul ki, amelynek feltérképezése szinte lehetetlen feladat.

A foucault-i olvasat igazolása okán továbbra is választ keres a kérdés: Miért éppen gyónás?

Nyilvánvaló, hogy a film jeleneteinek mint vallomásos jelleggel bíró beszédet megjelenítő epizódoknak a felfogása szerves részét alkotja a Foucault-ra vonatkoztatott olvasatnak. A gyónás, mint olyan nyelvi szertartás, amely bevallja a nemiséget (s a film szereplői mindvégig ezzel foglalkoznak: bevallják a nemiséget), elvezet ahhoz a nézethez, hogy a szexualitás voltaképpen az és semmi más, mint ami a gyónásban vallomáskényszer alá van helyezve. És ez a kultúrkritikai, ugyanakkor episztémé-történeti nézet értelmezési (bár az interpretáció természetéből adódóan csak részleges) elvként működik ezekre a jelenetekre vonatkoztatva. Foucault szerint a közepkori lelkipásztori gyakorlattal kezdődően ebben a formában próbálták megragadni hosszú évszázadokon át a nemiség igazságát.

A keresztény korban a vallásos gyakorlatot irányító lelkipásztori intézmény a hatalom aránylag egységes és összefogott fóruma volt, és mint ilyen, képes volt repressziót gyakorolni. Foucault azt is hangsúlyozza, hogy ez volt az utolsó olyan hatalmi forma, amely represszió gyakorlására alkalmas volt. E represszió gyakorlásának egyetlen járható útja a hívek gyónásra való kényszerítése, amely szándéka szerint spirituális energiákká akarta szublimálni a szexuális energiákat, tehát úgy hozott létre „okosságot” a nemiségből, hogy beszéddé alakította azt. S bár a kereszténység intézményének meggyengülésével megszűnt az egyetlen olyan jogi diszkurzív központosított hatalom, amely képes volt represszió gyakorlására, a szexualitásról való beszéd formája mégis a gyónás maradt. Ugyanakkor, tehát a klasszikus kor hajnalán kezdi érvényesíteni hatását (a represszív hatalomgyakorlás hanyatlásával egyidőben) a hatalom stratégiai modellje, amely az erőviszonyok összetett hálózatát jelenti, tehát e modell esetében nem beszélhetünk központi hatalomról, s így nem beszélhetünk represszióról sem. Foucault alaptétele *A szexualitás történetében* éppen az, hogy a klasszikus korban már nem létezik represszió, mivel megszűnt az a hatalmi forma, amely gyakorolhatná, azaz bármennyire hangoztatják, a szexualitás voltaképpen nincs elnyomva, a helyzet inkább úgy áll, hogy a hatalmi szituációk redukálhatatlan pluralitása közepette a szexualításra vonatkozó diskurzusok is megsokszorozódnak, s ezek a diskurzusok nem a szexualitás elnyomására szolgálnak, hanem, azt mondhatjuk, hogy a szexualitás ezekben reprezentálódik.

Történetfilozófiailag kezelve a helyzetet, azt láthatjuk, hogy amit a Godard-film voltaképpen hozzátesz a szexualitás mint hatalomra érzékeny diskurzus történeti modelljéhez, az annak megmutatása, hogy abban a korban, amelyben a film játszódik, s ez a kor a hatvanas évek dereka, amint azt egyik felirat fennhangon hirdeti: 1965, a szexualitás diskurzusai a párkapcsolat intézményén belül is megjelentek, sőt már abban a korban is olyannyira érvényesítették hatalmukat ezen az intézményen belül, hogy sikerült elnyomniuk magát a szexualitást. Ezen a ponton fordul tehát a következtetés logikája, illetve fordulnak önmaguk ellen a szexualitás stratégiái. Amíg Foucault-nál arról értesülünk, hogy nemiség és hatalom végtelenül érzékeny játékot folytat egymással, azaz a hatalmi szituáció olyan diskurzust vált ki, amelyben a szexualitás reprezentálódik, tehát, ha stratégiai modellként összeálló viszonyhálózatként is, de Foucault mégis feltételez független hatalmi szituációt és fórumokat, addig Godard esetében már inkább arról beszélhetünk, hogy a diskurzus már nem a hatalmi szituációra adott válaszként jelenik meg, hanem maga a diskurzus szerepel hatalmat gyakorló fórumként.

Figyeljük meg, amit Foucault *A szavak és a dolgok*ban a reprezentációról állít (ez tehát az a szöveghely, amelyre fentebb már több esetben utalás történt): „A jelölő elem [...] csak azzal a feltétellel lesz jel, ha mutatja is a kapcsolatot, amely ahhoz köti, amit jelent. Reprezentálnia kell, ám ezt a reprezentálást önmagán kell hordania [...] Nincs azonban szó a hármas rendszerhez (alattomban) való visszatérésről. Hanem inkább a két tagból álló alakzat elkerülhetetlen eltolódásáról, amely, mintegy önmaga elől hátrálva teljes egészében a jelentő elembe foglal helyet. A jelentőnek valójában nincs egyéb tartalma, funkciója és meghatározottsága, mint amit ábrázol: a tartalom vonatkozásában a jelentő teljességgel rendezett és áttetsző; ám e tartalom csak egy reprezentálásban mint olyanban van jelölve, a jelentett pedig maradéktalanul és áttetszően a jel reprezentálásán belül adódik.” (Foucault 2000. 85.)

Ha tehát a reprezentáció titka az, hogy a jelölő–jelölt-viszony teljes egészében belecsúszik a jelölőbe, akkor explicit magyarázatot kapunk arra a kérdésre, hogy miként állítják elő a különféle diskurzusok magát a szexualitást. A szexualitás belekerül a kimondásba, a szexualitás benne van a kimondásban. A szexualitás = a szexualitás diskurzusa. Godard kísérlete nyilvánvalóan olyan diskurzus, amely a reprezentáció fényébe állítja a szexualitást, így Godard filmje/szövege maga a szexualitás.⁶

Mondhatnánk: ez minden.

6 Nathalie Jallade-d’Andrea Godard munkamódszerében egy fenomenológiai epoché-t azonosít. Fenomenológiai megközelítésmódban a film a filmezés folyamatában tárul fel önmaga számára, ebben a folyamatban tesz szert ismeretelméleti jelentőségre. Itt számunkra elsősorban az fontos, hogy milyen következtetéseket von le a szerző a szubjektumra vonatkoztatva: „...a film nem más, mint kutatás, a szemünk láttára készülő munka, *work in progress*, a szó filozófiai értelmében vett szubjektum nem más, mint a film, amely egyfelől a külső valósággal való találkozásból születik meg és nyeri el létjogosultságát, másfelől azonban transzcendens.” Fontos szerep jut ebben a képletben a reprezentációnak. A fenomenológiai módszer érett alkalmazása Godard-nál a fenomenológiai módszer érvényességének visszazorításában állt a reprezentáción inneni területre. Fikció és valóság témája, Godard *Lear király*ában mint Shakespeare nyelvének tudatos elvetése, azaz a reprezentáció ellen való tiltakozás jelenik meg első fokon. A tét Godard számára a tárgy filmes valóságának megteremtése. Viszont „Godard filmjeinek különleges sajátossága, hogy létfontosságú szerepet tulajdonít a gesztusnak, annak, hogy minden a folyamatban, a cselekvésben születik. Az ábrázolás folyamatának bemutatásáról van szó, ezért véleményem szerint Godard filmjei nem a reprezentáció módszeres dekonstrukciói, hanem éppen ellenkezőleg, a reprezentáció folyamatából születő alkotások” – írja Nathalie Jallade-d’Andrea. Tehát fikció és valóság ketősének játéka a filmes valóság fenomenológiai epoché-ján keresztül visz vissza a reprezentációhoz. A film szubjektuma csak ebben a folyamatban áll élénk.

3. Marx és Foucault gyermekei

Egy pillanatra vissza kell térnünk annak a történeti állapotnak a leírásához, amelyben a keresztény lelkipásztorkodás egységes repressziós gyakorlata végbement, és amely a maga során mégsem volt annyira egységes, állítja Foucault, hiszen ha ez a kor volt az, amely kiépítette azt a struktúrát, amelynek célja, hogy egyre nagyobb mennyiségben kitermelje a szexualitással foglalkozó diskurzusokat, akkor az egységes represszió kérdése legalábbis kérdésessé válik. A mi nézőpontunkból azonban az a lényeges, hogy létezik-e átmenet a lelkipásztori intézmény relatíve egységes represszív magatartásformája és a kapitalizmusban a tőke magánkézben való koncentrációjával fellépő újfajta hatalmi viszonyok között, magyarul hogy tiltásként működtek vagy működnek-e a kapitalizmusban a hatalom különböző formái. Röviden nézzük meg tehát az átmenetet a lelkipásztori intézmény és a kapitalizmus intézménye között.

Amint azt Foucault megjegyzi, a XVIII. század táján a szexualitásról szóló diskurzusnak kialakulnak a lelkipásztori intézmény mellett a politikai, gazdasági és technikai ösztönzői. A XVIII. században a nemiség igazgatási üggyé válik, amelynek célja a népesség szabályozása, ehhez pedig nyilvánvalóan haszonorientált és nyilvános diskurzusra van szükség. Tehát, bár a lelkipásztori intézmény eltűnik, a szexualitás diskurzusai a társadalmi stabilitás fenntartása érdekében tovább élnek, Foucault szerint a „scientia sexualis” formájában. Ez a folyamat vezet a szexuális diskurzusok medikalizálásához, amelynek során olyan fogalmak jelennek meg, mint népszaporulat, születésszabályozás, fogamzásgátlás stb. A szexualitás tehát az állam és az egyén közé ékelődik. Ugyanakkor Foucault tagadja, hogy létezne olyan egységes államhatalom, amely egyértelmű repressziót alkalmazna e diskurzusokkal szemben. Sokkal inkább arról van szó, hogy az erőviszonyok szövedékében adott stratégiai hatalommodell érvényesíteni kezdi hatását, és a szexuális diskurzusok mindig a helyi és pillanatnyi erőviszonyok nyomán szerveződnek. A hatalom szétforgácsoltsága nyomán a „beszédre bujtogatás” gócpontjainak megsokszorozódásával van dolgunk. Viszont a hatalom gócpontjainak megsokszorozódása nagymértékben a tőke magánkézbe kerülése, a monarchiák felbomlása és az ipari forradalom történései folytán ment végbe. Tehát egy aránylag biztos összefüggést lehet megállapítani a kapitalizmus kialakulása és a repressziós hatalmi formák háttérbe szorulása között. Ezzel egy időben azonban kialakul az ellentétes irányú logikát érvényesítő mozgás is, amely szerint a kapitalizmus a munkaerő kialakítá-

sának és fenntartásának céljából arra kényszerül, hogy korlátozzon minden felesleges erőfecsérést, ideértve a szexuális tevékenységet is, tehát a munkaerő stabilitásának kialakítása érdekében repressziót kell alkalmaznia. Így az explicit kérdés az, hogy a kapitalizmust represszív hatalmi struktúrának kell-e látnunk, vagy sem. Láttuk azonban, hogy már a politikai célként felfogott népességszabályozás esetében sem beszélhettünk represszióról, mivel a sciencia sexualis diskurzusformái mögött rejlő hatalmi orientációk sem voltak képesek ehhez elégségesen egységes és összefogott módon fellépni, s ugyanígy a kapitalizmusra is a fenti két hipotézis közül inkább az előbbit kell érvényesnek tartanunk.

A fenti gondolatmenet alapján a kapitalista társadalom tehát képtelen repressziót kiváltani, és erről a Godard-film újabb jelenetfűzérrel győz meg bennünket. Ezek a pisztoly köré szerveződő jelenetek. A pisztoly jelentősége hangsúlyossá válik, ha megfigyeljük, hogy a feliratokat bemutató képkivágásokat mindig pisztolylövéseket imitáló hangok kísérik. Ami itt felhívja magára a figyelmet az az, hogy filmben eldördülő lövések, illetve a gyilkosságok, láthatóan semmilyen szankciót nem vonnak maguk után, a tettes (a kétségbeesett nő) eltűnik, majd újra feltűnik, helyszínelésnek vagy nyomozásnak az ilyen nagyszámú pisztolylövessel dolgozó filmben nyoma sincs. A hatalmat gyakorló központi autoritás a film számára láthatóan nem létezik (vagy csak nem láthatóan létezik?). Mindez jelentheti azt, hogy a film formanyelve arról árulkodik, hogy egységes hatalom sem létezik?

Mivel, ha jelentheti, újra igazolttá válik az a nézet, amely szerint nem beszélhetünk valódi propagandáról a film kapcsán. A kapitalista hatalmi szituáció elemzése is erről tanúskodik. Hiszen, amint láttuk, a kapitalista társadalom sokkal inkább non-represszív, mint represszív jellegű, s ahol elnyomás nincs, ott lázadásnak sincs mit keresnie, s így a propagandát nem lehet sem a nem létező elnyomás, sem a nem létező lázadás mentén elhelyezni. Ez a propaganda a képsorokra sem vonatkozik, amint azt a kalligrafikus helyzet önellentmondásai is világossá tették, marad tehát annak önmaga mentén való elhelyezése. A filmben szereplő fiatalok pedig maguk is csupán csak beszélnek a propagandáról és annak lehetséges céljairól (mint ahogyan a szexualitásról is beszélnek csupán – rengeteget, és minden adódó lehetőséget kihasználva, „harsányan és engesztelhetetlenül”), s mindeközben újra ez minden: beszélnek, és abból, amit elmondanak, az derül ki, hogy számukra nagyon fontos a társadalmi hatékonyság, a házasság intézménye vagy a Vietnami háború állása, hogy számukra nagyon fontos beszélni róla, hogy mennyire fontos be-

szélni arról, amit mindenki agyonhallgat a rengeteg beszéddel, ahogy Paul számára is fontos agyonbeszéltetni a „fogyasztási terméket” arról, hogy mennyire fontos a szociálpolitikai világtérkép beható ismerete. A propaganda itt is félbemarad, mint Paul falfelirata:

De Gaulle = U...(Unalom?)

Elmondhatjuk mindezek után, hogy e fiatalok már sokkal inkább a reprezentáció, Foucault és a *Coca-Cola*, mint Marx gyermekei? Elmondhatjuk, hogy a reprezentáció örökös foglyaiként minden valóságra vonatkozásról hermetikusan leválasztva pörögnek a nyelv légtüres terében? Hogy propagandájuk szólam csupán? És ha elmondhatjuk, akkor ezzel egy időben megfogalmazhatunk-e bármilyen kritikai megjegyzést a reprezentáció e kódjának alapján akkor, ha valaki nem a társadalom problémáira reflektál, hanem csupán saját szavaira? Azaz eljuthatunk-e a reprezentáció kritikájától a valóságos társadalomhoz?

SZAKIRODALOM

CASETTI, Francesco

1998 *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest, Osiris

FOUCAULT, Michel

1993 Ez nem pipa. *Athenaeum* 4. 141–166.

1996 *A szexualitás története*. Budapest, Atlantis

1997 A szubjektum és a hatalom. In: Kiss Attila Atilla–Kovács Sándor S. K.–Odorics Ferenc (szerk.): *Testes Könyv II.*, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 267–293.

2000 *A szavak és a dolgok*. Budapest, Osiris

JALLADE-D'ANDREA, Nathalie

1999 Jean-Luc Godard és a fenomenológusok. Módszertani kérdések. *Metropolis* 4., 46–54.

WOLLEN, Peter

1969 *Signs and Meaning in the Cinema*. London, Secker and Wartburg

A TÜKÖR ÉS A HASONMÁS MINT AZ IRODALOM ÉS A FILM HETEROTÓPIÁI

„Könyv ez, egy film? A kettő közötti intervallum?”

Maurice Blanchot

„Legnagyobb álma a szerzőnek: nézővé átváltoztatni az olvasót – bekövetkezik ez valaha is?”

Vladimir Nabokov

1. Előfeltevések

„1895. december 28. óta a magas irodalom egyetlen félreismerhetetlen kritériuma a megfilmesíthetlensége” – írja Friedrich A. Kittler *Aufschreibesysteme 1800–1900* című könyvében (Kittler 1995. 314.). Alapjában véve a film mint új művészeti kommunikáció megjelenése óta a két médium öndefiníciójában meghatározó a másikkal való viszonyítottság hangsúlyozása. Már a kezdeti fázisban az irodalmat önértésének felülvizsgálatára kényszerítette a film, ugyanakkor magát mint (hetedik) művészetet igyekezett elfogadtatni. Ha Kittler állítását elfogadjuk, akkor az idézetből az tűnik ki, hogy az irodalom öndefiníciója teljes mértékben ráutalt a filmre, mégpedig negatív vonatkozásban.

Tanulmányomban a két médium egymásra hatását vizsgálom, olyan köztes ter(ület)eket, ahol nem a tagadó viszony a meghatározó, hanem az egymást felülíró, újraértelmezhető kapcsolat dominál, Foucault heterotópia-ként értett *tükör* és Deleuze–Guattari *rizóma* fogalmát ezen intermediális viszonyra aktualizálva, *szövevségben* létüket hangsúlyozva ezáltal. A tér korszakában, ahogyan jelenlegi korunkat Foucault nevezi, az egyidejűség, mellérendeltség és szétszóródás a jellemző. A heterogén viszonyegyttesekben a legfontosabb az egymásra hatás, a viszony, és ebben az egymásra utaltsági kapcsolatban már nem vezethető vissza egyik elem sem az „eredetére” anélkül, hogy ne vinné magával önértésébe a viszony-lét köztességét. Foucault értelmezésében a tükör tapasztalata az *utópia* és a *heterotópia* kö-

zött jön létre¹. A tükör mint heterotópia azért tűnik termékenynek az intermediális viszony értelmezésében, mert véleményem szerint kifejezi a médiumok egymásra vonatkozásának nem pusztán kisajátító, rivalizáló, hanem rácsozatszerű összeszövődését. Az intermedialitás, ahol különböző médiumok kerülnek viszonyba egymással, egyben heterotópia, mivel az eltérő ter(ület)ek egymás viszonylatában, azaz a közöttség(ük)ben válnak értelmezhetővé, egymás el(tér)ő tereivé lesznek. A „saját tér” már nem tud elhatárolódni a másik terrénumától. Gyakran hangzik el, hogy az irodalom a film előterülete „kincsesbányája” (Bazin 1999. 91.), hiszen tőle kölcsönzi a témákat, adaptálja, vagyis megszünteti irodalomként. Eltérő másik (elő)területte abban a viszonyban válik az irodalom, amikor a film olyan másik tere teremt, amelynek visszfényében maga az irodalom is más fényben tűnik fel, vagyis olyan interpretációs lehetőségeket villant fel a film, amelyek nélküle nem voltak láthatóak, visszatükrözi, de másképpen, más képben mutatja meg. Tehát nem az egyik médiumból a másikba való átmenetről van szó, amelyben megszűnik az egyidejűség, hanem közöttségről, folytonos billegésről, megszüntetve-megőrző (kötő- és elválasztójeles) létmódról. Ezen a ponton válik hatékonná Deleuze és Guattari rizómakategóriája, ami már önmagában is jelzi az inter-létmódot (interdiszciplinaritást ez esetben), hiszen biológiából átvett (deleuze-i szóhasználattal élve: dugványozott) fogalomról van szó, amely teoretikus kategóriaként (is) funkcionál, úgy jelöl, hogy egyszerre mindkét „területi” jelentését fenntartja, vagyis rizomatikus. „A rizóma nem kezdődik, és nem végződik, mindig középen van, a dolgok között, köztes lény, intermezzo. A fa leszármazás, a rizóma viszont szövetség, csak szövetség. A fa kikényszeríti a létezés igéjét, a rizóma szövete

1 Vö. [...] „az utópiák és e teljes értékben eltérő szerkezeti helyek, heterotópiák között kétségkívül meghúzható egyfajta *kevert*, közbülső tapasztalat is, éspedig a tüköré. A tükör, lévén egyfajta hely nélküli hely, végső soron utópia. A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, a felszín mögötti irreális térben, *ott vagyok, ahol nem vagyok, árnyként*, amely önmagamként adja nekem önnön látványomat, s lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnét hiányzom: ez a tükör utópiája. De egyben heterotópia is, hiszen a tükör valóságosan létezik és bizonyos módon visszahatást gyakorol a helyre, amit betöltök: a tükör működése következtében, *mivel ott látom magam, hiányzónak vélem magam a helyről, ahol vagyok*. E valamiképpen rám szegeződő tekintet révén visszatérek önmagamhoz az üveg túloldalán lévő virtuális tér mélyéről, újra önmagam felé fordítom pillantásomat, és felépítem magamat ott, ahol vagyok; a tükör heterotópiaként működik tehát, méghozzá abban az értelemben, hogy a helyet, amit elfoglalok önmagam üvegbéli megpillantásakor, *egyszerre* teszi tökéletesen reálissá, az őt körülvevő tér egészéhez kapcsolódva, és tökéletesen irreálissá, hiszen csak akkor válhat érzékelhetővé, ha átkerül a túloldal virtualitásába” (Foucault 1999. 150. – kiemelés tőlem, D. M.).

az »és...és...és« kötőszó. Elég erő van ebben a kötőszóban, hogy megrázza, és gyökerestől kiirtsa a léteget. Hová tart? Honnan jön? Mire akar kilyukadni – megannyi hasztalan kérdés. [...] A dolgok *közötti* egy nem lokalizálható viszonyt jelöl, nem mozgást egyikből a másikba és fordítva, inkább mérőleges irányt, keresztmozgást, mely egyiket és másikat is magával ragadja, kezdet és vég nélküli patak: a két partot lassan mossa, középen pedig felgyorsul” (Deleuze–Guattari 1996.). Ezzel a résszel zárul a szerzőpáros írása, és látható, ahogyan a rizóma „alakzata” (és a „fennsík”²) a között(i) tér heterotópiájával rokonítható. „A deterritorizáló mozgások és a területeket újrendező reterritorizáló eljárások”, irodalom és film intermediális viszonyának értelmezésekor a rizóma működésének – értékhierarchiákat megszüntető – módjaként foghatók föl. Kiemelten azért, mert a rizomatikus szerkezetekben nem csupán nyelvi terek kerülnek egymással viszonyba, hanem „éppen ellenkezőleg a viszonylat, a vonatkozás, a kapcsolódás nem szükségszerűen nyelvi jellegű: eltérő szemiotikai láncszemek különféle kódolásmódokhoz kapcsolódnak” (Deleuze–Guattari 1996.).

A kapcsolódás és heterogenitás a mozgókép esetében eleve adott, hiszen eleve multimedialis, ezért is irányul a figyelem az írás heterogenizálására a „pontos-talan kifejezésekre”.³ A „rizóma-könyvben” az egyik szöveg behajlása/belehajtása a másikba az íráson belüli „dugványozás” történik, azonban medialitásából adódóan a mozgókép könnyebben képes azt az elvet megvalósítani, amely szerint „a rizóma bármely pontján kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármely más rizómával”. Georges Perec *A mass media és az írásmód* című szövegében azon kérdéssel foglakozva, hogy „hogyan változik meg az írásmód a tömegkommunikációs eszközök hatására”, lényegében a Deleuze–Guattari által Burroughs kapcsán említett cut-up módszerhez közelít, ugyanis így ír: „a szimultaneitás és a folyamatosság megszakítása az írásmód alapjait változtatta meg. Az elbeszélés szerkezetét hosszú ideig a folyam egyébként kétségtelenül lenyűgöző, de ma már nem eléggé gazdag képe uralta; helyébe napjainkban a fa, a tüske és a fiók képe lép” (Perec 1971.). Itt most az lehet hangsúlyos, hogy Perec véleménye szerint a technikai médiumok hatására az írásmód is megváltozik, az organikus egészelvűség helyébe a megszakí-

2 A fennsík szintén a *közötti* tér-képe, hiszen „jellemzője, hogy mindig középen van, nem kezdet és nem vég”.

3 Vö. „Az írás problémája ez: pontos-talan kifejezésekre van szükség, hogy valamit pontosan megjelöljünk. Egyáltalán nem azért, mert keresztül kell haladni rajta, de nem is azért, mert csak közelíteni lehet felé: a pontos-talanság egyáltalán nem közelítés, ellenkezőleg, pontos átmenet mindarról, ami van” (Deleuze–Guattari 1996.).

tottság, a filmre jellemző vágásmód, törés, töredezettség kerül. Brian McHale *Posztmodern fikció* című könyvében pontosan az ilyen típusú szövegeket vizsgálja: azt, hogy a kimerevítés (freeze-frame), a megállítás (stop-action) filmes technikái hogyan hatnak az irodalmi szövegre, hogyan szakítják meg folyásukat a trompe-l'oeil elvének megfelelően (vö. McHale 1987.). Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán az utazó* regényében például a különböző médiumok (regény, film, fénykép) egymásba ékelődései a fikció ontológiai horizontját teszik kérdésessé (lásd McHale 1987. 113–114.).

A rizomatikusan értett intermediális viszonyban a film és irodalom egymás tükreiben fog megmutatkozni írásomban, ahogyan az egyik médium a másik önreflexiójaként funkcionál e tükörstruktúrában. A foucault-i tükör mint heterotópia mellett egy másik hasonló alakzat aktualizálható e viszony leírásában, a hasonmásé, hiszen véleményem szerint a hasonmásszerkezetben ugyancsak egyszerre válik megtapasztalhatóvá azon kettősség, amelyet a francia teoretikus a tükör heterotópiájaként ír le. A hasonmás mint heterotópia a több térben való (ön)megtapasztalást kifejezésre juttató művészeti (irodalmi, filmes) példákban fog láthatóvá válni. Dolgozatom megpróbálja az *és logikáját* érvényesíteni, és a *közötti* nem lokalizálható (hiszen állandóan mozgó) viszonyait körvonalazni.⁴ A következő konkrét kérdések foglalkoztatnak: Hogyan hat (tükröződik vissza) a filmpoétika a regénytechnikára, és két, a kilencszázas évek elején megjelent regényt, tehát a film felfedezéséhez időben közeli-eket fogok értelmezni ilyen szempontból – John Dos Passos: *Manhattani kalauz* (*Manhattan Transfer* 1925) és Luigi Pirandello: *Forog a film* (1927) című műveket, illetve a megfilmesített irodalom hogyan értelmezi a film médiumát. Karel Reisz *A francia hadnagy szeretője* (*The French Lieutenant's Women* 1981) című filmjét fogom egyrészt ilyen szempontból bevonni értelmezésembe. Másik példában arra figyelek, hogy a hasonmás problematika mint irodalmi téma hogyan válik Vladimir Nabokov: *Отчаяние* 1936 (Kétségbeesés) című regényét adaptálva Fassbinder filmjében – *Despair. Eine Reise ins Licht* (*Despair. Utazás a fénybe*, 1977)⁵ – a film mint médium önreflexiójává, vagyis arra, ahogyan az

4 Ahogyan a Deleuze–Guattari szerzőpáros felszólítja olvasóit: „Mindig vonalat húzz, sose tégy pontot” (Deleuze–Guattari 1996).

5 *Despair. Eine Reise ins Licht*. Német, 1977. Rendezte: Rainer Werner Fassbinder. Forgatókönyv: Tom Stoppard és Rainer Werner Fassbinder, Vladimir Nabokov *Kétségbeesés* című regénye után. Szereplők: Dirk Bogarde (Hermann Hermann), Andrea Ferréol (Lydia), Volker Spengler (Ardalion), Klaus Löwitsch (Félix).

irodalmi hasonmás a filmkép mindenkori árnykép (ahogyan Pirandello írja) voltára reflektáltat. Ugyanakkor az adaptáció mint kiemelt példája az egyik médium másikba fordításának, azaz az átmenetiség képviselője, ebben az esetben hogyan válik közöttségé, vagyis a megszüntetve-megőrző intermediális viszony rizomatikus kifejezőjévé. Az így értett intermedialitást vélem kifejezhetőnek a hasonmásstruktúrával is, hiszen a különbségek kettőssége nyer megmutatkozást benne. Akárcsak a tükört, a hasonmást is mint a két médium önreflexív alakzatát vizsgálom, ugyanakkor film és irodalom egymáshoz való viszonyulását is leírhatónak látom e két kategória révén. Tehát nem a rivalizáció választásra és értékelésre irányuló kérdéseit tekintem kiindulópontnak, hanem a kölcsönös átalakulás folyamatában (tükörstruktúrában, hasonmásstruktúrában) az áthat(ol)ásokat, áthajtásokat, ahogyan az irodalom filmszerűsödik, vagyis egyre erőteljesebbé válnak a film sajátosságai az elbeszélő művekben, illetve a tükörképhez hasonlóan, ahogyan a film az íráshoz mint az irodalom médiumához közelít.

Brian McHale film és írás kapcsolatát egy chiasztikus kérdésben teszi egymás tükrévé: „A vászon egy homályos/lesötétített oldal (*dim page*) vagy az oldal egy homályos/sötétített vászon (*dim screen*)”? A film mint írás (filmírás) a szöveg mint film(szerű) tükörstruktúra, egyik médium a másik tükrében való önértése létrehozza a foucault-i heterotópia eltérő (intermediális) terét.

Abády Nagy Zoltán ugyancsak a posztmodern regényt vizsgálva a filmszerűséget a fikcionálás egyik új lehetőségeként, vagyis az autonóm fikció generálásának egy technikájaként mutatja be. Az eltérő medialisitásból adódóan „külső elvként” léphet be a film a próza terébe, és amit hangsúlyossá tesz benne, az a műalkotás csinált jellege, fikcionáltsága, erre emlékezteti az olvasót a filmszerűség mint technikai szerkezeti elem a prózában. Tehát a filmszerűség az irodalom irodalom voltát, leg-sajátabb vonását: fikcionáltságát erősíti fel. Ugyanakkor Abády kiemeli, hogy a filmszerű próza nem a posztmodern szerzők újítása, hanem sokkal régebben megjelent már mint technika.⁶ (Lásd Dos Passos regényét a kilencszázas évek elejéről.) A filmszerűség viszonylatából a nem filmszerű próza is karakterizálható lesz eltérő jellegében. Abády az alfabetizációt jelöli meg mint az irodalom saját elvű (azaz nyelvi) generálá-

6 Vö. „A filmszerű próza nem a mi szerzőink találmánya, sőt az ortodox posztmoderneknél és a francia új regénynél is régibb. De a 70-es 80-as években rendkívül sokféleképpen, főleg pedig újfajta módokon lép be a posztmodern prózaalakításba” (Abády 1987. 34.).

sát.⁷ (Nabokov regénye nagymértékben él ezzel a lehetőséggel is, lásd később.) A nyelvi (ön)generálásnak egy korábbi változata a szavak kifejezőerejére való apellálás. Michel Mourlet *Film kontra regény* 1958-ban írt tanulmányában erre a következtetésre jut: „Szómágia és bensőség feltárása: ez a holnap regényének két jelszava” (Mourlet 1971. 225.). Látható a történeti különbség: a szó mágiája, kifejezőereje, esztétikája az Abády által vizsgált posztmodern regényekben betűszerűséggé töredezik, a szó anyagisága válik kifejezőelemmé, nem pedig valami mágikus tartalom. A nyelv materialitásának előtérbe kerülése a technikai médiumok létrejöttével függ össze. Pontosan azon bensőségesség kerül kérdőjel alá, amit még Mourlet a regény filmmel szembeni előnyének vélt, hiszen ahogyan Friedrich A. Kittler állítja, a lélek–száj–hang–kéz–írás organikussága bomlik meg a technikai médiumok hatására. A lélektől, a benső(ségesség)től az írásig ívelő organikus egység megtörik az idegen eszköz hatására. Míg a kézírás esetében a folyamatosság, a megszakíthatatlanság érvényesül, addig az írógép megjelenésével a betűk térbeli helyükkel, eltérő tereikkel (például egy I és egy M betű közötti különbség) elszigeteltségükre, önállóságukra irányítják a figyelmet, s ezáltal az írás médiumának materialítására. „Térbelien megjelölt és diszkrét jelek – ez az írógép újítása. »A szókép helyére (mint a kézírás esetében) a betűk (billentyűzet) térbeli helyzete által képzett geometriai alakzat képzete lép«” (Kittler 1995. 243.). Ugyanakkor a képi látásmód hatására az írást is (a képi) előtér-háttér viszonylatban értelmezi, előtérben a betűk, a háttérben maga a médium mutatkozik meg (ezzel mintegy a McHale oldal-vászon analógiát hangsúlyozva), tehát ahogyan a papír fehérségéből önkényesen kiemeljük az előteret (korábbi példaként Mallarmé égbolt és csillagok viszonya szerepel), a betűket térben látjuk az üres háttérből kiemelve. Foucault Balnchot-ra utalva szintén morajló-mormoló térről beszél, amelyet összekapcsol a nyelv áttetsző ürességével.⁸ Tehát ez a moraj, ami átsejlik, és a

7 Vö. „A nyelvbe visszaszorított – abban az értelemben, hogy a nyelvi világon túlmutatni nem akaró – irodalom, vagy stílszerűbben szólva: a nyelvi alapokig viszszaontott irodalom legvégtetesebb és legvirtuózabb művelője Walter Abish, akinek nyelvi vezérlésű prózája a legszorosabban köti gúzsba magát az *Alphabetical Africa*-ban” (Abády 1987. 35.).

8 Vö. „Éppen a felszabadult és önnön határtalanságára megnyíló nyelv névtelenségéhez vezetnek el azok a tapasztalatok, amelyekről Blanchot mesél; ez a morajló-mormoló tér nem annyira e tapasztalatok végcélja, mint inkább lehetséges újrakezdésük *geográfia nélküli helye*.” (Kiemelés tőlem, D. M.) „Nos, a nyelv csupán formátlan zöreje és morajlás, ereje az álcázásban van; ezért egy az idő eróziójával, ő maga ez az erózió; mélység nélküli feledés és várakozás áttetsző üressége” (Foucault 1999b. 116–117.).

kittleri kibetűzés révén olvashatóvá válik. Itt azt a tendenciát érzékelhetjük, amely magát a nyelvet intermediális médiumként látja értelmezhetőnek. A betűk tere mintegy hálószerűen terül el a lap fehérségén/ürességén, és ezáltal átsejteti ezt a fehérséget, megfoghatatlanságot, artikulátlanságot (ezért a moraj mint a nem artikulált hang metaforája). Az így értett írás esetében jöhet létre a kibetűzés (értelemadás) és a moraj (médium artikulátlansága, a nyelv mint nem jelentő) közötti oszcilláció az olvasásban. A nyelv olyan értelmezésével találkozunk, amely nem csupán a jelölő és jelölt közötti szakadást hangsúlyozza, hanem a jelölő képiségének és hangzóságának elszakadását és a közöttük megnyíló teret. Leegyszerűsítve ezen irányokat az mondható, hogy meghatározóvá kezd válni a nyelv heterogenitásának, intermediális jellegének a feltérképezése, és talán nem elvétett ezt a tendenciát azon technikai médiumokkal kapcsolatba hozni, amelyek láthatóbban meg tudják mutatni mediális heterogenitásukat.

2. Filmszerű regények – regényes filmek

Dos Passos *Manhattani kalauz* címmel magyarra is lefordított könyve az első olyan regény, amelyben a filmszerűség hangsúlyos lesz, mivel a némafilm korában született, a filmmontázs ütemét adja vissza szavakkal, gyors képváltozásokkal élve.⁹ A következő szövegrészletben a kameraszem írott változatával találkozunk: „Párosával sietve beülnek. A KOCSIKBAN FELÁLLNI SZIGORÚAN TILOS! Az emelőlánc megfeszül, csikorogva kap a fogaskerekbe, viszi föl a kocsikat hegymenetben az izzólámpák ívei fölé, a tömegbűz fölé, főtt kukoricaszag és mogyorópörkölés szaga fölé, neki a meteor szaggatta magasságos szeptemberi égnek.

Sós víz, tenger szaga. Gőzös válik el a dokktól. Az indigótükör mesz-szi szélén világítótorony pislog. Jön az átfordulás. A tenger meglöttyen, a

9 Szabolcsi Miklós *A világirodalom a 20. században* című könyvében ugyancsak Dos Passos művét jelöli meg a filmszerű próza kezdeteként. [...] „már fél évszázados az a folyamat, amióta az új művészeti ágak, előbb a film, majd a televízió nemcsak merítenek az irodalomból, hanem alakítják és formálják is. A filmttechnikákkal élő irodalmi művek sora már 1925 óta, Dos Passos *Manhattani kalauza* óta hosszú.” Illetve egy korábbi szövegrészben így elemzi a fenti könyvet: „A tény- és dokumentumirodalomnak megfelelője az amerikai társadalmi töltetű naturalizmus, köztük a kor egyik összefoglaló műve, John Dos Passos *Manhattani kalauza*. A montázstechnikát, az egyidejűség, a szimultaneizmus módszerét felhasználó, a nagyváros lüktetését és életét nagy regényegyüttesben összefogó mű” (Szabolcsi 1987. 234.).

fények harsányabban izzanak. A nő haja a férfi szájában, a férfi keze a nő bordája közt, a csípőjük összpreléselődik.

A völgymenet szelében elvész a sivalkodásuk. Megint lendülnek föl-felé a vasszerkezet rácsozata közt. Föl az égnek. Le a földnek. Fénybuborékok az indigókék tenger és a fekete ég közt. Le a földnek. A KÖVETKEZŐ MENETRE A KOCSIBAN TESSEK FIZETNI” (Dos Passos 1925. 249.). A szem mint a látvány rögzítője, a „szemírásnak” köszönhetően a szövegbe szervesen nem illeszkedő idézetdarabok kerülnek be, a nem illeszkedésüket e feliratok eltérő betűtípusukkal is kimutatják, a szem pontosan átmásolja a látványt, ezáltal a kollázsához közelítve a szövegszerveződést. A bevágott idézet(törmelék)ek egyrészt megtörik a linearitást, másrészt pedig képileg is heterogénné teszi a szöveget. Az ilyen típusú *heterogenizálást*, *kollázsszerűséget* tudja a film tökélyre vinni, hiszen mint médium eleve heterogén, médiumok kollázsában keletkezik. Ugyanakkor itt az is nyilvánvalóvá válik, hogy a XX. század, főként avantgárd utáni irodalmának egyik legsajátosabb vonását tapasztalhatjuk meg a fenti szövegrészletben. A feliratok idézetként való beékelődése a szöveg terében törést, billegést okoz képileg is és a narráció szintjén is, ezáltal olyan szövegszerveződési elv látszik körvonalazódni, amely már nem az organikus egészelvű zárt struktúrát véli követhetőnek. Ugyanakkor a tipográfiával való variáció, a kollázs előtérbe kerülése szintén meghatározó jegye a film megszületése utáni irodalomnak. A *Manhattani kalauz* a nagyvárosi regénynek megfelelően rengeteg szereplőt felvonultat, a legtöbb csupán egy epizód erejéig bukkan fel, hogy aztán többé szó se essen róla, ún. főszereplők sincsenek, illetve nagyon sokan vannak, csupán gyakrabban felvonultatott egyének, akik között valamilyen laza kapcsolódást föl lehet fedezni, de ha például el akarnánk mesélni a szereplők viszonyrendszerét, majdhogynem lehetetlenre vállalkoznánk, hiszen olyannyira képlekeny. Inkább az mondható, hogy párhuzamosan (el)futó életpályák rengeteg mellékszereplővel. Ezért is tekinthető a sorozatfilmek irodalmi elődjének, hiszen e filmek esetében szintén egy elmosódó váz köré kapcsolódik nagyon sok epizód(szereplő). A narráció széttartó, szétfolyó jellegét laza szerkezet ellensúlyozza, egy keret, amely jellemző módon egy kép (leírása): a regény egy hajó képével kezdődik, és a befejezésben is ez látható. Tehát arra a kérdésre, hogy miként hat vissza a film az irodalomra e regény kapcsán, az válik láthatóvá, hogy széttartó narráció(technikát) eredményez, a különböző látószögek váltogatását a film nézőpontváltásainak megfelelően, ugyanakkor a szövegrészletek szintjén a képszerűség is hangsúlyossá válik úgy is mint kép/látványleírás, de úgy

is mint – és ez kapcsolódik a narráció milyenségéhez – a szemre hatást gyakorló külső világ látványdarabjainak megszerkesztetlen átmásolása. Ahogyan a fenti részletben olvasható a szem elé kerülő képek (a feliratok is képszerűségükben *másolódnak át*) fordítódnak át nyelvbe, de megtartva a látványt, a jelenetet szem-tanú jellegében, vagyis a képszerűséget a szövegben. A szem olyat is meglát, ami nem illeszkedik a jelenet leírásába, ezért itt másol, nem leír, hanem képileg rögzíti (lefotózza) a látványt. És ezzel olyan technikát juttat kifejezésre a leíró művészetben, az irodalomban, amely a narráció kontrolláló, rendszerező, ok-okozati linearitását (és az ebből következő organikus irodalomszemléletet) megbontja, és teret nyit a közöttiség viszonyában keletkező poétikai sajátosságoknak.

Luigi Pirandello *Forog a film* (1927) című regénye film és irodalom viszonyának értelmezésekor szintén produktívnak bizonyul. Reflexív szöveggént is értelmezhető, Benjamin alapvető tanulmánya felől (*A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*) teoretikus kijelentésekként is értékelhetőek bizonyos regénybeli megfogalmazások. Ugyanakkor maga a könyv mint műalkotás értelmezendő, hiszen irodalom és film viszonyát egy regényen belül (regényszerűen) problematizálja. A cím kijelöli a filmre való irányultságot, az alcím – Serafino Gubbio operatőr feljegyzései – pedig az elbeszélő kilétére és a műfajiságra utal. Vagyis mindezekből kiderül, hogy egy filmkészítőnek az (irodalmi) írásáról van szó, az elbeszélő személyében már eleve ott van a két médium kettség, egyrészt ő a kamera szeme/keze, másrészt reflektáló, értelmező író. Kettősnek látja szerepét: operatőrnek és a benne lévő *fölöslegnek* lélegzethez juttatása révén, értelmezőnek. A Kosmograph stúdióban (amely név az írást is tartalmazza) zajló forgatások, szereplők magánéletéről szóló beszámoló, vagyis a filmkészítés körüli élet forgatókönyvként olvasható a feljegyzés. A feljegyzés mint műfaj a naplóíráshoz közelít, és általában a bensőségesség kifejezője. A következő bekezdésben az írás mint önkifejezés tematizálódik a gépi érzéketlenséggel szemben:

„Az írás követelő, sóvárgott szükségletet elégít ki nálam. Ilyenkor lerázom magamról hivatásos érzéketlenségemet, és bosszút állok magamért és sok társamért, kik szintén arra vannak kárhozattva, hogy – mint én – ne legyenek más, csak kéz, mely egy fogantyút forgat.

Így kellett ennek történnie, és így is történt! Hajdan az ember mint költő istenítette érzelmeit, tömjénezett nekik, most pedig sutba dobja ezeket a haszontalan sőt káros érzelmeiket, okos, élelmes lesz, új istenét vasból, acélból formálja, s ezt szolgálja.

Éljen a Gép, mely gépiessé teszi az életet!

Uraim, maradt még önökben egy csipetnyi lélek, szív és ész? Dobják oda, dobják oda ezeknek a lesben álló, falánk gépeknek!” (Pirandello é. n. 10–11.)

Az írás mint az operatőrlet: „Kéz vagyok, mely a fogantyút forgatja” ellentettjeként jelenik meg. Mindkét művelet a kézhez kapcsolódik, míg azonban az írás esetében a kéz az érzékenységet juttatja szavakhoz, az önkifejezés médiumát teremti, az operatőrkezd szerepe a teljes érzéketlenségre, a mechanikus forgatásra redukálódik. Ebben az esetben a kéz kiszakad az organikus egészből, a személyt pedig alárendeli e mechanikus forgatásnak: „Ő, itt mindenkinek az a véleménye, hogy ideális operatőr vagyok! Éber, pontos és teljesen érzéketlen” (Pirandello é. n. 36.). Olyannyira gépszerű a kéz cselekedete itt, hogy géppel való helyettesítése máris előrelátható (vö. Pirandello é. n. 10.). Az írás ebben a kontextusban tehát egy teljesen ellenkező kézmozgás eredménye, olyan kézmozgás ez, amelyben – ahogyan Kittler írja később – a lélek–hang–száj–kéz–írás organikus egysége jut kifejezésre, amelyben ugyanis a kamera „szemén” kívül eső, a filmképekbe be nem kerülő életképek kapnak leírást. A könyvben domináló ellentétpár fogalmazódik meg itt: az írás (költészet, irodalom) és az operatőrlet (film) között. A kamera szeme teremti a filmképeket, az operatőr szeme pedig az filmképekbe be nem kerülő (élet)képeket kutatja, keresi az összefüggéseket a filmszínészek magánéletében, és ezt a megértési folyamatot adja vissza szavakkal. Ezzel mintegy érzékelteti a filmkép pusztán mutató jellegét, vagyis hogy az értelmezés kívül esik hatáskörén, illetve a nézőnek engedi át. Míg a költészet oldalán a lélek, a szív, az ész áll, mindezek mozgatják a kezét, addig operatőrként csupán érzéketlen, lélektelen kéz: „Mít tegyünk? Itt vagyok például én. Szolgálom a magam gépecskéjét, ti. forgatom, hogy falni tudjon. De a lelke nem szolgál, csak a kezem szolgálja a gépet. Én forgatom, de lélekkel, élettal önök táplálják, uraim”¹⁰ (Pirandello é. n. 11.). Ebből az idézetből a könyv egy másik, filmre vonatkozó aspektusa is kifejezésre jut, a kamera falánk, felfaló volta. A kamera-fegyver metaforája a könyv végén szó szerintivé változik: „ennek a gépnek a testében egy ember élete van. Ettettem vele mindvégig, míg csak az a kar meg nem jelent, s meg nem ölte a tigris. Az a szenzáció és

10 További szövegrész a kéz és lélek összekapcsolódására a hegedűművész példájában: „Egy hegedű, melyen egy ember játszik, kísérlje a masina gyomrában lévő lyukacsos papírtekercset! Az emberi kezét mozgató és kormányzó lelket, mely hol a vonó hangjában terül szét, hol a húrokra szorított ujjakban reszket, arra kényszeríteni, hogy egy zongoraautomata regiszterét kísérlje!” (Pirandello é. n. 23.) A kéz-íráshoz hasonlóan a hegedűjátékban is a kéz segítségével a lélek kap hangot.

beteges kíváncsiság, mit ennek a két embernek brutálisan iszonyú drámája keltett, kincseket fog kihozni ebből a filmből. Nem, azt nem hittem volna, hogy egy ilyen géppel, melyet az ember saját gyönyörűségére talált ki, valóságosan fel kell falatnom egy emberélelet!” (Pirandello é. n. 219.) E részt megelőző jelenetben a korábban jól elkülöníthető regénybeli események két szintje válik átjárhatóvá (egyrészt van a filmforgatás, azaz filmbeli jelenetek, szerepek, másrészt a filmszínészek ún. magánélete, vagyis nem filmszerep, de regényszerep). A két világosan elhatárolható szint film és (regényes) élet (mivel három filmszínész tragikus szerelmi drámájává változik) fog a szöveg befejezésében egy filmjelenet alatt összerosódni. A leírás filmszerűségéből következően a két médium egymásra hatása is láthatóvá, olvashatóvá válik. A „hősszerelmes” Nuti megbontva a (ketreccel is kifejezésre juttatott) filmjelenet keretét, a sövénykerítésen már előzőleg előkészített nyíláson Nestoroffra lő, miközben ő maga filmjelenetbeli áldozatának, a tigrisnek áldozatává válik.

„Vigyázz, forog! És kezem forgatni kezdte a fogantyút, szemem pedig a háttérben levő fatörzsekre meredt, melyek közt szinte a földet súrolva tűnt elő a fenevad feje, amint leleselkedve, fürkészve előrenyújtotta ...Láttam, hogy a fej lassan visszahúzódik, két első mancsa mozdulatlanul szorul össze, a hátulsók lassanként zajtalanul megfeszülnek, hátgerince ív alakban meggömbül, amint ugrásra készül. Kezem érzéketlenül engedelmeskedett rendelkezéseimnek, amint gyorsabban, lassabban vagy egész lassan kellett forgatnia... Az akarat, a szilárd, tiszta, hajthatatlan akarat szinte a csuklómba költözött, csak ezt kormányozta; agyamnak szabad volt gondolkozni, a szívemnek érezni; kezem még akkor is engedelmeskedett, mikor borzadva láttam, mint fordítja el Nuti a vadállat felől a célgombot, s lassan arra irányítja, hol nyílást csinált a fagallyak között, lő, és a tigris egy pillanat múlva ráveti magát, és a szemeim előtt egy rettenetes gomolyaggá keverednek. A ketreccen kívül lévő és ösztönszerűleg a halálosan talált Nestoroff felé tóduló színészek hangos kiabálásánál, a Carlo Ferro ordításánál erősebben hallom a vadállat tompa mormogását s annak a szerencsétlen embernek a szörnyű nyögését, ki átengedte magát ezeknek a fogaknak, karmoknak, melyek torkát és mellét marcangolták. És ezen a mormogáson, ezen a nyögésen kívül hallom, folyvást hallom a gép kattozását, melynek fogantyúját még mindig forgatja kezem, és várom, mikor rombolja szét, mikor veti rám magát a fenevad [...]” (Pirandello é. n. 218.)

Az ember/színész-állat gomolyag metaforaként is értelmezhető, hiszen a könyvben hangsúlyosan ellentétként szerepeltetett színlelés (szerep) és természetesség (a tigris kapcsán olvashatjuk, hogy az állat nem

tud színlelni, szerepet játszani, ő valódi „szerepét” játssza a jelenetben) azokban a képekben nem választható szét, Nuti átvitte szerepét az életbe, ugyanakkor szereplőként egyszerre vált áldozattá és sztárrá. A golyó által tehát a színlelés (filmjelenetek forgatása) és a feljegyzés (szereplők filmjeleneteken kívüli „irodalmi” élete) szintjei, világi áthatolnak egymásba, ezzel mintegy metaforikusan átjárást, teret nyitva az intermedialitásnak. Annál is inkább, mert a feljegyzés irodalmi szintje is filmszerű leírássá változik, a kameraszem és az operatőr értelmező szeme közötti distancia megszűnik, értelmezi a látványt, de a kamerán át nézve, filmszerű jelenetként: a kezdeti elbeszélő múltból jelen időre vált át, jelen időre, mint ami kiemelten a kép médiumának sajátja, ugyanakkor a hanghatások hangoztatásával a filmtechnika (filmbeli jelenet) ekkor még hiányzó elemét, a hangot az írás révén érzékelteti. (Az operatőr e jelenet után örökre elnémul, a némafilm analógiájára, csupán írott képekben kommunikál.) A Benjamin által is kiemelt itt következő szövegrész a filmszínész néma képpé, közönségtől leválasztott képmássá, organikus közegéből kiszakított élettelen technikai produktummá válását összegzi:

„A gép azonban nemcsak azért gyűlöletes előttünk, mert ostoba és néma munkára ítéli őket, hanem főleg azért, mert elszakítja a közönséggel való közvetlen kapcsolatukat, attól fosztja meg őket, ami legszebb jutalmuk, legnagyobb elégtételük volt: látni és hallani a színpadról, amint sokáig lélegzetvisszafojtva figyelni eleven cselekvéseiket, és megindul, tombol, kacag, lángra lobban, tapsokban tör ki. Itt valósággal számkivétve érzik magukat. Mintha nemcsak a színpadról, de szinte saját egyéniségüktől is el lennének tiltva. A mozi vásznán már nem az eleven ember eleven cselekvése van, ott csak a *képmásuk* van, egy elkapott pillanat, gesztus, arckifejezés villan fel, és tűnik el újra. Zavaros, őrjítő érzés az, valami meghatározhatatlan üresség, sőt kifosztottság érzése, mikor észrevesszük, hogy testünk szinte megsemmisült, elsikkadt – a maga valóságától, lélegzetétől, hangjától, léptei zajától megfosztva, néma képpé változott, mely egy pillanatig ott remeg a vásznon, aztán zajtalanul eltűnik mint valami *műlékony árny* [kiemelések tőlem, D. M.], az illúzió játéka egy nyomorúságos vászondarabon. Érzik ők is, hogy rabszolgái ennek a berregő gépnek, mely háromlábú állványán olyan, mint valami nagy, lefelé fordított pók – pók, mely kiszívja és felissza belőlük az eleven valóságot, s eltűnő pillanatnyi látszattá, mechanikus illúziók játékvá alakítja át a közönség előtt” (Pirandello é. n. 70–71.).

Egy pillanat kimerevítése, állandósulása a mesterséges, technikai lát-szatlét bárhol, bármikor újrajátszhatósága – ezek azok a tulajdonságok,

amelyekkel Benjamin összekapcsolja a filmszínész aurájának az elvesztődését (szemben a színházi színésszel): „először kerül az ember – és ez a film műve – olyan helyzetbe, hogy ugyan egész élő személyével, de annak aurájáról lemondva fejt ki hatást. Mert az aura kötődik »itt«-jéhez és »most«-jához. Nincs róla képmás. Az aura, mely a színpadon Macbeth körül van, nem oldható le arról az auráról, amely az élő közönség számára a Macbethet játszó színész körül jön létre. A műteremben történt felvétel sajátossága azonban abban áll, hogy az apparátust iktatja a közönség helyére. Így kell esnie annak az aurának, mely a szereplőt körülveszi – és ezzel együtt a szerep körüli aurának is” (Benjamin 1969. 317.). A film puszta látszatjellegét a szövegben erőteljesen ironizálja az a rész, amikor a rendező Polacco egy teljesen véletlenül odatévedt nem színész nő „kisasszonyt” bejátszat egy jelenetbe a néhány szükséges rövid utasítás után, ezzel mintegy a színészi aura teljes hiányát illusztrálva, az aura jegyeit mint nem szükségeseket sorolja fel (vö. Pirandello é. n. 81.). E puszta látszatszerűség ellentétéként van jelen az értelmező írás, az operatőr szeme a kamera képeiből kivágott, a filmképek mellett játszódó színészsorsokat írja történetté/irodalommá, regényszereplővé egyéníti arcukat, mintegy megteremtve így a filmképen elvesző színészaurat.

Lényegében Pirandello kétszintes struktúráját adaptálja Karel Reisz egy filmes változatra a szerep és (nem-)szerep¹¹ két külön terét, és ezeknek interakcióját problematizálva *A francia hadnagy szeretője* (*The French Lieutenant's Woman*) című 1981-ben készült filmjében.¹² Pirandello kétszintű modellje a Reisz filmjében a filmes önreflexivitás példájává íródik át. John Fowles azonos című regényének (film)színrevitelét, forgatását (is) látjuk, tehát egy adaptáció folyamatát. A filmszerep és regényszerep Pirandellónál lévő kettőse itt úgy alakul, hogy a regényszerepet (Fowles regényalakjait) eleve filmszerepként, alakításban látjuk, a filmszínészek forgatáson kívüli életét/történetét pedig a film saját történeteként. Így igazából egy tükörstruktúra jön létre Pirandello regényszerkezete és Reisz filmszerkezete között, hiszen ami Pirandellónál a regénytörténet, az Reisznél filmtörténetté alakul (a filmszínészek magánélete) és a film a filmben szerepekben pedig egy regény szereplőit elvenítik meg. Fowles regényében a viktoriánus cselekmény mellett ott vannak a viktoriánus fikcióra vonatkozó reflexiók is, ahogyan Robert Stam Reisz

11 A film médiumában láthatóbb, hogy mindkét szinten szerepekről van szó, a készülő film képein kívüli (magán)élet is egyaránt filmszerep.

12 Elemzésemben csupán a pirandellói kapcsolódást tartom szem előtt, nem törekedve a film kimerítő elemzésére.

filmje kapcsán, reflexív adaptációk között tárgyalva, a film a filmben (regényt adaptáló film és a forgatást is magába foglaló film kettős) szerkezetet emeli ki, a viktoriánus és modern szerelmi történet egymásba „úsztatását” (vö. Stam 1992.). Két párhuzamos, időben és térben is referenciálisan elkülönített szerelmi történet, ugyanazon szereplők/színészek kétféle alakításában – foglalható össze leegyszerűsítve a film szerkezete. Csakhogy a film már a kezdetében alapvetően problematizálja ezt az egyszerűséget. Egy beöltözött színésznőt látunk, amint a tükörben nézi magát. A „Kész vagy Anna?” kérdés hangzik el, és kezdődik a filmforgatás, 32-es jelenetnél tartanak. Egy kicsit később jelennek meg a Reisz filmjére vonatkozó feliratok. Már itt érzékeljük a film a filmben szerkezetet, azonban azt is látjuk, hogy a belső film valójában kinyúlik a keretből, hiszen a 32. jelenet hamarabb elkezdődik, mint a feliratozás. A tükörben való nézés mintegy a néző metaforája is, hiszen szereplőként (szerepet alakítóként) nézi magát a filmszínésznő, ugyanakkor megmutatódik általa az a kettősség, amit Foucault a tükör heterotópiájának nevez, hiszen a filmszínésznő szerepbe beöltözve látja viszont magát, tehát egy másik tér szereplőjeként (Sarah-ként). Ugyanakkor, mivel most kezdenek, Anna-ként (filmszínésznői szerepében) is ott van, így szólítják meg („Kész vagy Anna?” – kérdezi egy hang). A néző egyszerre látja ebben a képben a film heterogenitásából következően Sarah-nak (ruha, jelmez) és Annának (az elhangzó kérdés miatt). Olyan heterogén tér keletkezik, ahol már a kezdetben a két szint elhatárolása eleve problematikus, hiszen a kezdeti képet (természetesen csak utólag, a filmet megnézve) egyszerre látjuk filmtérnek, „reális”-nak (Annaként a szereplőt), illetve szereptérnek, „fikcionális”-nak (Sarah szerepében). A regényszerep filmre vitelének folyamatában a film sajátos mediális jellege kap hangsúlyt, a heterogenitásának megmutatása az irodalom (adaptációjának) jelenlétével történik, vagyis a film az irodalom viszonylatában reflektál mediális lehetőségeire, ez esetben kép és hang széthangozása révén. A film tehát egy olyan köztes szintér megmutatásával kezdődik, amelyet aztán világosan elkülönít a két különböző szintre, hogy interakciójuk, az átjárások, átvágások láthatóvá váljanak, ám a befejezésben ismételten a heterotópia hely nélküli helyéhez tér vissza: a forgatás befejeződött, felszabadult ünnepelést látunk, a színészek táncolnak, Anna bemegy abba a belső térbe, ahol az utolsó jeleneteket forgatták, az eltérő térbe, a két szint köztes terébe, a tükör mellett látjuk a Sarah jelmezeként funkcionáló parókat, Anna belenéz a tükörbe, és elmegy. Mint kép Annaként megy el (ugyanakkor úgy cselekszik, mint Sarah, aki szintén eltűnt a hasonló film a filmben sze-

relmi helyzetben), de Mike/Charles (partnere és szeretője) Sarah-t kiállt utána. Ismételten a kép és a hang, amelyek a film médiumában egymásra íródnak/hangzanak, a szerepek/szintek szétválaszthatatlanságának köztes terepét teremtik meg.

Pirandellónál világosan szétválasztható a két tér a reflektáló, értelmező elbeszélő révén, ugyanakkor a lövéssel egyik tér áthatol a másikba. A Reisz-film esetében a médiumnak megfelelően mindkét teret egyformán látjuk, az egyik nem reflektál a másikra, hanem interferálódnak, egymás folytatásába rendeződnek olykor (olyan vágásokra gondolok, amikor egyik szintből a másikba lép át/ki a szereplő, képileg linearizálva¹³), vagy egymásra íródnak, montírozódnak, kép és a hang különböző szintereket mutatva, illetve hallatva a filmes egymásra illesztés révén. Ez történik olyankor is, amikor (nem-)szerepben a szerepből idéznek szövegrészeket. A film befejezését előrevetíti Mike szövege, aki David (Anna szeretője) a film a filmbe bevégzésére vonatkozó kérdésére, hogy melyiket választják, a boldog vagy ellenkezőleg a szerencsétlen befejezést, hiszen a könyvben két befejezés szerepel, Mike válasza: az elsőt is, de a másodikat is igazából. Ennek megfelelően a filmnek is kettős befejezése van a két szinten, egy boldog, idillikus kép: csónak a tavon, benne a „boldog pár”, ez a film a filmbe happy end-je, és egy be nem teljesült, hiszen Anna elmegy. Azonban *A francia hadnagy szeretője* című film is az előző idilli képpel zárul, képileg megismételve a boldog „film a filmbe” befejezést. Ahogyan a szereplők „választhatnak” a regény befejezései között, úgy a néző is választhat a film(ek) befejezése(i) között, illetve láthatja kettősségében, közöttiségben a kétféle finálét. A film a filmbe utolsó képe kerül a keretfilm záró képévé, ezáltal mintegy kilép a keretéből, keretfilmjének bekeretezőjévé válik, hiszen a kezdésben is kilátszott a keretből. Ezekkel a képi megoldásokkal azon eldönthetlenség felé tendál a film, ahol kérdés(es)sé válik, hogy melyik film foglalja magába, és melyik másik filmet.

Míg tehát Pirandello egy regényben problematizálja film és irodalom viszonyát, addig Reisz filmbe mutatja meg irodalom és film viszonyának egy lehetséges értelmezését. Pirandello irodalom és film heterotópiáját hozza létre a befejezésben, amikor a az operatőr-író látása révén értel-

13 Például Sarah kimegy a jelenetből egy ajtón, a következő kép: Anna kidugja a fejét ugyancsak egy ajtón. Ez egyben a két szint egymás tükreiként való bemutatásaként is értelmezhető, még olyan értelemben is, hogy a film a filmbe szereplőjeként Charles utazik Londonba, a forgatás terében pedig Anna utazik ugyancsak Londonba. És a két jelenet követi egymást.

mezve olvashatjuk a filmjelenetet, képként jelenik meg a film, de nem némán, hanem szavak tükrében, visszaadásában, vagyis a leíró médium is filmszerűsödik, igyekszik kameraszzerűen visszatükrözni a jelenetszerűséget.

Reisz a heterotópia köztes terével nyit és zár, mintegy a film heterogenitásának lehetőségét téve meg keretnek, ezért is nem lehetséges egy befejezése, hiszen a heterotópia eleve a kettősség együtt megtapasztalásának a tere. Az irodalom ez utóbbi esetben a film médiumának önreflexív elemeként kap funkciót, azáltal hogy maga a megfilmesítés tematizálódik a filmben, és ezen átfordító forgatás során a filmképi heterogenitás hangoztatóddhat.

A regény világa nem hagyja érintetlenül a filmszínészeket, és szerelmi történetük (romantikus) regényszerűvé, regényessé válik, illetve a regénybeli világ életre keltése révén a rajta kívüli, korábbi színészidentitásuk sem marad változatlan, szerep és (nem-)szerep közötti határ a szerelem terében meghúzhatatlan lesz. Pontosan az ellenkezőjével találkozunk a filmszínész teljesítményének a vonatkozásában a Pirandello által ironizált filmszerep pusztá látszatszerűségével, aura vesztettségével (vö. Luisetta kisasszony színészi teljesítménye), ugyanis Anna és Mike olyannyira átadják magukat a szerep megelevenítésének, hogy már nem tudnak leválasztódni a szerepről, filmszínészként regényszereplőkké válnak, illetve ennek kettősségében tapasztalják meg (nem-)önmagukat.¹⁴ A személyiség megkettőződése, illetve integritásának elbizonytalanodása a hasonmás tematika irodalmi teréhez kapcsolható, amely azonban a filmszínész mindenkori problémája is, a hasonmás teljesen önállósult/levált változatának értelmében (film)képmása hordozható, bárhol, bármikor bemutatható, semmiféle organikus kapcsolat nincs már a színész és a filmtekercsen látható képmás között. Ezt a hasonmásleválást, teljes elkülönülést teszi explicitté Fassbinder Nabokov regénye nyomán készült első angol filmje.

14 Lényegében a különböző viszonyokban való létből adódó eltérő személyiségtapasztalat korai gondolatát fogalmazza meg Pirandello a következőképpen: „minden egység az elemek egymás közti viszonyából áll, ami annyit jelent, hogy ha a viszonyokban a legcsekélyebb változás áll be, szükségképpen az egységben az egység is megváltozik. Ez a magyarázata annak, hogy akit én méltán szeretek, más méltán gyűlölheti. Nem csak azt mondhatom, hogy én, aki szeretem és az a másik, aki gyűlöli, két különböző személy, de azt is, hogy az, aki gyűlöli, két különböző személy, de azt is, hogy az, akit én szeretek, és az, akit a másik gyűöl, nem ugyanaz, hanem két különböző valaki. És magunk sem tudhatjuk sohasem, milyen valósággá válunk a mások szemében, mik vagyunk ennek vagy amannak a számára” (Pirandello é. n. 67.).

3. Regény és film

Alcímemben az *és* mint a rizóma szövete kötőszavának kiemelésével a nem értékmegkülönböztetésen alapuló *szövetség* kap hangsúlyt: film és regény, regény és film egymás tükreiként szerepelnek értelmezésemben. Vladimir Nabokov (elbeszélőjének) általam mottóként is kiemelt „vágya”: nézővé változtatni az olvasót, ebben a rizomatikus szövetségben valósulhat meg.¹⁵

Az orosz-amerikai szerző 1936-ban megjelent *Kétségbeesés* (*Отчаяние*) című regénye egyenesen az irodalom helyébe a festészetet szeretné tenni: „Ám nekem most nem az irodalomra van szükségem, hanem a festészet egyszerű (természetes) és durva (kidolgozatlan) szemléletességére.”¹⁶ Ha figyelembe vesszük a regény témáját (irodalmi hasonmás problematika), akkor láthatóvá válik, hogy miért éppen a kép médiuma kerül ilyen kiemelt szerepbe: a képmás képíleg válhat szemléletessé. Nem meglepő tehát, hogy az elbeszélés/kezdés nehézségeinek ecsetelésével indul a regény, amelynek végül is a következő mondattal vet véget az elbeszélői hang: „Úgy tűnik, egyszerűen nem tudom, hogy mivel kezdjem” (Nabokov 2001. 5.). A továbbiakban egy olyan *kép* következik, amely az elbeszélő és elbeszélés viszonyának reflexiójaként olvasható. Az autóbusz után loholó ember jelenetét az elbeszélő elbeszélése után szaladó allegóriájaként írja le. Fordításban: „Nevetséges középkorú ember, aki megroggyant térdekkkel szalad az autóbusz után, beéri az utolsót, ám fél felugrani menet közben, szégyenlősen elmosolyodik, még kocog gépiesen egy keveset, aztán megáll, behúzódik a sarokba.” Szintváltás következik (gondolatjel jelöli): „elbeszélésemnek hatalmas autóbusza. Eléggé terjedelmes kép/külső/alak. Én még továbbra is szaladok.”¹⁷ Egy olyan elbeszélő körvonalazódik, aki mint egy lemaradt utas, nem éri utol (saját) elbeszélését, az továbbmegy nélküle. Néhány tíz oldallal később, amikor már felfedezi hasonmását, akkor ismételten visszatér az autóbusz-allegória, most már úgy, mint ahová betalált,¹⁸ és a kellemes ablak melletti helyet foglalja el, s természetesen összekapcsolja az írás könnyebben gördülésével. (A „*нонасть*” állítmány szerepel az orosz nyelv-

15 Richard Rorty szintén Nabokovtól idézi a következőt: „mindenki képekben és nem szavakban gondolkodik”. Rorty Nabokov műveit a kegyetlenség és a szolidaritás szempontjából elemzi (Rorty 1994.).

16 Vö. „Но сейчас мне нужна не литература, а простая, грубая наглядность живописи” (Nabokov 2001. 20.).

17 Vö. „могучий автобус моего рассказа. Образ довольно громоздкий. Я все еще бегу” (Nabokov 2001. 6.).

18 Vö. „я уже попал на тот автобус” (Nabokov 2001. 10.)

ben akkor is, amikor valaki csapdába esik – „*nonacmb e zacady*” –, ez némi-képp elbizonytalanítja a boldog egyértelműséget.) Azt is mondhatjuk, hogy megvan a téma, a hasonmás, tehát *beindul* az írás (lásd Lachmann 1995).

Renate Lachmann *kettős kódolás* fogalmának analógiájára, amelyet ő a szinkretizmus kapcsán emel ki, és az idegen- és saját stílus játékának meghatározójaként ír le az intertextuális szövegekben,¹⁹ a *kettős olvasás* kategóriáját fogom aktualizálni, amelyben kiemelt szerepet kap a kép médiuma, hiszen az olvasó *nézőként* is jelen van, képekben is olvas. A Nabokov visszaemlékező történetírójának²⁰ a „kérése” (nézővé változtatni az olvasót) mellett azért válhat értelmezői szemponttá a kettős olvasás, mert a regényből készült Fassbinder-film révén (*Despair. Eine Reise ins Licht*, 1977) konkrétan is nézőként olvashatjuk újra a regényt, vagyis a film viszonylatában lehetőség nyílik a nézve-olvasásra, illetve fordítva is a film olvasvánézésére, vagyis olyan közötti tér teremődik ebben az intermediális szerkezeti helyben a befogadó számára, ahol képet és szöveget egymás kontextusaiban, viszonylataiban kell látnia. Ezzel mintegy az irodalmi adaptációkhoz való viszonyulás egy aspektusa is körvonalazódik, ezen példák esetében úgy gondolom, hogy a megfilmesítés (kettős) olvasása a regénynek, képeiben való újraolvasása, tehát nem valami másodlagos produktum az irodalmi műalkotáshoz képest, hanem képi újrateremtése. Ezért is javaslom a *fordítás* fogalmát, mert ez egyrészt az irodalom tekintélyét már maga mellett tudja, másrészt nem társul hozzá értékítélet vagy nem olyan mértékben, mint az adaptáció esetében.²¹ (A német szakirodalomban a *die Übersetzung* egyaránt előfordul a ‘verfilmen’ – megfilmesítés transzformá-

19 Hasonló filmképpel találkozunk Hitchcock *Észak – Északnyugat* [*North by Northwest*, 1959] című filmjében, amelyben Hitchcock *cameo szereplését* láthatjuk, a rendező megjelenik saját filmjében, éppen egy autóbusz után szaladva. A kép megismétlődik, csakhogymár Cary Grant szereplővel. Az egyező képen (autóbusz) túlmenően a reflexivitás szempontját érvényesítve hasonlíthatók össze Nabokov szövegrészlete és Hitchcock filmképei, a regény esetében az elbeszélő és elbeszélése/hasonmása (az elbeszélés mint hasonmásteremtés is értelmezhető, hiszen amikor megtalálja a Felixet, megtalálja az elbeszélés menetét is) a film esetében rendező és szereplő mint egymás tükörképei reflektáltatják a szerzőség kérdését.

20 Hermann oroszul Germann, így a németországi helyszín miatt beszélő névként hangzik.

21 André Bazin is használja a film és irodalom kétféle viszonyának az elkülönítésekor, az első, amikor az irodalom pusztán „minőségi védjegy” a film számára, „motívumok kincseshányója”, illetve „a másik esetben a rendező az eredetivel teljesen egyenértékű művet akar alkotni, mégpedig úgy, hogy nemcsak inspirációt merít a könyvből, nemcsak filmet csinál belőle, hanem le is akarja fordítani a vászon nyelvére” (Bazin 1999. 91.).

ció-kifejezések mellett.) Az irodalmi kategória átvitelével a film terébe pontosan e köztességnek a kifejezését, a közöttiséget kívánom kiemelni. Az adaptáció esetében elég gyakran előfordul a csontváz-megtestesítés, tartalom és forma kettősére visszavezethető metaforika, amely úgy gondolja el a film szerepét, hogy az az irodalmi „lényeket” kell hogy megelevenítse (vö. Nánay 2000.). Ennek a nézetnek az ellenpontjaként Eichenbaum film és irodalom *házasság* metaforikája állítható, ahol viszont „a film a férj szerepét tölti be”. És „olyan korban élünk – írja továbbá 1926-ban –, amikor a film szemszögéből nézik át az irodalom anyagát” (Eichenbaum 1971. 582.). Az ideológiai vonzatokat figyelmen kívül hagyva itt most a *film szemével való újraolvasás* korai nézetét látom a gondolatmenetemhez kapcsolódónak.²² Irodalom és film összevetésekor egyik megkülönböztető jegyként pontosan az olvasói *képzeletet* szokták megjelölni, hiszen a film esetében „mindent” látunk, ott van előttünk a látvány. A megfilmesítés esetén a néző a rendező *elképzelésében* látja viszont az irodalmat. Nabokov regényében pontosan erre az olvasói képzeletőre apellál a *képmás* szövegben (írással) való le/megfestések. A festészetet előtérbe állító szövegrészlet után a saját és hasonmás orrának (a gogoli hasonmásirodalmat ismerve látjuk, miért éppen az orr) ecsetelése után így szól ki (nem kérdésként, hanem állítva) az elbeszélő: „Olvasó, te már látsz minket” (Nabokov 2001. 20.). Ezt a kijelentését az elbeszélő *megalapozza* a hasonmás típusok felvázolásával, az ikrekkel kezdődően, Narcissuson át egészen a filmszínész dublőrökig: „Láttam hasonló testvéreket, ikreket, láttam a moziban hasonmásokat, vagyis amikor a színész két szerepet játszik – mint a mi esetünkben [itt jellemzőket sorol fel: egyik szegény, másik gazdag stb.]. Igen ezeket mind láttam – de az ikrek hasonlósága megrontódik a rokonság sablonjával, ám a filmszínész a két szerepben senkit nem téveszt meg, mert ha ő egyszerre jelenik meg két szerep/személyben, akkor érzed a felvétel/fénykép kereszteződését az összeragasztás vonalában. Adott esetben nem volt sem az ikerség vérszegény (vér mindkettőben folyt), sem a szemfényvesztő trükkje.”²³ Továbbá:

22 Megemlíthető még Martin C. Battestin *analógia* fogalma, mint amelyet irodalom és film viszonyának értelmezésekor terminusként használtak: „Kulcsszavunk az analógia. Úgy dönthetjük el, sikerült filmváltozat-e egy »regényfilm«, ha az alkotók abbéli készségét mérlegetjük, hogy találtak-e analóg attitűdöket, analóg retorikai technikát” (Battestin 1971. 619.).

23 Vö. „Я видал схожих братьев, соутробников, я видал в кинематографе двойников, то есть актёра в двух ролях, – как и в нашем случае, [...] Да, я все видал, – но сходство близнецов испорчено штампом родственности, а фильмный актёр в двух ролях никого не обманывает, ибо если он и появляется сразу в двух лицах, то чувствуешь

„teljesen hasonló vonásaink voltak, és a tökéletes csendes azonosságban ez elérte a végső szemmel (jól)láthatóságot – de a halál –, ez a csendes művészi (festői) arca tökéletességének: az élet pusztán tönkreteszi a hasonmásom: ahogyan a szél elhomályosítja Narcissus boldogságát, így jár a tanítvány a művész hiányzásakor, az illetéktelen fölösleges színnel (festékkal) eltorzítja a mester által megfestett portrét.”²⁴ Látható a hasonmás köré rajzoló képesség, festőiség (Narcissus esetében is tükörképe a boldogsága/hasonmása), a festékkal való írás/festés ideája fogalmazódik meg, hogy a hasonlóságot a festészet révén jobban lehet érzékeltetni, mint a szavakkal. –” „de félek attól, hogy természetéből adóan a szó nem tudja teljességében kifejezni két emberarc hasonlóságát – következésképpen festékkal kellene írni/festeni [mindkettőt jelenti a ‘написать’], és akkor a néző számára világos lenne, hogy miről van szó.”²⁵ Ennek a festve írásnak, *festőírásnak* lehet a megiszemélyesítője, Ardalion festő, aki mintegy az elbeszélő riválisa, elbeszélésének másik festő(író)ja. Míg Hermann mint író a hasonlóságot keresi, addig Ardalion egyenesen azt állítja, hogy „minden arc egy unikum. A hasonlóságot a profánok látják. A művész mindig a különbséget látja.” A véletlenszerűen kinevezett álhasonmás Félixet Hermann szó szerint felruházza a hasonlóság jegyeivel, átformálja, kozmetikázza, saját ruháiba öltözteti. És mivel író-szereplő ezt a műveletét tropikus átvitelként értelmezhetjük, ahogyan arra Lachmann felhívja a figyelmet (vö. Lachmann 2000), az egyik testről a hasonlóságok átvitele a másikra nem más, mint a metaforizáció trópusa. Miután önmaga hasonmásává átformálta Félixet, meggyilkolja, ezzel mintegy önmaga másikának (ön)gyilkosságát hajtva végre, ezáltal az élő halott/hulla (*живой труп*) kettős szerepének eljátszását kísérelve meg. Ám, hogy nem ismernek rá mint Hermannra Félix tetemében az erdőben, ezzel mintegy e metaforizációs átvitel kudarcát jelentik be abban az újságcikkben, amelyet mint egy recenziót olvas a gyilkosságról.²⁶ A holttest referencia nél-

поперёк снимка линию склейки. В данном же случае не было ни анемии близнячества (кровь пошла на двоих), ни трюка иллюзиониста” (Nabokov 2001. 19.).

24 Vö. „[...] у нас были тождественные черты, и в совершенном покое тождество это достигало крайней своей очевидности, – а смерть, – это покой лица художественное его совершенство: жизнь только портила мне двойника: так ветер туманит счастье Нарцисса, так входит ученик в отсутствие художника непрошенной игрой лишнего красок искажает мастером написанный портрет” (Nabokov 2001. 18.).

25 Vö. „[...] но боюсь, что по самой природе своей, слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, – следовало бы написать их рядом не словам, а красками, и тогда зрителю было бы ясно, о чём идёт речь.” (Nabokov 2001. 19.).

26 Gyilkolás és írás összakapcsolódását emeli ki Bényei Tamás is e regény kapcsán: „A bűnöző-művész kettősségének legjobb példái Nabokov hősei, köztük a már nevében

küli jelként bukkan fel, nincs jelöltje, a személy kiléte ismeretlen, legalábbis egy ideig, így a tetem pusztja jelszerűsége kilép a Hermann általi átformáló hasonlóság láncolatából. A felruházott hasonlóság a nem-hasonlóságra csupaszul, hamis jellé/tetemmé változik. Ahogy Hermann, a véletlenszerűen kinevezett hasonmását, Félixet meggyilkolja, úgy válik ő maga is Ardalion festményén tetemmé. А дохлятина jelentése: ‘dög’, ‘tetem’, de ugyanakkor ‘nyápic ember’ is, itt mindkét jelentés megtartható, a fiziognómiáját eljelentéktelenítve szét-alkotta, át-festette a kép médiumába. Így miután elkészül Hermann portréja a bohóc Ardalion ecsetvonásai nyomán, az elbeszélés is a visszaemlékezésből a napló legértéktelenebb irodalmi műfajába vált át, degradálódik (maga az elbeszélő értékeli így), az író Hermann tetemmé transzformálása a szöveg testére is következményekkel jár. A műfajváltás az autobiográfiáról a naplóra az én elbeszélhetőségét problematizálja, jelezve a szöveg műfaji határait, és a festő Ardalion különbözőségével a kép médiumának előtérbe kerülését. Ily módon kettős szerkezetéről beszélhetünk, Ardalion azt teszi Hermannal, amit az Félixszel, csak hogy amíg Hermannak nem sikerül a hasonlóság elvű átformáló élő *halott* tapasztalatát megvalósítania Félix tetemében, addig a portréban Ardalion élő holttá festi át Hermannat. Úgy tűnik ez a különbség a médiumváltással függ össze, a reprezentáció egy másik síkjának a szöveg terébe való kerülésével. A regényben a festő és író hasonmás elbeszélők teremtik a szöveg heterotópiáját. Ardalion és Hermann kettőse révén válik lehetetlenné az (irodalmi) hasonmás-(hagyománnyal)²⁷ való identifikáció, mert eleve egy másik médium ellensúlyozza ezen irodalmi egyneműséget. Hermann hasonmás, hasonlóság keresése,²⁸ álhasonmás kinevezésbe torkollása az irodalmi hagyomány ironikus felülírásaként értelmezhető.²⁹

is megkettőzött Hermann Hermann a *Despair* című regényében, aki a rendőrökről következetesen mint kritikusairól beszél, büntettét pedig (saját öngyilkosságát viszi színre úgy, hogy megöl valakit, akit tökéletes hasonmásának vél) kizárólag tökéletes esztétikai konstrukcióként hajlandó tekinteni: »Részemről szó sem lehet semmiféle lelkiismeret-furdalásról: egy művész nem érez lelkiismeret-furdalást, még akkor sem, ha művét nem értik meg, nem fogadják el« (Bényei 2000. 145.).

27 Ennek nagyságát, terjedelmességét mutatja be Otto Rank tanulmánya (Rank 1980.).

28 Renate Lachmann a hasonlóság mániákus keresését a más-lét, a másság megismerésével kapcsolja össze. Az álhasonmásban az én önmagával mint másikkal szembeül (Lachmann 1998.).

29 A „megelőzöttség-tudat” inkább a címkeresés kapcsán válik kimondottá, ugyanis már minden hasonmásra utaló címet elhasználnak vél az elbeszélő (Nabokov 2001. 207.).

A regényben a hasonmás alakzata mellett a tükör ugyancsak a heterotópia lehetőségének tere. A szövegben számos példát találunk a palindrómára, a szavak tükörként, azaz képként való néző-olvasására. Természetesen egyik kiemelt példája éppen a tükör maga, ('*зеркало*' – '*олакрез*'), teljesen magától értetődőnek tartja az író, hogy mindkét *képében* szerepeljen a szó a regényben, az első a tükör jelentésében, ('*зеркало*') a második a tükörképként nyerjen jelentést. Az '*олакрез*' tudomásom szerint nem értelmes szó, viszont Nabokov regényében az elbeszélő *képmutatóan* nézi magát benne („*продолжая смотреться в олакрез.*” – „folytatam magam nézését a röküt-ben” – képileg is visszaadva az orosz szöveget), és az olvasó *képtelen* megérteni, hiszen nincs ilyen szó, hacsak nem látja a tükör szó képét, vagyis tükörképét. Tehát az íráskép révén képirást művel a szerző, ezáltal *képessé* téve az olvasót a *kettős olvasásra*, a néze-ve-olvasásra, amely valójában minden elemi olvasás sajátja.

Fassbinder filmje ott kezdődik, abban a köztes térben, ahol Nabokov regénye megnyitotta az irodalmat, a szöveg terét.³⁰ Ugyanis a festészeti vonalat emeli ki, azt is mondhatnánk, hogy a festő ecsete, színei, képei foglalják keretbe a filmet, illetve a film világa mintegy az ő képei által teremődik. Már a cím felíródása a feltűnően kalligrafikus betűkkel az ecset jelenlétére utal. A kezdő kësporok pedig szintén egy festő színkeveréseként is láthatóak: fehér tojánhéjakat látunk, amelyekre fentről víz csepeg, törekenységet, töredékesség képzetét keltve, továbbá egy pohárban *valaki* összekever tojást és tejet, a színek milyensége miatt – a későbbiekben látjuk majd Ardalion festményét Hermann lakásának falán,³¹ amely ezekből a sárga és fehér ecsetvonásokból áll – a kezdeti koktélkészítő-elképzelést a festő színkeverésével cserélhetjük fel. A befejező képekben ismételtén visszatér ez a keret: Hermann látjuk egy lesötétített szobában, ahová a fény réseken hatol be, ezzel mintegy felszeletelve a szereplőt, fénycsíkokra vágva, az asztalon egy fehér széttört cserép, amelyre ismé-

30 Lora Schlothauer egyenesen moziregénynek nevezi Nabokov szövegét, és a német némafilm technikáinak hatását vizsgálja tanulmányában. Ugyanakkor jelzi, hogy 1932 a hangos film „győzelme”, és ezt összekapcsolja az 1936-ban megjelent *Kétségbeesés* befejezésével, ahol is a teljes csenben ülés ellentétéként az ablak kitérésével összekapcsolt beszéd beáradását „jövendőli” (Lora Schlothauer 2000.). Érdeemes utalni arra, hogy Pirandello operatőre örökre elnémul, írott képeibe menekül, Nabokov írója, Hermann kinyitja ablakait az artikulált beszéd, a hangos film előtt.

31 Az egész lakás festményszerűen van berendezve, tele van csupa üvegajtókkal, amelyeken fehér festett figurák láthatóak.

telten víz csepeg,³² Hermann kinyitja az ablakot, beárad a fény, egy téli tájat látunk házakkal, a szereplő tekintete elmozdul, kissé lenéz, ugyanazt a képet látja, csak hogy most már a festőt is, amint fest egy állvány előtt. Ardalion nevetését halljuk mintegy Hermann fejében. Néhány pillanattal később a kamera megmutatja Ardalion festményét, amely hasonlít a svájci hegyi tájra, de lényegesen különbözik is tőle. Hermann a hasonlóság mániákus keresésében vak a különbségre, így válhat a festő áldozatává. Ardalion számára művészi elvként felfogott differencia Hermann szemében hasonlósággá változik.³³ A filmben evidenssé válik Ardalion képekkel való manipulációja, Hermann fogva tartja képei világában, ahonnan nincs kijárás, újabb képek vannak. Elbizonytalanítja Hermann a képi valóság érzékelésében, ezzel mintegy azon vakságát mutatva ki, amely nyomán egy alig hasonlító személyt nevez ki saját hasonmásának.³⁴ Ez az esteleges hasonmás-kijelölés szerves következménye Hermann képzelgéseiének. Még mielőtt rábukkanna Félixre, önmagát mint két személyt látja, és a film médiumát kihangsúlyozandó egyik képmását beülteti egy jól elhelyezett fotelba. Ez a kijelölt hely megegyezik a

32 A fény mint felszeletelő elem a filmben egyrészt kifejezésre juttatja Hermann örülttségét, törekeny elmeállapotát, másrészt a filmkép teremtő anyagaként a *fény*(*be utazás*) a film önreflexív metaforájaként is érthető: a film mint a fény-képek sorozata.

33 Kiemelt példája ennek, amikor Hermann egy szállodában találkozik Félixszel, és a szobában megtalál egy olyan festményt, amelyet korábban Ardalion műtermében látott: két rózsza, egy tajtékpipa és a vászon hátán egy horogkereszt. Később beront a műterembe, és örülten keresi azt a festményt, de csupán egy hasonlót talál: két vörös folt és egy fehér hamutálra emlékeztető folt, a vászon hátoldalán ugyancsak horogkereszt van. Távoli utalásként is felfoghatjuk Magritte *Ez nem pipa* festményére, hiszen a keresett pipa helyett csak a hamutálat találja a festményen. Ebben a jelenetben láthatóvá válik Hermann-nak a képek világába való zárt-sága, hiszen ami teljesen világosan látható, hogy felesége hiányos öltözékben éppen Ardalion társaságában van, ezt csak a kép megtalálása után veszi észre. Thomas Elsaesser freudi terminusokkal elemzi a képek összeillesztését, és az ebben az összeillesztő mechanizmusban elvesző különbséget a szexualitással kapcsolja össze. A pipa hiányán mint fétistárgyon való átsiklás Hermann kasztrált szubjektivitásával áll összefüggésben. Ebben a vonatkozásban nem véletlen, hogy szintén egy fallikus jelként funkcionáló sétatobot felejt az áldozat mellett, amely aztán hozzájárul a leleplezéséhez, hiszen a boton rávésve olvasható Félix Weber neve. Elsaesser a kasztrációs félelemmel kapcsolja össze a fikcionális látást, vagyis annak látását, ami nincs, és nem látását annak, ami teljesen evidens (Elsaesser 2001).

34 A festő által festett Hermann-portré szolgál egyik támpontként a nyomozó rendőr számára, aki világosan látja a különbséget az arckép és a halott arc között.

néző helyével, ahonnan éppen szemléli a filmet, így kétirányú reflexió keletkezik, egyrészt a szereplő én projekciója önmaga másikat szemlélőként látja (akinek a helye megegyezik a kamera és a mindenkori filmnéző helyével), tehát a néző szerepébe vetíti ki a hasonmását, illetve a néző szemszögéből: a hasonmás helyén ülve rákényszerítődik, hogy a szereplőt saját hasonmásaként lássa. Ezt a kezdeti tükörstruktúrát számolja fel az álhasonmás kijelölése révén. Félixet, akárcsak a regényben, rá kell vezetni a „hasonlóságra,” a tükör segítségével meg kell győzni. És a filmben az mutatódik meg, ahogyan Hermann hasonmásává, illetve alibi-jévé formálja át Félixet. Ebben a viszonyban a mesterséges módon elkészíthető dublőr kerül szembe a klasszikus irodalmi hasonmás típusával, ahol az összetartozás organikus struktúrája a meghatározó (ember és árnyéka, jó és rossz belső harcának kivetülése). Ez az organikusság itt a biztosítótól való pénzbeszedéssel helyettesítődik, a kezdeti néző–nézett, még önértelmező hasonmás viszony átformálódik alibi trükké. Az *álhasonmás* láthatóvá tétele, megmutatása a filmkép azon pirandellói jellegzetességét reflektáltatja, hogy a filmkép levált árnyképként, függetlennedett képmásként viselkedik, már nem köti semmiféle organikusság a filmszínészhez. Ami a Nabokov-regényben „vágy” (nézővé változtatni az olvasót, megmutatni neki a hasonmás), az a Fassbinder-filmben valóban láthatóvá válik – és a nabokovi ironia a hasonmáshagyománnyal szemben –, a nem-identifikáció itt az álhasonmás képében mutatkozik meg.

A képeken jól látszik, hogy a szerepek felcserélődéséről, nem eleve meglévő hasonlóságról, hanem mesterséges átalakításról van szó, a regénybeli metaforizációnak itt képi transzformációját, travesztálását látjuk. Fassbinder nem a Nabokov által is reflektált filmtrükk szerint jár el, hogy ugyanazon szereplőt egyidőben kétszer szerepeltet a film technikájának köszönhetően, hanem az álhasonmás kidomborításával pontosan ezen trükköt leplezi le. Képileg tükörstruktúrákat teremt, a fenti képek szerkezete (előtér-háttér) a hasonlóságra épül, ám a helycsere révén a különbség kerül előtérbe, a tükörstruktúrában az álhasonmásokat látjuk egymás visszfényében. A ruhák, a (társadalmi)szerepek kicserélődnek, de a személyek különbsége megmarad. A cserének/kicserélhetőségnek az előrevetítése a filmben szereplő némafilm, amely *mise en abyme*-ként értelmezhető, hiszen magába tömöríti a *Despair* szerkezetét: hasonlóságra alapozott gyilkosság. Egy valódi némafilmről van szó, H. N. Ewers 1913-as *A prágai diákról*, amelyben Paul Wegener játssza a hasonmásstruktúrában „mindkét” szereplőt a filmi másolhatóság, kópialét lehetőségeit kihasználva, és amelyre ily módon is reflektáltat a két színészt használó Fassbinder.



Rainer Werner Fassbinder: Despair. Utazás a fénybe (1977). A főszereplő, Hermann Hermann és álhasonmása.



A fényvisszaverő üvegfelület, a festett kép és a beállításban kompozíciós elemként megjelenő filmszereplők filmes szövődéke.

Hermann Hermann³⁵ előre látja szerepét, mintegy a filmképen látott jeleneteket ismétli meg. Fassbinder képileg is megteremti az ismétlést, Félix halott fejét ugyanolyan mozdulattal fordítja el Hermann egy rémálmában, mint ahogyan a némafilmben a halott rendőr fejét mozdítja el egy másik rendőr. Hermann szavakban is filmszínésznek adja ki magát, így akarja Félixet meggyőzni, hogy ráálljon a játékra, a hasonmás szerepre (dublőrnek kéri fel), és valóban ezt is gondolja magáról, ugyanis a végső leleplezésben

35 A neve a tökéletes hasonlóságot, az azonosságot juttatja kifejezésre, ezt a típusú azonos megismételhetőséget nem lehet (trükk nélkül) a hasonmással képileg megismételni. Hasonlóság, ismételhetőség és különbség kategóriáit hozza be Deleuze nyomán Lachmann is értelmezésében (vö. Lachmann 2000.).

filmszínészként határozza meg önmagát, szerepét. Miközben elfogják, magát is leleplezi, mintegy a film médiumára is reflektálva, kimondja, hogy ez egy szerep volt, vége van a filmnek, állítsák le a kamerákat, a szereplő ki szeretne lépni a kamera kínzó/fárasztó perspektívájából. A film kezdésekor a néző helyébe beültetett hasonmás, amely ugyanakkor a kamera helye is, így a befejezésben kifejeződő kétségbeesés felől úgy is érthető, mint a filmszínész pirandellói elidegenedése a kamera előtt, aki *kétségbeesésében* a néző hiányában önmagát teszi meg nézővé is. Ebben a kontextusban a kétségbeesés, mely a Nabokov regényében a hasonmáshagyománnyal való nem identifikálhatóság kifejezője,³⁶ a filmben a filmszínész kamera előtti magára hagyottságának válik az ekvivalensévé.

És eközben Hermann Hermann/Dirk Bogarde nyílegyenesen a kamerába néz. Egy kivonulásjelenetet látunk, ahogyan Pirandello operatőre elvonul, Nabokov írója kitarja az ablakot. Az irodalmi „nincs önmaga birtokában”, „nincs önmagánál” képi megmutatását, a megjelenítő és a szerep közötti távolság megszüntetésére tett kísérletet látunk egy ún. *Nullpunkt* (Elsaesser) megteremtését, ahol valami végső arc rajzolódhatna ki. Azzal azonban, hogy e jelenetben a kép és a hang ismételt széthangzik (pontosan az ellenkezőjét halljuk, mint amit látunk, hiszen a kamerába néz), ennek lehetetlenségét inszcenírozása, és ezzel a film médiumában keletkező szubjektumot örökösen megosztottként, szétírt és -hangzottként, távollevőként, a képek világából kiszabadulni nem tudóként mutatja be a rendező.³⁷ Hiszen léte egy fény-képre van rögzítve és sokszorosítva. Így válhat a film alcíme *Utazás a fénybe* a filmes önreflexivitás elemévé. Amely cím az utolsó képkocka felől nézve még inkább hangsúlyos lesz, hiszen az utolsó kép a „fehérbe halványulás” képe, Hermann arca áttetsző fehérségbe úszik át fokozatosan, mígnem egy teljesen fehér/üres képet látunk, és csak néhány pillanattal később jön föl felé a szereposztás. A filmszínész visszfényét mutató film³⁸ itt a személy-

36 A nem azonosság még a regényíró és rendező esetében is hangsúlyos szempont, hiszen oroszangol regényíró német emigránsról szóló könyvét, illetve német rendező angol nyelvű filmjét olvashatjuk, láthatjuk.

37 Szerep és nem-szerep közötti átjárás látható Pirandello könyvében a golyó által, Reisz filmjében Sarah és Anna egymásra írodása révén a szerepek egymásra varratnak, Hermann pedig (gyilkos) szerepe alól egyenesen a filmszínész nem-szereppel akar kibújni.

38 Christian Metz (1981) a színházi színész és filmszínész közötti különbséget taglalva írja, hogy amíg a színház esetében ott van előttünk, mellettünk a színész/személy, addig a film esetében csupán *árnyékát* látjuk a filmvásznon, vagyis hogy távollétében fordul felénk. (Látható a benjamini kapcsolhatóság.)

telen, pusztá apparátus jellegében mutatkozik meg, a vászonra vetülő fény mint utolsó kép egyrészt a film tükörjellegét mutatja, hogy bármi rávetülhet a vászonra, akárcsak a tükörré, ugyanakkor a fehérségével a vászon-oldal (screen/page) kettősségét is feleleveníti, ezzel mintegy a médium „morajlását” (Foucault), a „fehér csönd” (Blanchot) megmutatkozásának lehetőségét teremtve meg. Ezt az artikulálhatatlanságot átsejtető fehér kép, „ez a morajló-mormoló-tér nem annyira e tapasztalatok végcélja, mint inkább lehetséges újrakezdésük geográfia nélküli helye”, illetve artikulálhatatlanabbul: „mélység nélküli feledés és a várakozás át-tetsző üressége” (Foucault 1999b. 116–117.). Nabokov regényének végén az ablaknyitás, a várakozás, Fassbinder filmjének végső fehér vászonlapja „a felszabadult és önnön határtalanságára megnyíló nyelv névtelenségéhez vezetnek el” (Foucault 1999b.).

A film jelrendszerén belül még egy összefüggésben értelmezhető ezen utolsó képcsönd. Hermann és Ardalion kettőse a film meghatározó alakzatainak figurái. Fentebb már volt szerepe a hasonlóság és különbség két elvének, illetve ahogyan a Ardalion Hermann hasonlóságkeresésébe beékeli a különbség réseit, ezzel mintegy képeinek világában manipulálja. A szétesés, szétbomlás (Zerfall) és összefolyás, fúzió (merger/Fusion)³⁹ szintén két átfogó elv a filmben. Hermann meghatározója a megkettőződés, széttörtség, Ardalion viszont az összezavarás, mint festőnek a festékek összefolytatása (*merge colours*) jellemzi. Ez a kettőség mindvégig át-festi a film szerkezetét, most csupán a kezdő és utolsó képeket emelem ki. A kezdő képeken széttört (fehér) tojánhéjakat látunk és mellettük, amint valaki színeket összekavar (tojást és tejet). A befejezésben pedig, összetört fehér tányérdarabok széttört tükör előtt, felszeletelő, réseken behatoló (fehér) fénysávok Hermann arcán, és látjuk Ardalion téli tájfestményét, amely Hermann szemében összemosódik a reális svájci tájképpel. A film szerkezetét tehát ez a kettőség keretezi, vagyis egy *széttört keret* fogja egybe, amelyből viszont van egy kilépés, ki-törés a túlexponált fénybe, a fehérbe elhalványító művészetbe, e dolgozat nyelvhasználatában „utazás” a heterotópia terébe.⁴⁰

Fassbinder e film kapcsán adott interjújában a kiindulópont megtalálásának nehézségről beszél, mígnem a „távolságtartó magatartás” nem

39 Az angol merger/murder szójátékot Elsaesser emeli ki, és két ember fúzióját, két cég fúzióját az egyik halálával, öngyilkosságával kapcsolja össze (Elsaesser 2001. 133.).

40 Más megközelítésben az örültség világosságaként is felfogható, ezt erősíti, hogy Fassbinder Antonin Artaud-nak, Van Goghnak és Unica Zürnnek dedikálta a filmjét.

ítélkező bemutatását választotta, a „regisztrálás” képi lehetőségeit. Ez a *csak* bemutatás a film „néma kérdés” jellegét hangsúlyozza, hogy „a film mutat, a regény mond” (Pingaud 1971.). Ugyanakkor e példák nyomán visszhangozva e kijelentést azt mondhatjuk, hogy a film mutatva mond a regénynek, és a regény mondva mutat a filmnek egy olyan köztes térben, ahol az egyik médium a másik önreflexiójának alapjává válik. Hogyan lesz Pirandello kettős struktúrája Reisz filmjének alapelve, Nabokov hasonmás-értelmezése Fassbinder filmjében a filmes trükkök leleplezése, az álhasonmás kidomborításával a filmnyelvben hibás varratokat alkotva, nem filmszerűen járva el, ezáltal a megnyíló köztes ablakokban, résekben inszcenírozva az író hős képekbe halványulását.⁴¹ Ez az a közép-pont nélküli *képlékeny* (rizomatikus) állapot, amelyet Hermann sejtet, a mindenkori nézőt megrepedezett *holofrázisként* leplezi le, amely „azt jelenti, hogy folyvást önnön másságunk lehetőségein keresztül társalgunk önmagunkkal, olyan beszédmódban, amely egyfajta stabilizáció” (Iser 2001. 367.). És itt az „egyfajtá”-t kell hangsúlyossá tenni, hiszen ez a beszédmód mindig ki van téve a destabilizációnak.

41 Iser az irodalmi színrevitelről írja, hogy általa „az ember megtapasztalhatja önmaga önmaga általi birtokolhatatlanságát”, „ami színre kerül, az ugyanis olyasvalami látszata, ami nem lehet jelen”. Ezáltal a „színrevitel inkább a hozzáférhetetlenségek szimulakrumait hozza létre, amelyek egyszerre vetítik az elérhetetlent változó mintázatokba, és – képekként – rejtett területeket varázsolnak elő” (Iser 2001. 362.). Talán nem elvétett azt mondani, hogy az irodalmi színrevitel filmes színrevitelét láthatjuk Fassbinder filmjében.

SZAKIRODALOM

ABÁDY NAGY Zoltán

1987 A filmszerű próza. *Helikon* 1–3. 33–36.

BATTESTIN, Martin C.

1971 Osborne Tom Jones-a – a klasszikus regény a filmvásznon. In: Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 618–621.

BAZIN, André

1999 A nyitott filmművészetért. In: *Uó: Mi a film?* Budapest, Osiris, 79–100.

BENJAMIN, Walter

1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: *Uó: Kommentár és profécia*. Budapest, Gondolat, 301–334.

BÉNYEI Tamás

2000 Művész és kritikus. In: *Uó: Rejtélyes rend*. A krimi, a metafizika és a posztmodern. Budapest, Akadémiai, 141–147.

DOS PASSOS, John

1925 *Manhattan kalauz*. Budapest, Gondolat

DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix

1996 Rizóma.

<http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.html>

EICHENBAUM, Borisz

1971 Irodalom és film. In: Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 577–582.

ELSAESSER, Thomas

2001 Mord, Fusion, Selbstmord. Die Politik von *Eine Reise ins Licht – Despair*. In: *Uó: Rainer Werner Fassbinder*. Berlin, Bertz Verlag, 117–153.

FOUCAULT, Michel

1999a Eltérő terek. In: *Uó: Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 147–155.

1999b A kívülség gondolata. In: *Uó: Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 99–118.

ISER, Wolfgang

2001 A színrevitel mint antropológiai kategória. In: *Uó: A fiktív és imaginárius*. Budapest, Osiris, 358–369.

- KITTLER, Friedrich A.
1995 *Aufschreibesysteme 1800–1900*. München, Wilhelm Fink Verlag, 288–335.
- LACHMANN, Renate
1995 A szinkretizmus mint a stílus provokációja. *Helikon* 3., 266–277.
1998 „Doppelgängerei”. In: M. Frank–A. Haverkamp (Hrsg.): *Poetik und Hermeneutik*. Individualität. München, Wilhelm Fink Verlag, 421–439.
2000 Семиотика мистификаци: <Отчяание> Набокова. In: Smirnov, Igor (Hrsg.): *Hypertext* Отчяание/Сверхтекст Despair. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. München, Otto Sagner Verlag, 43–53.
- METZ, Christian
1981 *A képzeletbeli jelentő*. Budapest, A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Filmelméleti és Történeti Osztályának kiadványa.
- McHALE, Brian
1987 Chinese-box worlds. In: Uő: *Postmodernist Fiction*. New York and London, Methnen, 112–119.
- MOURLET, Michel
1971 Film kontra regény. In: Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat, 215–225.
- NABOKOV, Vladimir
2001 *Отчяание*. Москва, Издательство АСТ
- NÁNAY Bence
2000 Túl az adaptáción. In: Gács Anna–Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk*. Film és irodalom egymásra hatása. Budapest, Kijárat Kiadó, József Attila Kör, 23–44.
- PEREC, Georges
1971 A mass media és az írásmód. In: Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 686–693.
- PINGAUD, Bernard
1971 Új regény és új film. In: Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 627–649.
- PIRANDELLO, Luigi
É. n. *Forog a film*. Budapest, Gondolat

RANK, Otto

1980 Der Doppelgänger (1914). In: Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Psychoanalytische Literaturinterpretation*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 104–188.

RORTY, Richard

1994 A kasbeami borbély. Nabokov a kegyetlenségről. In: Uő: *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Pécs, Jelenkor, 159–189.

SCHLOTHAUER, Lora

2000 Роман <Отчяание> и немой немецкий кинематограф In: Igor Smirnov (Hrsg): *Hypertext Отчяание/Сверхтекст Despair*. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. München, Verlag Otto Sagner, 257–265.

STAM, Robert

1992 Reflexive Adaptations: Tom Jones, Lolita, The French Lieutenant's Woman. In: Uő: *Reflexivity in Film and Literature*. New York, Columbia University Press, 159–164.

SZABOLCSI Miklós

1987 *Világirodalom a 20. században*. Budapest, Gondolat

AZ ADAPTÁCIÓ TEREPE.

Gothár Péter/Bodor Ádám: *A részleg*

1. Bevezetés

A „szövegek nézése, képek olvasása” napjaink befogadói tudatába íródo imperatívusza a horizontok újrarendezésére, egyfajta határátlépés megtételére ösztönzi az értelmezőt. A különböző diszciplínák fókuszában lévő szövegek, médiumok közötti határ átlépéséről van szó, amely magának az interpretációnak létmódját fogalmazza újra, hiszen a kérdések éppen az átfedésekben a fogalmazódnak meg, a viszonyok köztességében artikulálódnak, lebontva a diszciplínákat egymástól elválasztó falakat.¹ A szövegek közötti viszonyokra irányuló elméletek, értelmezések, a szövegeket alapjában véve viszonyaik által konstituálódó alakzat-együtteseknek tekintő sokirányú vizsgálatok újra és újra bejárják ezt a határvidéket, módosítják annak topográfiáját.

Bodor Ádám novellájának filmes adaptációja² éppen erről a viszonyról szól. Legalábbis e viszony egy fajtájáról, amint vissza(?)lapoztat az irodalmi „eredetihez”, és ugyanakkor vissza is vonja ezt a gesztusát. Azonosul, miközben szükségszerűen elkülönbözök: *viszonyul*. E viszony kapcsán pedig újra felvet néhány kérdést az adaptáció létmódjára vonatkozóan.

A novella filmnyelvivé való átformálása a két közlésforma szerencsés „egymásra találásának” olvasói/nézői megtapasztalását jelentheti. Nem annak a filmnézőnek a beállítódottságára gondolok itt elsősorban, aki az irodalmi szöveg megfilmesítésének sikerét kéri számon a filmen, hanem inkább arra a belátásra, amit a dolgozatom előfeltevéseként fogalmazok meg: mindkét *szöveg* film és irodalom médiumainak kölcsönös, önmagát a másokban, a másik tükrében felismerő reflexiójának jegyében születik.

1 Hans-Georg Gadamer a kép és a szó művészetét nem különbségeikben szemléli, hanem abból az egységesítő szempontból, hogy milyen módon részesülnek a *művészet* fogalmából: „ez cselekvésre szólít fel, amit nevezünk »olvasásnak«” (Gadamer 1997. 274.).

2 *A részleg*. Magyar, 1994. Rendezte: Gothár Péter. Írta: Gothár Péter és Bodor Ádám.

Az először „*Az Eufrátesz Babilonnál*” (Bodor 1985) című kötetben megjelenő, majd a „*Vissza a fülesbagolyhoz*” (Bodor 1992, 1997) című gyűjteményes kötetben újrakiadott novella jellegzetességei, és pedig a szövegben egyeduralkodó, az epikai múlt idő használata helyett a drámai jelent foganatosító elbeszélésmód, a főként párbeszédre koncentráló, a párbeszédeken kívül pedig majdnem kizárólag „színpadi utasításokra” redukálódó szövegépítkezés a filmforgatókönyv műfajával rokonítják a szöveget. Emellett az a mód, ahogyan Bodor Ádám szinte képkockánkénti pontossággal, jelenetekre tagoltan jelenít meg szövegeiben, a filmre jellemző alapvető ábrázolási technikák irodalmi alkalmazásának tekinthető. A Bodor-szövegekből kibontakozó, reális/irreális határán mozgó, a befogadói tudatot erőteljesen és főleg képileg mozgósító univerzum³ megragadása kihívást jelent(het) mozgóképi interpretáció számára. A film pedig az irodalmi szöveghez hasonló *helyért*, olvasatért vetekedik. Idézem a rendezőnek a kazettaborítón olvasható gondolatát : „az a jó az irodalomban – ha jó irodalom –, hogy az ember leveszi a polcra a könyvet és megnézi azt, ami jó. Nagyon nagy dolog, hogy ez a film fölkerülhet a polcra.” Film és könyv szándékolt párhuzamán túlmenően vitatható, továbbgondolható, hogy az a *polc* megfelelően nyitott, elérhető és a barthes-i értelemben gyönyörszövegeknek helyet adó „terep”-e, vagy pedig pusztán a szükségszerűség hívja elő, és a klasszikussá válás lezáró értelmezésének kockázatát hordozza.

A film- a novellaíró Bodor Ádámot filmforgatókönyv-íróként adoptálja.⁴ A médiumok egymásban való – platóni kifejezéssel – „anamnézisének” tételezésével egyidőben azok kompenzatorikus viszonyát is tételeznünk kell, mint előfeltevést, amely azonban további kérdéseket generál az adaptáció problémájára vonatkozóan. Módosítja-e, illetve hogyan módosítja a film a Bodor-olvasás előzetes tapasztalatát? Az irodalmi szöveg retorikája milyen képretorikai eszköztárat hív elő a filmben? Vagy inkább beleíródni kíván a film az értelmezői kánonok által kijelölt „irodalmi” tradícióba, és szoros olvasatként hű adaptációt mintáz meg? Egyáltalán: létezik-e „hű” adaptáció?

3 Balassa Péter szerint Bodor Ádám novellisztikája univerzumszerű, „nem nyelvi, hanem atmoszférikus és tárgyi értelemben” (Balassa 1987. 178.).

4 Németh Gábornak az *Adaptációk* című kötethez írt előszavában olvasható az adaptáció agyonértelmezett, meglehetősen kiüresedett terminusának játékos, ironikus revideálásaként javasolt új terminus: „Olcso kis vicc: az irodalom adaptációja helyett az írók adoptációja” (Németh 2000. 9.).

2. Az adaptáció néhány elméleti kérdése

Az adaptációval, az irodalmi és filmes jelrendszer összekapcsolásával foglalkozó interpretációs diskurzus rendkívül szerteágazó. Jelen dolgozat keretében nem áll szándékomban átfogó adaptációelméleti kérdéseket, problémákat áttekinteni, csupán néhány aspektusát emelem ki a „hű adaptációnak” nevezett reprezentációs modell kritikai megközelítésének.

A műalkotás újratereztetésének lehetősége egyidős magával a művészettel, ezzel szemben a „technikai sokszorosíthatóság korszakában” (Benjamin 1969. 301–334.) a reprodukciónak egészen más vetületei érvényesülnek, amelyek visszavonnak a klasszikus, elitista szemlélet szerint értelmezett művészet befogadhatóságából. Walter Benjamin gondolatmenetében eklatáns példaként feltüntetett, a technikai sokszorosítás jegyében fogant művészeti ág a film, amelynek reprodukálási aktusa visszamenőleg átírja a művészet fogalmát, és egy negatív teleológia részeként a tradíció megrendülését, a művészet tömegessé válását, az attól való elidegenedést vagy annak birtokbavételére irányuló befogadói magatartást írja elő. Ennek a gondolatmenetnek a visszfényében az adaptáció mint az adaptált szöveg „reprodukciója” a hierarchizálás mérlegére tevődik, az összehasonlításban eleve vesztes félként definiálódik.

André Bazin *A nyitott filmművészetért* című írásában a filmnek a társművészetekkel, kiemelten az irodalommal való kapcsolatát elemzi, árnyalva a közöttük felállított hierarchikus viszonyokat. Az átlagnál magasabb művészi szintet képviselő filmalkotásokra vonatkozóan két esetet különböztet meg: az első esetben az adaptáció az irodalmi szöveget egyfajta „minőségi védjegyként” használja fel, mintegy annak szolgálatába áll, a második esetben a rendező inspirációt merít az irodalmi szövegből, miközben az eredetivel egyenértékű művet kíván létrehozni, „lefordítva” azt a film formanyelvére (Bazin 1999. 91.). E megkülönböztetésben a hűségre apelláló adaptáció az eredetit jelöltnek tekinti, a valamely szövegből „inspirálódó” adaptáció viszont egyfajta „transzcendens” viszonyt épít ki az eredetivel.

Szemiotikai szóhasználatban a médiumok közötti kapcsolat kódtranszferként írható le, abban az értelemben, hogy bár szó és kép más-más jelrendszerhez tartozik, ezek a jelrendszerek azonban olyan közös kódokkal rendelkeznek (pl. narratív kódok), amelyek a transzformációt és egyben az összehasonlítást lehetővé teszik (Cohen 1979).

Irodalmi pretextus és filmváltózat kapcsolata még a leginkább „vegytisztának” tűnő mediális átírás esetében sem tekinthető reprodukálási aktusnak. A két szöveg kapcsolata intertextuális viszonyként tételeződik,

és ha a Genette-i tipológiát vesszük alapul, akkor a hypertextualitás körébe sorolható.⁵ Az irodalmi szövegből ihletődő forgatókönyv pedig az eredetivel szoros kapcsolatban álló „köztes” szöveg, amellyel a film intratextuális viszonyt épít ki. A „megfilmesítés” tehát tulajdonképpen nem szemiotikai transzformációként, hanem viszonyként tételezhető. Nem átkódolás történik egyik közegből a másikba, hanem két szöveg intertextuális kapcsolatáról kell beszélnünk.⁶

3. A Bodor-olvasás sajátosságai

Bodor Ádám novelláinak lehetséges olvasási stratégiájaként a szövegközi, a szerző életművén belüli, intertextuális – tulajdonképpen intratextuális – olvasásmódot jelöli meg Pozsvai Györgyi, a szerző monográfiája (Pozsvai 1998). Az egyes szövegek – elsősorban a novellákra, elbeszélésekre, karcolatokra gondolok itt – Thomka Beáta kifejezésével, a „pillanat formáiként” önálló egységet képviselnek, valójában abban a köztes szövegtérben értelmeződnek, amelyben a szerző írásmódjára jellemző szövegvilág kapcsolódási pontjai megragadhatóakká válnak. Az egyes novellák így valamiféleképpen mindig rezonanciában vannak az *egésszel*, mint szövegegésszel, illetve tematizált egésszel: egy öntörvényű, folytonosan hivatkozott, beidézett, de soha nem referencializálható világgal. Ebben az összefüggésben állítható, hogy a cím – *A részleg* – a rész–egész dinamikájában is értelmeződik, utalva az egész kimondhatatlanságára és egyben megfogalmazva a részlegesség poétikáját. A cím vo-

5 „ide sorolok minden olyan kapcsolatot, amely egy B-szöveget (ezt hypertextusnak fogom nevezni) egy korábbi A-szöveghez fűz (ez utóbbit pedig – természetesen – hypotextusnak nevezem), melyre nem kommentárként fonódik rá”; „[a hypertextus] általában egy fikción alapuló (elbeszélő vagy drámai) műből származván maga is fikciós mű marad” (Genette 1996. 86.).

6 „Ha olvastuk a könyvet, kettős tudattal nézzük a filmváltozatot: van egy irodalmi mű, pontosabban van egy *olvasmányélmény*, és van egy újabb, egészen más *mediális élmény*, a mozgókép. A kettő között lehetségesek a kapcsolódási pontok, találkozások. A filmen mint palimpszeszten átderenghet az írásos mű bizonyos részlete (azonos párbeszédtöredék idézete), aspektusa (parafrazisa), átmintázódhatnak bizonyos elbeszéléstechnikák (azonos szereplő-narrátor meséli a történetet), retorikai-poétikai eljárások (nyelvi metaforák, allegorizálások képi megfelelőinek keresése: a megfilmesítés mint *mediális imitáció* jelentkezik). Az irodalom bizonyos elemei ekképpen valóban filmre kerül(het)nek (vetítődhetnek). Ezeknek a szövegkapcsolatoknak föltárható az utaláshálója (leírhatók az ún. *markerek*), az irodalmi mű maga viszont sohasem »kerül filmre«” (Pethő 2003. 102.).

natkoztható ugyanakkor a szereplők közötti megértés, kommunikáció részlegességére is, hiszen a szereplők rendszerint elbeszélnek egymás mellett, anélkül, hogy kialakulna tényleges dialógus.

A Bodor-olvasás alakzataira Szirák Péter reflektál *A periféria poétikája* című tanulmányában, kiemelve azok „nem reflektált szövegközi *feltételezettségét*”⁷, Mészöly, illetve Kafka paraboláit említve, amelyek hasonló olvasási műveleteket mozgósítanak.

Wolfgang Iser az irodalom médiumként való szemléletében – az irodalom, amely a többi intézményesült médium között mint *médium* foglal helyet –, és ekként való megragadásának kísérletében módszertani mezőként az antropológia területét jelöli meg. „Az irodalom az írás médiumaként jelenlevővé teszi mindazt, ami másképp elérhetetlen, vagyis az emberi képlesség, változékonyság tükröként jelenik meg akkor, amikor számos korábbi feladatát átvette a többi médium” (Iser 2001. 11.). Gondolatmenetében egyenes ágon jut el a fikció mint tudati működés antropológiai kategóriájáig: „az irodalom mint médium a meghatározottságot csakis ábrándként mutatja föl” (Iser 2001. 11.). Majd levonja a következtetést, hogy a fiktív és az imaginárius antropológiai beállítódásai összjátékának eredményeként határolható be az irodalom mint médium (vö. Iser 2001.14.).

Szükségesnek látom bevezetni az Iser-féle fogalmakat a Bodor Ádám szövegeiben megjelenő nyelvi „világmodellálási aktus” tárgyalásába. Annál is inkább, mert Bodor Ádám szövegei erőteljesen problematizálják, játékba vonják a valós és fiktív közötti határ megvonhatóságának kérdését. Bodor (szöveg)helyei ismeretlenül is ismerősek, bátorítják az egy bizonyos térség tapasztalatának birtokában lévő olvasót a referencializálás gesztusának végrehajtására, ösztönözve az allegorikus értelmezést, de ugyanakkor vissza is vonják ennek lehetőségfeltételeit, az irrealitás, irracionális dimenzióiba távolodva. A szöveg stratégiája pontosan a „bizonyosság” érzetének ellehetetlenítése, megvonása. Játékba hozása annak a felismerésnek, hogy még egy erősen referencializáló olvasatban sem dönthető el, hol vonható meg a határ reális és irreális között.

„*A részleg, amit vezetni fog – mondja a telepvezető –, nem pont itt van. (...) Nem pont itt van – mondja a telepvezető. Hanem valamivel távolabb*” (kiemelés tőlem, P. J.).

7 „Az aszinkronitás és akronologikusság, a fikciógeneráló imaginárius tapasztalat, a »világteremtő« látványleírás, a metaforikus-konnotatív nyelvhasználattal járó szemantikai polivalencia szereputasításai mellett az archaizáló természetmítosz és az animalizáló metaforika jelentéspotenciálját említhetjük” (Szirák 1998. 80.).

Az itt: az elérhető, kézzelfogható jelölt. A távolabb: a jelölt tova-csusszanása a jelölők láncolatán, a jelölők előre nem látható, szövegből ki nem következtethető kapcsolódási pontjain keresztül.

Fikció/valóság dichotómiájában ennek a világnak a paraméterei nem értelmezettek. A fikcióképzés aktusa során bizonyos fikción kívüli értelemrendszerek elemeiből való válogatás megy végbe. Ez a minőség adja a Bodor-szövegek megértésének regionális, illetve temporális feltételezettségét. Megképződik a végekre számkivetett, *A leninizmus kérdéseivel* magára hagyott értelmiséginek mintegy bizonyos történelmi kor áldozatának az allegorikus olvasata. A Weiss Gizellának szánt feladat ugyan-csak ebben az allegóriában értelmeződik, a részlegen mondja neki az Öcsi vagy Petya nevű szereplő: „magát azért küldték ide, hogy gondolkozzon, miért is küldték ide”.

Weiss Gizella a részlegre vezető útja során többszörös határátlépési gesztus megtételére kényszerül. Az utazás szakaszokra osztott: a bukaresti lakástól az állomásig, a vonaton való utazás, a busszal való utazás a borgovai telepre, a telepről vasúti járgánnyal, szekérrel, majd gyalog a részlegre. Meg kell jegyeznünk, hogy az utazás a tömegszállítási eszközöktől az egyre primitívebb járműveken át a gyalogszerrel megtett végső útszakaszig a főszereplő fokozatos magára maradásának, társadalomból való kivonulásának metaforikus jelképeit mozgósítja, a leképezett szintér tudati szintérré minősül át.

A kinevezés (ki-nevezés, kivezetés abból a szférából, ahol a névre mint konvencióra szükség van) procedúrája gyakorlatilag a mindattól való megfosztatást jelenti, amit az individuum identitásában a magáénak vallhat. Weiss Gizella lépésről lépésre, az utazás különböző fázisaiban rendre válik meg a gyűrűjétől, könyveitől, csizmájától, a bugyiján lévő címke feliratától, a ruháitól (a részleg mosdásjelenetében), végül a nemétől is (amikor az Öcsi vagy Petya nevű, vagy-vagy identitású, a korábbi részlegvezető férfi iránt vonzódó szereplő visszautasítja a közeledését). A két másik, jelentéktelen szerepet betöltő nőfigurán kívül Weiss Gizella az egyetlen nő a történetben. „Nőnek nő” – mondja a részlegen az Öcsi vagy Petya nevű szereplőnek, a tekintethatározós szószervezettel mintegy vissza is vonva a nemi hovatartozás bizonyosságából. A maszkulinitás kizárólagos univerzumába érkező nő nemi identitása ironikus fintorral kérdőjeleződik meg, a szexualitás ábrázolása mintegy a fonákjáról történik. Névre, nemre a részlegen nincs szükség. A részleg a menyétek birodalma, ahol a lét animális szintre redukálódik: „nézi, mintha egy menyét ülne a lavórban”. A ház a menyétek háza, ahol nem szabad tüzet gyújtani, mert akkor elmennek a menyétek.



Gothár Péter: A részleg (1994). Weisz Gizella, a férfiak univerzumába érkező nő.

A részleg a civilizatorikus világon kívül, az emberléptékű dimenzió túl helyezkedik el. A finalitás képzete, tér és idő kategóriái átértelmeződnek, mintegy használhatatlannokká válnak ott, ahol az egyetlen végezhető emberi cselekedet a *cövekelés*. Amit a részleg elvégzendő munkaként előír az új részlegvezető számára, az örkényi dobozolóhoz hasonló, értelmetlen, cél nélkül végzett tevékenység, de nemcsak cselekvésként, hanem állapotként is értelmezhető: cövekelni, rostokolni, semmit sem tenni. A helyhez való odacövekeltség, az örökös várakozás, a szabadulás lehetetlenségének állapotrajza körvonalazódik a novella záró mondatában: „Aztán megnyugszik: ez most már így lesz egy darabig”. A részleg körülkövekelése a teljes izolációt valósítja meg, elhatárolódást a civilizáció világától, egy napokra lebontott, végtelenített jelen perspektíváját vetítve előre. A mindvégig fölfelé tartó út stációi egy *másfajta* létrendhez való fokozatos adaptálódást irányoznak elő. Mindazt, amitől megfosztatik, személyiségét belülről kell Weiss Gizellának újjáépítenie, de immár nem a lenti hivatalnokvilág utasításait, hanem a fenti, a transzcendens természeti létrend törvényeit követve. Az animális szintre minimalizálódott lét törvénye pedig a túlélés, a megmaradás lesz. A személyiségnek ebben az egzisztenciálisan kiélezett helyzetben a túlélés stratégiáit kell kiépítenie.

4. A „filmolvasás” lehetőségei

„Régóta élhet itt a végeken.”

„Ez itt a világ közepe, Weiss Gizella.”

Bodor Ádám

A meghatározott földrajzi térség elemei – erdélyi színterek – egy fikcióképző aktus révén jelennek meg a szöveg adaptációjában, játékba hozva azt a minőséget, amelyet Iser „imagináriusnak”⁸ nevez. A filmben a helyszínek reális helyeket, vidékeket sejtetnek (bukaresti városrészlet, állomás, bányatelep, a hegyvidék látványa), amelyek révén a film kontextualizál, a reális földrajzi tájelemek között megteremtődő kapcsolat azonban a fikció szférájába, metaforikus jelentésdimenzióba helyezi át az utazást. A filmben a helyszínek közötti kapcsolat a különböző járműveken való utazás, illetve a helyszíneket elválasztó-összekapcsoló hidak révén történik.

A periféria–centrum ellentmondásos kettősségével jellemezhető színtér a filmben „mise en abyme”-szerű strukturáltságot ölt magára. A mindig valahová érkezés, az onnan való továbbindulás a színterek mintegy egymásban, koncentrikus körökben – részleg a részlegben – való elhelyezkedésének képzetét kelti. Az utazás szakaszokra való osztottsága a beavatás fázisainak rítusszerű egymásrakövetkezését jelzi, amelyek során Weiss Gizella egyre közelebb kerül ahhoz a – már nem földrajzilag lokalizálható, hanem szimbolikus – helyhez, vagy inkább *nem-helyhez*, ahol létével és önmagával szembesül. Az utazás hagyományba íródó metaforikája mozgósítódik a film időkezelési technikájában: az út kezdetén a városból való kijutás labirintikus utcákon, a napszakok váltakozását imitáló, a rendkívül hosszú idő elteltének illúzióját keltő filmidő megteremtésével történik. A nézőnek az a benyomása, hogy térbeli elmozdulás nincs is, csupán helyben való körforgás a kiterjesztett, expanzív jelen időben. A kép elhomályosul: a néző egy pillanatra Weiss Gizella rövidlátó szemével látja a várost, a kamera fókuszálásának játékában ugyanakkor azt is érzékeli, hogy látvány és az arra irányuló tekintet jelentősége egyaránt mozgásba hozódik.

A film fikcióképző aktusainak számbavételekor meg kell említenünk, hogy bár a film nem él a fikciót leleplező, a fikció illúzióját leromboló technikákkal, bár valamiféle kvázi-hitelességre törekszik, a filmben teremtődő „imaginárius” úgymond áttételes képekben, áttételes képi lát-

8 „Így a fikcióképző aktus a reprodukált valóságot jellé változtatja, miközben az imagináriust olyan formaként szerepelteti, amely lehetővé teszi, hogy fölfogjuk, mire mutat a jel” (Iser 2001. 23.).

ványokban realizálódik. A kamera a helyszíneket, jeleneteket gyakran közbeékelt felületeken – ablakkeretek, ablaküveg, drótkerítés – keresztül rögzíti, azt a benyomást keltve, mintha a lefilmezett nem lenne számára közvetlenül hozzáférhető. A beillesztett képkeretek (pl. a fülkejelenetben a fülke ablakának kerete) egy képen belüli képet modellálnak. Ebben a belső keretben egy, a „háborús film” műfaját idéző képsorokat vélhet felfedezni a néző. A szövegben: „Éjszaka egy csomóponton áll a vonat. A vagonok alól felcsapó gőzök között katonák állnak, katonák kopogtatják végig a kerekeket”. A filmpizódiban ugyanaz a néhány képsor ismétlődik, értelmetlenül fel és alá rohangáló katonákkal, alátámasztva a fülkében elhangzó párbeszéd abszurditását.

„Alszol, Weiss elvtársnő?” – kérdi a kalapos férfi. „Nem” – feleli éberen Weiss Gizella. „Nézlek – folytatja a kalapos férfi –, ahogy itt ülsz, mint ha aludnál. És egy kicsit irigyllek.” (...) „Engem? Mi a fenéért?” (...) „A Lomonoszovon tanultál. Aztán hamar bejött neked minden”. „Ja – bólint Weiss Gizella. – Az igaz. Rám költöttek egy csomó pénzt.” (...) „Aztán tele vagy ötlettel. Jó vagy a főnöknél.” (...) „Aha. Szeretek dolgozni. Nem kérsz egy almát?” (...) „Nem, nem. Elvásik tőle a fogam”. „Én a fagyos almát (...) csutkástól megeszem. Csak a magokat köpöm ki.” „Jó származásod lehet” (...) „Igen. Nem ismertem a szüleimet.”

Az álom-ébrenlét egymásba átcsúszó tudatállapota, az alfaszinten zajló érzékelés az „imaginárius” értelmezését az álom, a tudatalatti szférája felé irányítja. Az utazás az álom „mitologikus” színterei felé történik. Weiss Gizella úgy viselkedik, mintha álomban, hipnotikus állapotban cselekedne. Gépiesen hajtja végre az utasításokat, amelyeket kap, anélkül, hogy rákérdezne azok indítóokaira. A főszereplő majdnem mindvégig indokolatlanul mosolygó, nevető arca tragikomikussá, méginkább abszurdá teszi mindazt, ami vele történik. Ez az arc több epizódban is megsokszorozódik a filmképen ábrázolt tükrök, ablaküvegek visszatükröző felületein, egymásra talál a tekintet és tükörbeli mása, amely a reflexió, a tudatos szembesülés kényszerét jelzi. A tükrön, amelybe pillant, egy mondatot olvas Weiss Gizella: „Még mindig szép vagyok”. Ki írta ezt, nem tudni, a szöveg eredete eldöntetlen. Önarckép és az arról szóló felirat egymáshoz kapcsolódásának játékában Weiss Gizella önmagát próbálja valakivé olvasni egy olyan világban, amely az egyéntől megvonja az öndefiníció bármiféle lehetőségét. Weiss Gizella hatalmas keretű szemüvegén keresztül próbálja olvasni azt a világot, amely nem áll össze jelentéses egésszé, akárcsak az első jelenetben az iroda falán látható betűsorok, amelyek a totalitárius rendszer szlogenjeire emlékeztetnek, de

semmiféle értelem nem tulajdonítható nekik. A főhős nő „olvasási” kísérletében a kód felfejtésére nincs mód, az egyetlen esély a kód *felejtése*, elfogadása annak, hogy nincs kód. A volt részlegvezető törött szemüveggel érkezik vissza a részlegről, üveges tekintetében hordozva talán annak a kísérletnek a kudarcát, amelyben az olvashatatlant próbálta a maga számára olvashatóvá, jelentéssé varázsolni.

A telepről a következő állomásig való feljutás közlekedési eszköze, a járgány és három utasának hosszan kitartott, kocsizással történő filmezése Tarkovszkij *Sztalker*ében a Zónába való behatolás epizódjára való utalásként értelmezhető. Megteremtődik a részleg és a tarkovszkiji zóna párhuzama, abban az értelemben, hogy mindkettő erkölcsi térként⁹ formálódik. A részleg, akárcsak a zóna, erkölcsi próbatételt jelent, kockázata a teljes elszemélytelenedés: a részlegből hazafelé tartó korábbi részlegvezető, Buckó egy facövekekkel megrakott járgányon ül – maga is facövekké tárgyiasítva –, felismerhetetlenné torzult arccal, identitását veszítve, nem ismer rá benne Potra doktorra Weiss Gizella. A járgányon való utazás finom iróniával létrehozott képsoraiban Weiss Gizella, bár csak a tekintetek játékában és a hangeffektusok szintjén, de erőszak tárgyává degradálódik.

Értelmezésemben a film központi jelentőségűvé avatja a látás, látatás problémáját. Weiss Gizella rövidlátása, Buckó vaksága, az Öcsi vagy Petya üveges, a menyétekhez hasonló tekintete, a tekintetek játéka a filmben a beszéd kompenzálásának szerepét tölti be: jelzi a szereplők egymáshoz, illetve a világhoz, annak a tárgyi elemeken túli (ir)realitásához való viszonyát ott, ahol a szavak, a dialógusok csak logikátlan, összefüggéstelen szófűzések, csak a legszükségesebbekre szorítkoznak. Ugyanakkor a szereplők mintha védekezéséppen mondanának le az érzékelésről, adaptálódni próbálva ezáltal az elfogadhatatlanhoz. Látás és vakság egymásba fordul át, látható lét a nem-láthatóval, a *nem-léttel* érintkezik.

Gothár Péter filmje arra a kérdésre keres választ, hogy rendelhető-e a film eszközeivel teremthető képi világ az irodalmi „imagináriushoz”, kivetíthető-e az a belső kép, amely a Bodor Ádám szövegei mentén az olvasóban kialakul. A létrehozott filmkép beleíródik az imaginárius terébe, játékba hozva az olvasói újrafelismerés élményét, és egyben a képi idegenség tapasztalatát. Tulajdonképpen ennek a kettős élménynek a természetére utal Jefferson Kline, amikor az irodalmi intertextusnak és a filmnek a kapcsolatát az álom és diskurzus pszichoanalitikus terminusaival

9 „nálam nem a hely földrajzi behatárolása fontos, inkább annak a morális térségnek a megsejtése, amely írásaim helyszínéül szolgál” (Kallen 2001–2002. 1.).

véli megragadhatónak: az adaptáció azáltal, hogy utal egy irodalmi szövegre, mindig megjelenít egy hiányt, amely a láthatóban a láthatatlant idézi föl (vö. Kline 1992. 8.).

5. Konklúzió helyett

Az irodalmi és filmi szöveg olvasatának találkozási pontjain fogalmazható meg a következtetés, miszerint az adaptációban a két szöveg befogadásának viszonya a hermeneutikai kör analógiájára fogható fel: ami a nézői „előzetes megértés” feltétele, az tulajdonképpen nem más, mint az olvasói interpretáció, a nézői interpretáció pedig a szöveg olvasatába kanyarodik vissza. Különösebb metateoretikus igény nélkül nevezném a filmes adaptációt „az interpretáció interpretációjának”, amelyben a szövegolvasás, illetve a képolvasás esztétikai tapasztalatának *interpenetrációja* megy végbe. Az adaptáció interpretációs játék, amelyben az adott szöveg képi értelmezése a *sensus applicandi* (képi applikáció) összefüggésében tételeződik. Az adaptáció tehát egy ún. köztes terepet, „inter-terrénumot” implikál, amelyben szöveg és kép egymás inter-médiумаivá válnak. Az adaptáció befogadói tapasztalatában nem választható szét az, ami a képé, attól, ami a szövegé.

Ha feltételezhető lenne a tökéletesen „tisztá” adaptáció, akkor az az imént vázolt hermeneutikai kört pontszerűvé redukálná. *Reductio ad absurdum*. A kép/mozgóképek által teremtett jelentésmező, jelentésösszefüggések óhatatlanul az újraolvasás műveleteinek feltételeit teremtik meg, a mégoly „szoros olvasat” esetében is, mint a szóban forgó novella adaptációja. Az adaptáció így a „reprezentációs hűség” modellálása helyett a „mediális termékenység” terrénumára vezérel.

SZAKIRODALOM

- BALASSA, Péter
1987 Bodor Ádám novelláiról. In: Uő. *A látvány és a szavak*. Budapest, Magvető. 175–181.
- BAZIN, André
1999 A nyitott filmművészetért. Az átdolgozás védelmében. In: Uő. *Mi a film?* Budapest, Osiris., 79–100.
- BENJAMIN, Walter
1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Uő. *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat. 301–334.
- BODOR, Ádám
1985 *Az Eufrátesz Babilonnál* (Elbeszélések). Budapest, Szépirodalmi
1992, 1997 *Vissza a fülesbagolyhoz* (Válogatott elbeszélések). Pécs, Jelenkor
- COHEN, Keith
1979 *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven–London, Yale University Press
- GADAMER, Hans-Georg
1997 A kép és a szó művészete. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat. 274–284.
- GENETTE, Gérard
1996 Transztextualitás. In: *Helikon* 1–2. 82–90.
- ISER, Wolfgang
2001 *A fiktív és az imaginárius*. Az irodalmi antropológia ösvényein. Budapest, Osiris
- KALLEN, Eve-Marie
2001–2002 Morális térség. Mindegy, milyen brutális vagy abszurd egy helyzet...Beszélgetés Bodor Ádámmal. *Magyar lettre internationale* 1–2.
- KLINER, Jefferson
1992 *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press

NÉMETH Gábor

2000 Pilátus Credóban. In: Gács Anna–Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Pécs, JAK–Kijárat. 6–10.

PETHŐ Ágnes

2003 A filmvászon mint palimpszeszt. In: Uő. *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print

POZSVAI Györgyi

1998 *Bodor Ádám*. Pozsony, Kalligram

SZIRÁK Péter

1998 A periféria poétikája. In: Uő. *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek elbeszélő prózája*. Debrecen, Csokonai. 77–81.

AZ ADAPTÁCIÓ DILEMMÁI.

Egy klasszikus-modern elbeszélés regényben és filmben (*Tom Jones*)

A film történetének kezdete óta erőteljesen kapcsolódik az irodalomhoz, s bár a filmtörténet során újra és újra felmerült az igény, hogy a film szakadjon el az irodalomtól, ez a kapcsolat a mai napig tagadhatatlan. Mivel már az egészen korai fikciós filmek is irodalmi mintákat követtek, a filmes elbeszélés kialakulására erőteljes hatást gyakoroltak az irodalmi elbeszélés bevett formái, és a populáris film elbeszélő formái a mai napig erősen kötődnek a XIX. századi regény elbeszélő módszereihez. Ezenkívül a filmek mindig előszeretettel merítettek témát irodalmi művekből, már egész korán, az 1900-as években megjelentek az irodalmi művek első „adaptációi”. Az irodalmi művek filmre vitelét ekkor még meglehetősen szabadon értelmezték, a filmek inkább csak kiaknázható témátárnak, ötletbányának tekintették az irodalmat, és kevés filmkészítő tartotta szem előtt az eredeti mű pontos megjelenítésének szempontját. Az adaptáció szó ma is sokféleképpen értelmezhető, jelentéstartományába beletartozhat a „vulgáris adaptációk” ötletmerítésétől kezdve a történet pontos követésén át a tökéletes „hűségre” törekvő igényes filmváltozatig sok különböző megfilmesítési forma.

Az adaptáció „hűsége” meglehetősen relatív kategória, különböző szempontok szerint megítélve ugyanaz a film bizonyulhat az irodalmi mű tökéletes filmváltozatának vagy pusztán ötletkölcsonzásnak. Szempont lehet a történet pontos követése, az elbeszélés felépítése és formai sajátosságai (pl. keretes elbeszélés vagy egyes szám első személyű elbeszélés), az eredeti mű és a filmváltozat műfaja, valamint a befogadóra gyakorolt hatás hasonlósága (egy-egy nagy irodalmi siker filmváltozatánál az emberek szinte ösztönösen ez utóbbi szempontot veszik alapul a film bírálatához). Az eltérő szempontok mögött tulajdonképpen az irodalmi kifejezőmód különböző összetevői húzódnak meg. Egy irodalmi mű nézőre gyakorolt hatása több különböző minőségű elem egyidejű jelenlétéből tevődik össze, s ezek némelyike könnyen átvihető a film médiumába, például a cselekmény felépítése (az egyes jelenetek egymásra

következésének sorrendje), mások nem transzponálhatóak, mivel az adott médium sajátos kifejezőmódjához kötődnek. A műfajok esetében például csak tág értelemben beszélhetünk „adaptációról”, míg egy irodalmi vígjáték filmváltozata elkészíthető vígjátéki formában, a két vígjátékon mégsem ugyanazt értjük, mert bár vannak közös elemeik, az irodalmi vagy filmes vígjáték egyes jellemzői az adott médiumhoz kötődnek (például vizuális humor csak a filmen jeleníthető meg). Van azonban az irodalmi elbeszélésnek egy olyan rétege, amely egyáltalán nem transzponálható a film médiumába, ez pedig a stílusalkotó elemek rétege, melyek csak az adott művészeti ág kifejezési módjára jellemzőek. Egy irodalmi hasonlatot, metaforát nem lehet „lefordítani” a film nyelvére, legfeljebb csak rokon megoldásokkal lehet hasonló hatásokat kiváltani a befogadóban. A legtöbb filmes adaptáció meg sem próbálkozik ezen réteg filmre vitelével, csak néhány, általában szerzői filmesek által készített filmváltozat tesz erre kísérletet.

Az alábbiakban a Tony Richardson által Henry Fielding *Tom Jones* című regényéből készített filmet fogjuk megvizsgálni¹ abból a szempontból, hogyan próbálja megjeleníteni a filmváltozat az eredeti irodalmi mű különböző rétegeit. E két művet azért érdemes közelebről szemügyre venni, mert összehasonlításuk nagyon jól példázza a filmes adaptáció különböző problémáit. Az eredeti irodalmi mű rendkívül komplex, mely a felszínen egy átlagos XVIII. századi kalandregénynek látszik, azonban sokrétűen és erős kritikával mutatja be kora társadalmának legkülönbözőbb rétegeit, különböző stílusú részeket ötvöz, és át van szöve önreflexív elemekkel.

A *Tom Jones* meglehetősen terjedelmes kalandregény, mely egy talált gyermek befogadását, neveltetését, kitagadását és vándoréletét, valamint szerelmének történetét meséli el. Hőse életének sokszínű kalandjai hasonlítanak a pikareszk regényekben megszokott cselekményhez, ám a regény sok mindenben eltér azok megszokott elbeszélésétől. A *Tom Jones* sokrétű irodalmi alkotás, mely ráadásul elég speciális helyet foglal el az angol irodalomtörténetben. A XVIII. század közepén keletkezett mű az akkor kialakulófélben lévő népszerű prózairodalom, a regény egyik példaértékű darabja. Korában a megvetett populáris irodalom példája volt, mely nem is törekedett a „magas művészet” státusára, nyíltan vállalta azt, hogy a tömegek, vagyis az írástudó, de nem túl művelt polgári és népi rétegek szá-

1 Henry Fielding: *Tom Jones* I–II. (ford. Julow Viktor) Budapest, Európa Kiadó, 1984. Tony Richardson: *Tom Jones*, 1963. A filmváltozat rendezője Tony Richardson, forgatókönyvírója John Osborne.

mára íródott, szórakoztató céllal. A magas művészettel szembeállította az az új vonása is, hogy szerzője már kenyérkeresetként művelte az írást, ahol a fizetésnél jelentős tényezőnek bizonyult az írás hossza. Az utókor irodalomtörténeti megítélése azonban teljesen más fénybe állította ezt a művet: a születőfélben lévő regény egyik úttörő darabjaként tartják számon, amely szórakoztató funkciója mellett társadalmi, erkölcsi problémák ábrázolására is alkalmas. Emellett a *Tom Jones* a regény egy különleges korabeli darabja is: számos olyan formai megoldást vonultat fel, amelyet a későbbi regényírók fognak alaposan kiaknázni és felhasználni, tehát ebből a szempontból a kiforrott regényforma előfutárának tekinthető.

1. Társadalmi tabló

Richardson tehát nagy feladatra vállalkozott a *Tom Jones* megfilmesítésével. Nem véletlen, hogy a film készítésénél forgatókönyvíró társa a „dühöngő fiatalok” korosztályának emblematikus írója, John Osborne volt, ugyanis a regény többek között ambivalens státusa és az angol irodalomban elfoglalt helye miatt ösztönözte megfilmesítésre a filmváltozat készítőit. Ugyanakkor a forgatókönyv megírásához kreatív írói tevékenységre is szükség volt, amely meri „nem tisztelni” az eredeti művet. A *Tom Jonesszal* kapcsolatban ugyanis felmerül egy nagyon praktikus, hétköznapi probléma: a regény rendkívül hosszú, teljes egészében lehetetlen lenne egyestés játékfilm keretein belül filmre vinni (a többrészes film vagy sorozat ezt persze lehetővé tenné, azonban az nem adna módot a regény azon rétegeinek filmre vitelére, amelyekről az alábbiakban lesz szó). Úgy érzem, ezt a feladatot Osborne rendkívül jól, a regény iránti nagyfokú érzékenységgel és igen kreatívan oldotta meg. Ez esetben nem volt egyszerű a cselekményt úgy lerövidíteni és átalakítani, hogy az „hű” maradjon a regényhez. A *Tom Jones* rengeteg epizódot, mellékszálát, mellékfigurát tartalmaz, ezek azonban nem pusztán a regény hosszát növelő szórakoztató történetek. A *Tom Jones* egyben társadalmi tabló is. Bemutatja korának szinte minden jellegzetes rétegét: az arisztokratákat, vidéki nemeseket, polgárokat, papokat, katonákat, cselédeket, parasztokat, csavargókat, városi nincstelenekeket stb., nemcsak realista módon ábrázolva életüket, hanem egyfajta kívülálló szemszögéből írt, társadalomkritikával átszőtt reflexióval értekezve róluk. Az epizódok egyszerű elhagyása tehát a regényanyag erőteljes elszegényítését eredményezhette volna, mégis szükség volt a szűzsé erőteljes lerövidítésére. Osborne a történet bizo-

nyos elemeit kihagyta, például Allworthy hűgának házasságát: a könyvben több fejezet fejtegeti hosszasan a különböző kérők tulajdonságait, mesterkedéseiket Bridget behálózására, majd a rosszul sikerült házasságot – ehelyett a narrátor egy mondatban megemlíti, hogy Bridget férjhez ment, és csak a fiát mutatja be, akinek fontos szerepe lesz a történetben. Bridget Allworthy halálát ügyes átírással oldja meg: a regényben Allworthy úr hosszasan betegeskedik, miközben hűga váratlanul elhalálozik régi betegségeiből kifolyólag. Ennek a helyére egy baleset kerül a filmben, amelyben Bridget meghal, a bátyja pedig súlyos beteg lesz. Ezzel a fordulattal kihagyják a betegségek hosszán elhúzódó ábrázolását, ugyanakkor egy látványos, izgalmas (filmszerűbb) jelenettel pótolják, mely az elbeszélésben képes ugyanazt a funkciót betölteni: olyan szituációt kell előidézni, amelyben az örökösödési problémák élesen előtérbe kerülnek, hogy láthassuk a két fiú eltérő reagálását – ehhez az kell, hogy Allworthy hűga már ne éljen, Allworthy pedig halálán legyen. Ezek nagyon jó példái a történet olyan átalakításának, mely nem egyszerűen kihagyja a filmes feldolgozás számára kevésbé lényeges elemeket, hanem filmszerűbbé is teszi a cselekményt. Osborne sok helyen végzett ilyen átalakításokat a történeten, melyek lényeges formai változtatások a regényhez képest, alig érintik azonban annak lényegét. Nehezebb kérdés azonban a társadalmi tabló megjelenítése. Itt a filmváltozat nagyon jól kiaknázza a film sajátosságait: mellékszereplők bonyolult felépített történeteinek bemutatása helyett képileg, zsánerjelentekhez hasonló életképekkel, portrék bemutatásával jellemez egyes csoportokat, társadalmi rétegeket. A legszembetűnőbbek talán a londoni szegényeket ábrázoló jelenetek, de ezek sem önmagukban állva, epizódként jelennek meg a filmben, hanem mindig valami esemény háttéréként. Például amikor Tom és szolgálja, Partridge Londonba érkeznek, az ő csodálkozó tekintetüktől „vezetve” nézelődünk London utcáin, velük együtt fedezzük fel az új környezetet, miközben a film jellegzetes figurák, cselekvések sorát mutatja be a szegénynegyedek életéből. Majd ezután kontrasztként bemutatja a gazdag negyedek utcaképét is, amelyet nem is részletez hosszán. A röpké szembeállítás már megfelelően jellemzi a gazdagok világát, amelyet később úgyis részletesen megismerhet a néző. Talán a legjobb jelenet ebből a szempontból az akasztás képsora, amikor a kamera az akasztásra vitt Tomot bámuló tömeget mutatja, az egyes figurák nagyközelijét felsorakoztatva: bámuló úrinők, bekötött fejű öregasszony, mocskos, síró kisgyerek stb. Az arisztokraták formaságokkal teli, képmutató életét jól jellemzi a maszkabál forgataga (amely szimbolikusan is érthető, hiszen itt

mindenki képmutatásával ér el valamit), vagy a kártyázási jelenet, amikor a hűvös, udvarias, formális kártyaparti közben Lord Fellamar Sophie lábát tapogatja az asztal alatt. A legszatirikusabban, legkeményebb kritikával illetett figura Sophie apja, Western nemzetes úr, aki vidéki nemes létére úgy eszik, mint egy disznó, állandóan káromkodik, a kutyáival alszik a földön a mocskban, minden parasztlányt ledönt a lábáról, s nemcsak a szavai, de minden mozdulata, gesztusa is rendkívül közönséges. A vidéki nemességnek ezt az erős kritikáját ellensúlyozza némileg Allworthy figurájának hűvös józansága és bölcsessége, ám a vadászat képsora szerint az egész vidéki nemesség nem sokkal jobb Western úrnál. A többi figurát is alapvetően megjelenésével és viselkedésével jellemzi, annak ellenére, hogy gyakran egészíti ki a néző így alkotott benyomásait szóbeli kommentárokkal. Thwackumot, az álszent, képmutató vidéki papot legalább olyan jól jellemzi járása és mozdulatai, mint kenetteljes beszéde; Square-nek, a tanítónak a jellemzéséhez pedig elég egymás mellé tenni egy olyan jelenetet, ahol a fiúnak prédikál, és azt, amikor Mollyval, a vadőr lányával rajtakapják az ágyban. Gesztusa, amellyel maga elé kapja a függönyt, meghökkenése, savanyú arckifejezése már magában is leleplezi a kétszínű játékot, amit mindenki előtt játszik. A katonákat is meglehetősen kritikával ábrázolják: harcolni sosem látjuk őket, de harácsolni, zabálni, inni, civakodni szinte minden jelenetükben. Legjellemzőbb mégis a menetelésük: dalolva, dobszóra egyszerre mennek, mint egy fegyelmezett hadsereg, mozdulataik miatt azonban inkább rendetlen csúrhének hatnak, mint katonáknak.

Így az egyes figurák nemcsak a történetben betöltött szerepük miatt fontosak, hanem egyben az adott társadalmi réteget szimbolikusan megtestesítik, akiket és akiknek közegét nagyon reálisan jelenítik meg a képek. Ezeknek az alakoknak a megjelenítési módja ugyanakkor magában hordozza az adott réteggel szemben megfogalmazott társadalomkritikát is. Ilyen szempontból a film nagyon jó megfelelőjét adja a regény hosszadalmas értekezéseinek, amelyekben a narrátor fejt ki véleményét az adott figurákról vagy csoportokról, és egyben szükségtelenné teszi a mellékszereplők és a számtalan epizód felvonultatását. Itt olyan filmes megoldással találkozhatunk, mely a film sajátos kifejezőeszközeivel, egy másféle ábrázolásmóddal éri el ugyanazt a hatást, mint az irodalmi mű. Egyetlen funkcióját nem tudja ezen epizódoknak a film rekonstruálni: jó néhány olyan történet van a regényben, amely párhuzamokat mutat a főszereplők életével, és a hasonlóságok és különbségek segítségével az ő történetük alternatíváit vázolja fel, vagy bizonyos „tanulságokra” hívja

fel a figyelmet. Ilyen például a kvéker utazó által elmesélt történet a lányáról, aki megszökött egy nincstelennel, és akit ezért kitagadott. Ez nyilvánvalóan Sophie és Tom történetének egy lehetséges alternatívája, amely azonban végül nem következik be.

A vidéki nemes erkölcsös, józan életű példája Allworthy úr, romlott, tanulatlan, faragatlan ellenpárja a szomszédja, Western úr. Sophie a szűzies ártatlanság és tisztaság jelképe, akinek romlatlansága igazán az arisztokrata hölgyek erkölcsi züllöttségével szembeállítva kap igazi hangsúlyt. A mellékszereplők között is akadnak jószándékú, erkölcsös életet élő figurák, mint Millerné, Tom londoni szállásadónője, vagy Partridge, a borbély, aki önhibáján kívül lett csavargó, és képtelen banditává válni, amikor már nincs más kiút. A legszembetűnőbb ellentét azonban Tom és féltestvére, Blifil között figyelhető meg. Tom jószándékú, jószívű, mindenkihez természetéből eredően kedves, de szertelensége, fiatalos hevülete, férfiúi vágyai miatt az örökségre pályázó cselszövők mindig a legrosszabb képet festik róla. Iszákosnak, csapodárnak, felelőtlennek látszik, annak ellenére, hogy alapvetően jó természetű. A látszat azonban még Allworthy urat is megtéveszti. Blifil épp az ellenkezője: mindig erkölcsös, szófogadó, józan, mindenkinek a kedvére tesz, igazi mintagyerekeknek majd fiatalembernek látszik, miközben állandóan önös érdekei vezetik. Minden gesztusa, szava képmutatás, amellyel másokat akar megnyerni, miközben a legsötétebb ármányra is képes, hogy Tomot kitúrja az örökségből. Sophie tisztaságára jellemző, hogy ő az egyetlen, akit egyik fiú viselkedése sem téveszt meg, hibái ellenére kezdettől tisztában van Tom erényeivel, és átlát Blifil mesterkedésein. Ezeket a tulajdonságokat a regény csak hosszás fejtegetésekkel tudja árnyalttá tenni, míg a filmben ez egyetlen jelenettel megoldható. Jellemző példa erre az az eset, amikor Blifil elengedi Sophie kismadarát, melyet Tomtól kapott ajándékba. A regényben csak a jelenetet írja le a szerző, majd Blifil magyarázatát halljuk, amely természetesen pozitív színben láttatja őt (csak jót akart, természet ellen való a madár rabsága stb.). A szövegben ezt a jelenetet a jelenlévők között folyó hosszás vita árnyalja, és teszi kérdésessé Blifil valódi szándékát. A filmben e jelenet rögtön feltárja a két fiú jelleme közti különbséget. Mivel látjuk Blifil arcát, miközben elengedi a madarat, és akkor is, amikor magyarázatot ad rá, rögtön nyilvánvaló, hogy rosszindulatból engedte el a madarat (nyilván, mert féltékeny volt Tom és Sophie barátságára), és hogy csak képmutatásból talál ki ilyen bölcsnek, felnőttnek ható magyarázatot. Hosszas elméleti vitákra így nincs szükség, az arcjáték helyettesíti azt. A film így a történet egyes pontjain „sűriti” a cselek-

ményt, a regényben hosszan leírt tulajdonságokat néhány pillanat alatt képes ábrázolni, miközben alapjában megőrzi a regény cselekményének lineáris felépítését. A filmben ez a jelenet határozza meg a nézőben a két főszereplőről kialakítandó képet, ezt a további események legfeljebb már csak árnyalják.

2. Eszmény és utópia

A főhős, Tom Jones figurájának ábrázolása azonban nehéz feladat. Fielding egy bonyolult, ellentmondásoktól csöppet sem mentes alakot rajzolt meg Tom Jones alakjában. Voltaképpen, ha jobban megnézzük a történetet, Tom figurája nem áll messze attól, hogy negatív figura legyen, hiszen sorban követi el az elítélendő cselekedeteket: foglyot lő a szomszéd birtokán, megrontja a vadőr lányát, részegeskedik, sorozatosan megcsalja a szerelmét stb. Fielding a könyvben ezekkel a szavakkal vezeti be hőse bemutatását: „Amikor nekiültünk e történet megírásának, szilárdan eltökéltük, hogy senkinek sem fogunk hízelegni, hanem tollunkat mindvégig az igazság vezérli majd: így hát kénytelenek vagyunk hősünket sokkal előnytelenebb megvilágításban léptetni színre, mintsem szeretnénk. Már most, első jelenése alkalmával őszintén be kell vallanunk: Allworthy úr családjában általános volt a vélemény, hogy okvetlenül akasztófán végzi a fiú.” (Fielding: *Tom Jones* 115.). Ezután felsorol egy csomó gyerekkori csíny, gaztettet: például kacsát lopott, a vadorzásnál nem árulta el, ki volt tettestársa, megverte Blifil úrfit stb. Ezeket mind negatív színben tárja elének a szerző, és ezt még csak kiemelik a két nevelő, Thwackum és Square hosszasan fejtegetett beszédei, melyekben a fiút ócsárolják, és szembeállítják a mintagyerekkel, Blifillel. Azonban ha az olvasó figyelmesen olvassa ezeket az epizódokat, látja, hogy ezek mögött a tettek mögött gyakran pozitív szándék húzódik meg: a kacsát azért lopta, hogy a vadőr szegény családjának ennivalót vigyen; a fogolyvadászaton azért nem árulta el a társát, Black George-ot, mert tudta, hogy a vadórt sokkal keményebben büntetnék nála, és egész családja éhezne utána; Blifilt pedig azért verte meg, mert az fattyúnak nevezte őt. Már itt, a történet elején a két fiú szembeállításával jellemzi Tomot Fielding: a verekedés után Blifil azonnal árulkodni szalad, és letagadja, hogy ő kezdte, ezután pedig elárulja azt a titkot, melyet Tom bizalmasan rábízott. Ezzel szemben Tom semmi áron nem árulja el társát, és jobban szenved attól, hogy a hozzá jóindulattal viszonyuló nevelőapját be kell csapnia, mint Thwackum fo-

lyamatos veréseitől. Ezen történetek részletes elmesélése és a két nevelő hosszas fejtegetései után azonban már maga a szerző is állást foglal: „Utóbb kitudódott az eset, és sokan egészen másképp ítélték meg a két fiú viselkedését, mint Square és Thwackum. Blifil ifiúrról általában az járta, hogy alattomos gazember, aljas csúszómászó, és illették más, hasonló jelzőkkel is. Tomot viszont magasztalták, és bátor legénynek, talpraesett kölyöknek és becsületes fiúnak nevezték. Igen, a szolgák mind megszerették azért, hogy így viselkedett Black George ügyében.” (Fielding: *Tom Jones* 131.)

Fielding ily módon pozitív hősként állítja be Tomot, és ezt mindvégig meg is őrzi, azonban korántsem törekszik egyértelműen jó színben feltüntetni. Főszereplője éppen attól érdekes és modern hős, hogy jó szándéka ellenére folyamatosan hibázik, és hogy az erkölcsösséget és az erényt nem az uralkodó felsőbb osztálybeli vélekedések szerint ítéli meg (amely gyakran csak a látszatra ad), hanem inkább a köznép hétköznapi felfogása szerint. A regény mindvégig részletesen leírja elítélendő kalandjait is, Fielding ezt a továbbiakban az önreflexiós technikával ellen-súlyozza. Valahányszor Tom félrelép, szerzői elmékedések következnek az emberi gyarlóságról, arról, hogy ez vagy az az indíték mentheti tettét, és persze arról, hogy a szerzőnek kötelessége az igazságot hűen megírni.

Takács Ferenc a korabeli szellemi áramlatok fényében, a társadalomról kialakított különböző elképzelések ütközőpontjaként elemzi a Tom Jones-figurát.² Fielding más műveiben is kifejezésre jutó társadalomkritikája nemcsak egyes rétegek szokásaira, életmódjára vonatkozott, hanem alapjaiban romlottnak ítélte meg kora társadalmát: ebben a társadalomban csak a bűn vezethet boldoguláshoz, az erény csak a mások megtévesztésére viselt álarc, és ebben a társadalomban a jók nem boldogulhatnak. Ezeket a gondolatokat valamivel korábban a kor két filozófusa, Thomas Hobbes és Bernard Mandeville fogalmazta meg, és ez a társadalomkép az uralkodó a *Tom Jones*ban is. Tom és Blifil alakjának ütköztetése, ahol az egyes epizódokban majdnem mindig Blifilnek sikerül „felülkerekednie”, míg végül eléri Tom kitagadását, majd a különböző kalandok az út során, ahol Tom naivságával és jó szándékával újra és újra alulmarad a társadalom különböző figuráival szemben, mind ezt látszanak igazolni. A regény vége és Tom pozitív figurája (és más pozitív alakok, mint Allworthy úr vagy Sophie Western szerepeltetése) azonban ellentmondanak ennek a sötét társadalomképnek. Fielding hétköznapi tapasztalatai ellenére

2 L. a könyv utószavát: Takács Ferenc: Henry Fielding és a Tom Jones.

szerzőként vállalja egyfajta erkölcsi eszmény hirdetését. Több művében kísérletet tesz arra, hogy a rosszal szemben valami pozitív alternatívát is felmutasson. (Ez az alternatíva ölt testet a *Tom Jones* szereplőinek ellentétpárjaiban, ahol a rossz figura mellett gyakran találunk ugyanazon társadalmi rétegből egy jószándékú alakot is.) Ez a kor egy másik filozófusának, Shaftesburynek a hatását mutatja, aki a jóságot abszolútnak, a jó cselekedetre irányuló vágyat pedig az emberi természet örökletes részének tartotta. Miután Fielding tisztában volt korának viszonyaival (elszegényedett, folyamatos létbizonytalanságban élő középnemes-fiúként, majd színházi emberként és írásaiból élő prózaíróként maga is megtapasztalhatta), tudta, hogy a Shaftesbury-féle eszmény kora társadalmában csak utópia. Ha ezt a kétféle lehetőséget egyszerűen csak összedolgozta volna a regény cselekményében úgy, hogy végül hagyja a pozitív eszményt felülkerekedni a negatív társadalomrajzon, az az utóbbi hitelességét kérdőjelezte volna meg. Valószínűtlenné, hiteltelenné vált volna a regény világa. Ezt a problémát oldja meg a regény stílusbravúrrja, a „kétszintű” elbeszélés, amelyben a cselekmény mellett egy másik írás is íródik, a regényről, a figurákról, az irodalmi formákról. A regény ironikus kommentárjai folyamatosan jelzik azt, hogy a szerző is tisztában van a hős valószínűtlenségével, de ezek a megjegyzések ironikus felhangot adnak jellemzésének, és megóvják a művet attól, hogy az egy üres eszmény patetikus tömjénezésévé váljon. Ugyanakkor a pozitív értékek követése, mint lehetséges alternatíva a negatív társadalomrajz ellenére ábrázolhatóvá válik a regényben. Az önreflexió ily módon szerves részét alkotja a cselekménynek, nem holmi felesleges „függelék” a történeten.

Miután ezen kettősség ábrázolását a regény jórészt a stilisztikai módszer segítségével valósítja meg, és csak kis részben tartalmi elemek alkalmazásával, a regénynek ez a rétege meglehetősen nehezen adaptálható filmre.

A Tom Jones-figura összetettségét a film hűen tükrözi, hasonlóan ambivalens jellemnek állítja be, mint a regény. Hangsúlyai talán némileg eltolódnak, kevésbé a „jó” minduntalan félreértett és tévútra tévedt megtestesülése, mint a regényben. Itt az egyes bűnök elkövetésénél nem csak Tom jó szándékával menti a tett elkövetését, hanem egyfajta csintalan kamasznak, szertelen fiatalembernek ábrázolja, aki időnként nem riad vissza a szabályok áthágásától (pl.: nem tartja „tragédiának”, ha a szomszédnak eggyel kevesebb fogoly lesz a birtokán), de alapvetően csak meg gondolatlan. Tom viselkedésére, mozgására stb. jellemző a hebehurgyaság, gyakran bolondozik, játszik, és ezért követ el hibákat. Alakja voltaképpen közel áll a free cinema kortárs hőseihez, akik megvetik ko-

ruk társadalmának üres, formális szabályait, és ezért némileg törvénytelen kívülnek érzik magukat. Ennek a szabadságnak azonban ára van: annak ellenére, hogy gyakran nem akarnak rosszat, bűnhődniük kell, mert nem gondolják végig tettük következményeit. Tomot itt gyakran tüntetik fel negatív színben, de ezt azzal ellensúlyozza a film, hogy mindig szeretetre méltónak mutatja, olyan figurának, akinek mindenki szívesen megbocsát. A regényben például a fiú hosszasan tépelődik, hogy Sophie-val kialakult kapcsolatát követően meglátogassa-e volt szeretőjét, Mollyt (Western úr úgysem adná hozzá a lányát, az ő barátságával és vendégszeretetével élne vissza, ha fenntartaná Sophie-val a kapcsolatot, nem tisztességes Mollyt elhagyni, miután gyalázatba döntötte stb.). A filmben ezzel szemben egyszerűen nem tud ellenállni a női bájának, újra és újra bűnbe esik, annak ellenére, hogy Sophie-t szereti. A film nem egyfajta pozitív eszményképet állít fel Tom alakjában (akkor már Sophie figurája alkalmasabb erre), sokkal inkább szeretetre méltó csintalan kölyöknek mutatja be, aki oly kedves és oly sok jó tulajdonsága is van, hogy a néző csakúgy „megbocsát” neki, mint a többi szereplők. A film így kevésbé élezi ki azt az ellentétet, amely a társadalom egésze és Tom jelleme között feszül, nem annyira az erkölcsi problémákra helyezi a hangsúlyt, mint az egyénített figurára. Ez abból is látszik, hogy a regény végén Sophie hosszasan gondolkodik, megbocsásson-e neki egyáltalán, míg a filmben ez természetes módon következik be.

Az alakot a film is ironikus ábrázolással teszi szeretetre méltóvá, általában a humor eszközével oldja fel a bűnök súlyát. Ennek ellenére, hogy ez mind a regényben, mind a filmben stilisztikai eszközök által megvalósuló formai megoldás, amely nem transzponálható egyik médiumból a másikba, a filmben alkalmazott megoldás nagyon közel áll a regényéhez.

A filmben szerepel egy narrátorhang, amely hasonló szerepet tölt be, mint a regényben a szerzői kommentárok. Ennek segítségével a film egyes jelenetei átértékelődnek oly módon, hogy a látott dolgok más értelmezést, más felhangot kapnak a hallott szövegtől, a filmes textus e kétféle rétege egymással ütközik vagy értelmezi egymást.

A filmet bevezető jelenetsor, amely a főcím előtt szerepel, rögtön humoros, ironikus hangot üt meg. Ez a jelenetsor egyfajta bőrleszkutánzat, némafilmes eszközökkel és feliratok beiktatásával mutatja be a csecsemő Tom megtalálását és örökbefogadását. A jelenetsor nem elsősorban a szereplők játékstílusától humoros (bár azt is felhasználja humorforrásként, például, amikor a vénkisasszony házvezetőnő meglátja a gazdáját háló-



Tony Richardson: Tom Jones (1963)

ingben, és elszörnyed), hanem attól, hogy semmit sem úgy mutat meg, ahogyan a filmes elbeszéléstől elvárható lenne.

A film a némafilmes konvenciókhoz hűen először bemutatja a szereplőket úgy, hogy kiírja, ki az, majd megmutatja a figurát. A jelenetsor azonban épp csak azt a funkciót nem képes betölteni, amire szánták: Allworthy úr bemutatásakor helyette az udvarra begördülő kocsiját látjuk, a húga képét elkapják, mielőtt megnézhetnénk a figurát, a cselédséget pedig olyan „rossz” beállítások mutatják meg, amelyekről hol a feje, hol az arca egyik oldala marad le a szereplőknek. A kezdő képsor alkalmazkodik a filmek szokásos indításához, miszerint rögtön valamilyen történés, cselekvés közben látjuk a szereplőket, azonban ezt is ironikusan alkalmazza: az egész jelenet túl gyors ahhoz, hogy exozicció szerepét betölthesse, nincs idő sem a helyet, sem a szereplőket megfigyelni, a feliratok megfogalmazása túl tömör (nem tartalmaz elég információt a szereplőkről, a helyről és a szituációról), a vágások túl gyorsak, s az egész olyan benyomást tesz, mintha bevezetés helyett egy pergő akciójelenet közepén lennénk. Egy ilyen jelenetsorban a nyitó mondat sem „felütés-ként”, „nyitásként” működik: „Egy Allworthy nevű földbirtokos néhány hónapos londoni tartózkodás után visszaérkezett nyugat-angliai otthonába”. A mondatot kísérő képek miatt az embernek nem az az érzése, hogy most kezdődik a történet, hanem hogy éppen lemaradt a lényegről, és most van vége az érdekes résznek.

A parodisztikusan tálalt bevezetésnek még nincs vége. A kocsiról leszálló uraság köszöntése után következő felirat ugyanis már így szól: „vacsora után”. A jelenetsor úgy folytatódik egy nagy időbeli ugrással, hogy a szokásos filmes ábrázolással ellentétben, még csak jelzést sem tesz arra,

hogy itt több jelenet (és több óra) kimaradt. A figyelmes nézőnek egy dolog jelzi ezt az ugrást (amely egyben a szereplők bemutatása és a történet kezdete közötti határ is), hogy a zenében következik egy hang, amely mintha lezárná az addigi dallamot. Azonban gyorsan folytatódik tovább, zenében is összemosva ezzel a két teljesen különálló jelenetet. Allworthy felmegy a szobájába, miközben a mozgása, a vágás és a zene némileg lassul, eltérő tempójával mégiscsak elkülönítve ezzel a két jelenetsort egymástól. Itt újabb kihagyásból (ellipszisből) származó poén következik: Allworthy úr bemegy a szobájába utazóruhájában, és a következő pillanatban már jön is ki hálóingben és hálósipkában. Az idő ilyen erőteljes sűrítése nem illik a jelenetsor stílusához, különösen nem a szereplők bemutatására szánt expozícióhoz. Több hasonló, a némafilmes börleszkek „gyermekkorát” idéző apró poén színezi a bevezető jeleneteket. Ezeket kiegészítik a feliratokon megjelenő verbális poénok. Például amikor a házvezető nő belép és elszörnyed, hogy gazdája hálóingben fogadja, egy felirat következik: „aaah!”. A szöveg nyilvánvalóan felesleges, hiszen a vénkisasszony gesztusa mindent elmondott, sőt pantomimszerű, túlzó színjátéka önmagában is humoros hatást keltett. Az utána következő szövegnek nyilvánvalóan semmi információhordozó funkciója nincs, a humoros hatást viszont erősíti. Hasonlóan működik a felirat a baba megtalálásakor. A kép mutatja a csecsemőt az ágyban, majd következik a felirat: „egy gyermek!” – nyilvánvalóan már ez is felesleges, de a következő feliratban teljesedik ki a poén, amikor jóval nagyobb betűkkel ez következik: „ELHAGYOTT!!!”. Itt a humor forrása az, hogy képileg akar kifejezni egy auditív hatást, a felirat akarja érzékeltetni, hogy itt kiáltás hangzik el.

Az expozíció befejezése hasonlóan humoros, Allworthy úr húga megkérdezi, mi lesz a gyermek neve, amire az úr némi gondolkodás után így válaszol: „Tom Jones”. Majd rögtön utána újabb felirat következik: „aki általános vélemény szerint akasztófára született”. A mondat nemcsak a kijelentés tartalmánál fogva humoros, hanem azért is, mert egy hatalmas időbeli ellipszist rejt: a mondat második fele nyilvánvalóan már a felnőtt Tom Jones-ra vonatkozik, de a két idősíkot nem különíti el egymástól a mondat. Ez a felirat ahelyett, hogy lezárná az expozíciót, szünet nélküli átkötést biztosít a valódi cselekmény kezdete felé, és megint megtöri azt a konvenciót, miszerint a cselekmény egyes egységeit „illik” vizuálisan és auditíven lezárni és elkülöníteni egymástól. Ennek látszólag ellentmond az a tény, hogy ezután következik a főcím, ami nagyon határozottan elválasztja egymástól a csecsemő befogadását bemutató bevezető jelenetsort a cselekmény többi részétől. A főcímezene azonban tovább

folytatja a filmes konvenciókkal való játszadozást: A Tom Jones-feliratnál crescendóba csap át, miként egy felfokozott zenei lezáráshoz illik, majd mintha meggondolta volna magát a zene, mégsem zárul le, hanem a főcím alatt végig az eddig hallott zenei motívum különböző vicces változatai hallhatók. A főcím végén ugyan véget ér a zene, de nem szabályosan zárul le, inkább csak tétován felfüggesztődik. Ezzel véget ér a film alaphangulatát megadó némafilmet imitáló, vicces jelenetsor, melyet nemcsak az atmoszférahang és a párbeszéd megjeleneése jelez, hanem a narrátorhang azonnali megszólalása is.

3. Irónia és önreflexió

Ez a többféle (nyelvi, képi, zenei) humortípust felhasználó, alapvetően a filmnyelv szokásos használatát kiforgató stílus hasonló viszonyt alakít ki a filmen megjelenő történettel, mint a verbális reflexiók a könyvbeli elbeszéléssel. Az itt leírt jelenetnek akár „direkt megfelelőjét” is felfedezhetjük: a könyv első fejezete egyfajta étlapként tálalja a könyvet, részletesen taglalva a majdan következő egyes fogásokat. Ez a szokatlan bevezetés hasonló „keretet” hoz létre a regényben, mint a némafilmes jelenetsor a filmben.

Tom Jones figurájának jellemzésekor a film mindvégig hasonló hatásokkal él. A narrátorszöveg folyamatosan kommentálja a figurát. Bemutatása hasonlóan alakul, mint a regényben, a narrátor szavai először negatív színben tüntetik fel a főszereplőt, majd ezt az elvárást cáfolják meg Tom cselekedetei. A szóbeli bemutatást a film azonban verbális önreflexióval ironikussá teszi: „Gyenge jellemű, rossz hős volt. Hát Istenem, ha Ádám nem lett volna gyenge a kísértéssel szemben, akkor most nem volna senki, aki elmondhatná Tom Jones történetét.” Ez az első kommentár jelzi, hogy a történet folytatását is ironikusan kell kezelni, és egyben megalapozza azt a viszonyulást a hőssel szemben, amely némileg elnézően, megbocsátóan kezeli annak hibáit. Főszereplőjéhez mindvégig ily módon viszonyul a szerző, illetve a narrátorhang: Tom bűneit mindig kedves-gunyoros kommentárokkal ellensúlyozza, és ezzel teszi megbocsáthatóvá. Például a Mrs. Waters-szel elköltött buja vacsora előtt (amikor megcsalja imádott Sophie-ját), a következő kommentár hangzik el: „A hősök, legyen bár róluk a legjobb véleményünk, mégiscsak földi halandók, és nem angyalok. Olyanok vagyunk, amilyenek Isten teremtett bennünket, sőt, némelyikünk még annál is sokkal rosszabb.”

Ennél még érdekesebbek azok a jelenetek, amikor valamiféle filmes önreflexióval kelt humoros hatást. Tom megkéri Sophie-t, fogadja fel a vadőr, Black George lányát szobalánynak, mert „Black George-nak éhes gyerekei vannak” – mondja Sophie-nak, majd a nézőhöz fordulva, a kamerába nézve pajkosan hozzát teszi: „én tudom, milyen éhesek”. Itt az önreflexív elem a jelenet közepébe ékelődik bele, amely utána úgy folytatódik, mintha semmi sem szakította volna félbe. Úgy működik, mint egy zárójeles megjegyzés az írott szövegben. Az a jelenetsor, amelynek epizódjai Tom és Sophie szerelmének kialakulását érzékeltetik, ehhez hasonló önreflexív elemek sorát vonultatja föl. Ez a lírai hangulatú jelenetsor pajkos játszadozásukat mutatja, és a játékosság a történések bemutatásában is érvényesül. Használ auditív humort: Tom „félelmetesen hangsúlyozva” olvas fel egy rémtörténetet; a kép és a zene inkompatibilitásából eredő humort: Tom és Sophie az esőben énekelnek, de nem az énekhangjukat halljuk, hanem egyfajta „lálálá”-t utánzó zene hallatszik; és vizuális humort: Sophie a csónakázás közben, az idillt megtörve, pajkosan a kamerába mosolyog. Amikor Tom és Sophie lóháton és számárháton lovagolnak, a vágási konvenciók felrúgása teszi humorossá a jelenetet: ellovagolnak egymás mögött, majd a hátul haladó Tom a háta mögé néz – a kamera követi tekintetét, és vágás nélkül ugyanabban a beállításban látjuk, amint ismét átlovagolnak egymás mögött a kamera előtt. Tom ismét hátranéz, és a jelenet megismétlődik. Itt nyilvánvalóan a vágás és térfelépítés hagyományos szabályainak megszegésével csalja meg a néző elvárásait a film, két rejtett vágással megszegi azt az „evidenciát”, miszerint ugyanaz a szereplő nem lehet jelen kétszer ugyanabban a térben.

A kamerába vetett tekintetek, a nézőhöz intézett félmondatok alapvetően ellentmondanak annak a filmes konvenciónak, amely az illúziókeltés érdekében teljesen különválasztja egymástól a film világot a filmkészítés és filmnézés világától, magával a filmnyelvvvel játszanak. Tulajdonképpen a nézőt is bevonják a szereplők között folyó játékba, mintegy a filmkészítési folyamat részeseivé teszik, hiszen az ilyen, nézővel való kommunikáció nyilván azt az érzetet kelti, mintha éppen részt vennénk a forgatáson. A szerző fejtegetései hasonlóan működnek a regény esetében, az olvasónak az az érzése, hogy részt vesz a mű születésében, az alkotás részesévé válik, hiszen a szerző megosztja vele tépelődéseit arról, melyik folytatást választja, miért nem jó a megszokott írói megoldás egyes esetekben (l. például az Ötödik könyv első fejezetét „A »komoly elem« szerepéről az irodalomban, és arról, hogy mi célból alkalmazzuk”). (Fielding: *Tom Jones* I. 225.)

A film hasonló módon reflektál a filmkészítésre azáltal, hogy egyes pontokon a megszokottól eltérően használ bizonyos filmes eszközöket, így tudatosítja azok jelenlétét. Ilyen például a főcím alatti zene, mely saját korábbi verziójából csinál poént, ilyenek a film diegetikus világából kilépő nézőpontok (például, amikor a vadászat jelenetét felülről, madártávlatból látjuk), amikor a modern filmekben vagy TV-műsorokban használt különböző átúszó vágásokat alkalmaz stb. Ezek a stilisztikai eszközök teljesen megszokottak lennének egy modern szerzői filmben, egy kosztümös filmben azonban, amely – látszólag – nyíltan vállalja, hogy a klasszikus tömegfilmes elbeszélés konvenciói szerint mesél el egy történetet, a vállalt elbeszélői mód és a stílus összeférhetetlen egymással, és ezért humoros. Az önreflexió állandó jelenléte a filmben minduntalan felhívja a befogadó figyelmét arra, hogy ez csak egy játék, egy film, egy illúzió, és ekként kell kezelni. A filmben ábrázolt világot a film szövete így hasonlóan „idézőjelbe teszi”, ironikusan átértelmezi, mint a regény saját elbeszélését.

4. A lázadás gesztusa

Tom Jones figurájának kettőssége kora társadalmának jelképe is lehetne: a világban nem léteznek egyértelműen jó és egyértelműen rossz, tisztán erkölcsös és tisztán romlott figurák, és ha a valós élet ilyen, akkor ilyennek is kell ábrázolni. Ez is a XVIII. századi regény egyik újdonsága, amely tehát már témaválasztásában is lázadó: szembefordul korának klasszicista ízlésvilágával, mely meghempergeti „az irodalmi realizmus sarában mindazt, ami az álpátosz, a hamis magasztosság álarcát viseli” (Fielding: *Tom Jones* II. 611.). Ezzel is jelzi, hogy már nem a kiváltságos, művelt néprétegekhez akar szólni, popularizmusa abban is megnyilvánul, hogy választott közönségét, a középosztályt és az alsóbb néprétegeket is szerepelteti társadalmi tablójában. Fielding regénye állandó önreflexióival, a regényírásról szóló fejtegetéseivel nyíltan meg is vallja az uralkodó irodalmi normák iránti ellenérzését. Jól példázzák ezen fejtegetések stílusát a fejezetek címei is, melyek között ilyenekkel találkozunk: „Egy Arisztotelész elveivel teljesen ellentétesen berendezett házi kormányzat leírása”; „Egy kis történet, amely olyan közönséges, hogy egyeseknek bizonyára az lesz a véleményük: említésre sem érdemes”; „Ízelítő abból, mily fennkölt tud lenni a szerző...”; „A színpad és a világ hasonlóságáról”; „Bámulatba ejtő és hosszú fejezet a csodás elemről”; „Megszívlelendő intelmek korunk kritikusi számára” stb. (Fielding: *Tom Jones* I. 72., 115.,

159., 373., 463. és II. 7.) Fielding nemcsak címeiben utal a bevett irodalmi formákról alkotott véleményére, a mű tizennyolc könyvének mindegyike egy olyan fejezettel kezdődik, mely nem a történetet viszi előre (nem a szüzsé része), hanem a regényre vonatkozó elmékedéseket tartalmazza. Sok más helyen is találunk bekezdéseket, amelyben a történetet megszakítva a szerző szól az olvasóhoz, akár hőseiről, akár a történetről, akár más témákról értekezve. Ilyen például a fentebb idézett passzus, amelyben Tom Jones figuráját mutatja be, és amely bújtatottan arra is céloz, hogy ő nem nemesi megrendelésre (vagy mecénás támogatásával) ír olyan témáról, amely a megrendelő ízlése szerint való („szilárdan *eltökéltük, hogy senkinek sem fogunk hízelegni*”) (Fielding: *Tom Jones* I. 115). Takács Ferenc nem véletlenül értékeli a következőképpen Fielding angol irodalomban betöltött szerepét: „A modern regény születik meg tehát a tizennyolcadik században, a történelmi értelemben vett újkor paradigmatis irodalmi formája, egyben ennek az újkornak egyetlen jelentősebb hozzájárulása az irodalmi formák hagyományrendjéhez. S mindebben alighanem Fieldingé volt a kulcsszerep: regényei az új forma eszmei és ábrázolásbeli teherbírását, a beléje foglalható életanyag és gondolatmennyiség páratlan gazdagságát bizonyítják; egyben fölényes tudatossággal és játékos iróniával veszik szemügyre és világítják át önmaguk formáját és szerkezetét, s – ennek révén – az általában vett regény, pontosabban a regényszerűség mibenlétét” (Fielding: *Tom Jones* II. 608.).

Amikor tehát Richardson és Osborne a *Tom Jones*-ot választja, akkor az angol irodalom egyik addigra már klasszikussá avatott alapművét szemeli ki megfilmesítésre, másrészt egy olyan művet választ, amelynek populáris témája és klasszikus műfaja ellenére (hiszen a huszadik századra ez a regényforma vált a már meghaladandó irodalmi kánonná) a lázadás gesztusa az egyik legfontosabb eleme. Lázadás kora tematikus, formai hagyományai ellen, és az irodalom magas kultúrában betöltött szerepe ellen. Ha a regényt ebből a szempontból nézzük, érthetővé válik, mi vonzotta John Osborne-t, a dühös fiataloknak keresztelt új irodalmi generáció vezéralakját, és Richardson-t, az angol free cinema egyik fő rendezőjét (akkor már olyan filmekkel a háta mögött, mint a *Dühöngő ifjúság*, az *Egy csepp méz*, vagy *A hosszútávfutó magányossága*) ehhez a műhöz, amelynek filmötlete semmiképpen sem illik bele a free cinema addigi tematikus és formai világába. Az angol újhullám filmjei koruk társadalmi problémáinak, főként a fiatalok életének gyakran szociografikus hűségű realista ábrázolásával tűntek ki a többi újhullámos iskola alkotásai közül, és egy ilyen érdeklődésű csoport elképzeléseibe egy kosztümös

történet, ráadásul egy populáris szerelmi történet sem fért volna bele. Ugyanakkor Tom Jones figurája nagyon rokon a free cinema filmjeiben ábrázolt fiatalokéval: alakjának szinte legfontosabb eleme a szertelenség, a fiatalos felelőtlenség, a szülők generációjánál megfigyelhető képmutató formák elutasítása, és valamiféle alternatív életforma keresése (bár ez nála a kitagadásból fakadó kényszer, míg a free cinema hőseinél tudatos választás). Hasonló problémákkal kell megküzdenie, amikor magára marad, és végső soron ugyanúgy a felnőtté válás útját járja be, csak egy más történelmi korban, más közegben. Az angol free cinema ábrázolásmódjának egyik alapvetően fontos eleme a realista megjelenítés, melynek gyökerei az angol dokumentumfilmes hagyományokhoz nyúlnak vissza. Ennek legfontosabb eleme az alakok életkörülményeinek bemutatása, s mivel a filmek hősei a társadalom szegényebb rétegeiből, elsősorban a munkásosztály tagjai közül kerültek ki, életük hiteles ábrázolása erős társadalomkritikát sugall. Ezzel az alkotói hozzáállással látszólag szemben áll egy kosztümös film elkészítése, az a mód azonban, ahogyan Fielding kora társadalmát bemutatta regényében, hasonlított az angol újhullámos rendezők társadalomkritikus megközelítéséhez. Fielding szerzői attitűdjében tehát felismerhették saját viszonyulásukat koruk társadalmához, és párhuzamot találhattak saját, filmben megvalósított ábrázolásmódjukkal. Ugyanakkor egy kosztümös film elkészítése magában is egyfajta lázadásként értelmezhető, ahol a lázadás gesztusa már a saját maguk által kidolgozott (és némileg rögzült) tematikus és formai normák ellenében is működik.

A film önreflexív elemei mindig a filmes hagyomány megtörésén alapulnak, ironikus, humoros hatásainak jó része abból fakad, hogy nem a megszokott módon, a néző elvárásai szerint alkalmazza az egyes filmes eszközöket. A *Tom Jones* témáját és a film alapstílusát tekintve egy, a klasszikus hollywoodi elbeszélésmód konvenciói szerint elkészített kosztümös film lenne. Ezt az elvárást maga a film építi fel a nézőben, és az általunk tárgyalt önreflexív elemek épp azért „lógnak ki” ki a film szövetéből, mert csak időről időre (és általában váratlanul) szakítják meg az egyébként hagyományos stílusú elbeszélést.

Azáltal, hogy a film látszólag elhelyezi magát egy hagyományban, majd időről időre kilép abból, sokkal tudatosabbá teszi lázadását ezen konvenciók ellen, mintha teljes egészében egy újszerű eszközhasználattal dolgozó, modern film lenne. A bevezető jelenet így tulajdonképpen a film emblémájának is tekinthető – kicsiben eljátssza ugyanazt a játékot, amelyet a film egésze: felidéz egy bizonyos korszakhoz erősen kötődő filmes stílust, majd

folyamatosan megtöri annak formai szabályait. Ezzel a módszerrel felmutatja ezen stílus idejétmúlt voltát, és kifigurázásával humoros hatást kelt.

Az önreflexió alkalmazása révén ugyanakkor Richardson már saját hagyományán, a free cinema eszköztárán is „túllép”, mivel a többi újhullámos iskolával ellentétben erre az irányzatra még nem voltak jellemzőek a formai, stilisztikai újítások. A filmformával való játék, a filmes kifejezőeszközök szokásostól eltérő alkalmazása, bizonyos filmes hagyományok fellevenítése és kiforgatása, és ezek révén folyamatos reflektálás a film nyelvére, elsősorban a francia újhullám és a modernista film sajátosságai közé tartozott. A *Tom Jones*, amely a *free cinema* kifulladásá után készült, már sokkal inkább a francia újhullám stílusához kapcsolódik, amelynek részét képezte a filmes kifejezőmód konvenciói elleni lázadás is.

A film tehát a maga kifejezőeszközeivel megjeleníti a regény azon vonatkozásait is, amelyek első látszatra más médiumba átvihetetlenek tűnnek. Saját kifejezési konvenciói megtörésével ugyanúgy reflektál a filmes kifejezési módra és hagyományra, mint a regény az irodaloméra, saját stilisztikai eszközeivel hasonlóan ironikus stílusban adja elő a történetet. A konvenciók megtörése ugyanolyan lázadó művé teszi a filmet a maga tradícióján belül, mint amilyen Fielding regénye volt a maga korának irodalmában. Ezzel tulajdonképpen az irodalmi mű státusára is reflektál, hiszen éppen azokat az elemeit teszi hangsúlyossá, melyek miatt ez a mű forradalmian új volt a XVIII. század irodalmában.

Az egyes művek stilisztikai jellemzői az adott médiumtól függenek, így nem vihetők át egyik műről a másikra. A *Tom Jones* filmváltozata azonban jó példa arra, hogyan lehet ezt a problémát közvetett úton megoldani. A filmváltozat nem is próbálja meg pontról pontra „hűen” adaptálni a történetet, hanem arra törekszik, hogy saját médiumán belül olyan eszközöket találjon, amelyekkel hasonló élményeket kelthet a befogadóban. Ezeket a filmes megoldásokat nem is lehet igazán „megfelelések”-nek nevezni, sokkal inkább rokon vagy párhuzamos megoldásokról van szó. Véleményünk szerint Osborne és Richardson *Tom Jones-adaptációja* azért nagyon sikerült filmváltozat, mert nem akarja szolgálai követni az eredeti művet, hanem kreatív módon a film médiumának sajátosságait figyelembe véve keres megoldásokat az eredeti mű teljesen irodalom-specifikus rétegeinek megjelenítésére. Így az eredeti mű olyan sajátosságait is képes megeleveníteni, mint az önreflexió vagy az irodalmi hagyományhoz való viszony, és éppen ezen erényei révén lesz a film hasonlóan érdekes, igényes, szuverén műalkotás, mint az eredeti irodalmi klasszikus.

„MINDENHOL JÓ, DE A LEGJOBB FILMEN.”

Egy család mozgóképeinek
antropológiai-kognitív vizsgálata

1. A vizsgálat alapkérdései

A képkészítés ugyanolyan hétköznapi tevékenységnek számít, mint a televíziózás. A képözönhöz bárki hozzájárulhat, elég egyetlen gombnyomás: bekapcsolni a tévékészüléket vagy elkattintani a kamerát. A filmkészítés, akárcsak a fényképezés eljárása demokratizálódott, egyszerű képkeltő technológiája révén intézményein kívül is széles körben gyakorolható lett, viszont költségessége miatt valójában csak fejlettebb országokban, anyagilag jól szituált körökben terjedhetett el. Forgács Péter század eleji „talált tárgyakból” összevágott *Privát Magyarország*¹ című sorozatának archív felvételei is arisztokrata vagy gazdag polgárcsaládokban készültek. Míg a film mint médium valamilyen formában bármely házban megtalálható (tévé, videomagnó), addig a kamera birtoklása Romániában mégiscsak egyfajta kiváltságosságnak számít például Magyarországhoz képest, ahol presztízs- és újdonság mentessége miatt a filmeszés kulturálisan integrált és szabályozott, hétköznapiabb tevékenység.

Dolgozatomban a kultúra azon rétegeire kérdezek rá, melyek a demokratizálódott-domesztikálódott elektronikának (videokamera) köszönhetően sajátosan mozgóképekben fogalmazódnak meg, azonban a filmművészet és egyáltalán a társadalmi nyilvánosság határain kívül esnek. Olyan filmek tartományáról lesz szó, amelyek nem *művészi* céllal készültek, és nem szánják alkotóik arra, hogy nyilvánosság előtt bemutassák őket. A filmesek saját maguk számára bűvészkednek a kamerával, kontrollinstanciájuk szűk közönségük: ők maguk. A használt eszköz, a video etimológiáját vizsgálva (a latin *video* magyar megfelelője a *látok* ige), Beke László *A videótól a vízumig* című előadásában (1997. 199–206.) megállapítja, hogy a szó jelentése eleve az alkotó cselekvését hangsúlyoz-

¹ *Privát Magyarország* 1–12, 1988–1997. Rendezte: Forgács Péter. Vágó: Révész Márta. Zene: Szemző Tibor.

za ki: „lényeg az egyes szám, első személy”. Ez az „ember a felvevőgéppel”-állapot a mozgatórugója ezeknek az alkotásoknak.

A jelenség elemzésekor egy erdélyi származású budapesti család mozgóképeire hivatkozom, amelynek körében a filmezés népszerű tevékenység, ők alkotják a képek mögött levő, ebben az esetben *a többes szám, első személyt* (mi vagyunk rajta, a mi filmjeink). A filmek készítésekor témáikat a velük megtörtént eseményekből, eszközeiket spontán módon a rendelkezésükre álló tárgyakból válogatják, a szerepeket pedig családtagjaik vagy barátaik közt osztják ki. A készítők és a szereplők a nézők is egyben, ebből kifolyólag jóval többet tudnak egymásról és a képekről, mint bárki kívülről. Sajátosságuk egyfajta kettősség: a képekhez szorosan hozzátapad *a filmen kívüli*, a készítők élményei a forgatás folyamatáról, ugyanakkor *a filmbeli* is gyakran olyan információt hordozhat, aminek a készítés céljához semmi köze, és idegen számára fölöslegesnek bizonyulhat.

A családi film készítése az emberi megfigyelés, rögzítés, szemlélés ősi kulturális tevékenységei közé tartozik, egyfajta folytatása a szalonban kiaggatott festett arcképek és fotók, családi albumok ábrázolási hagyományának: „A film ősképe a fénykép, a fényképe a festmény, a festményé a barlangrajz. A különböző civilizációk jól megkülönböztethető törzsi, vallási vagy politikai kódok szabályozta esztétikával ábrázolták a megengedett és a meg nem engedett határokon belül a személyiséget. A kötött ábrázolás világában a szubjektivitás a kód megtörésének egyik módja, ennek jó példája az egyiptomi Ekhnaton fáraó korszaka” (Forgács 1995. 111.).

Filmtörténeti szempontból az amatőr film vagy családi mozi leginkább a Lumière-féle² ősképekkel rokon, amikor a kamera egyszerűen csak rögzítette azt a valós vagy megrendezett jelenetet, mely lencséje előtt lezajlott. A Lumière-testvérek filmjeivel való társítás azért jogos, mert az ismerősre, a hétköznapi témákra irányította tekintetét, akárcsak a családi filmes. Arról a művészetlét előtti stádiumról, paradicsomi állapotról³ van szó, mely Borisz

2 A korai film történetének egymástól teljesen eltérő filmezési gyakorlataihoz jelképes figurák társulnak: Méliès „a fantázia”, Félix-Louis Regnault „az etnográfiai filmes”, Lumière „a realizmus” (ezek külön műfajokként fejlődtek tovább). Az első filmekből kialakuló irányzatok fejlődési vonaláról l. Weinberger 1994. 3–5.

3 „Látjuk tehát, hogy ha közelebbről nézzük, milyen kevés maradt a film őskorának nevezett tiszta filmszerűségéből. A hangosfilm sem annak az elveszett paradicsomnak a kapuját jelenti, melyből kilépve a magát meztelennek érző hetedik művészet múzsája hirtelen másoktól lopott ringy-rongyokba kezdett öltözni. A film is követte az általános törvényszerűségeket, s ezeket a maga módján be is teljesítette, vagyis úgy, ahogy azt a technikai és szociológiai adottságok meghatározták” (Bazin, 1995. 84.).

Eichenbaum gyakran idézett mondatában pejoratív értelemben a primitívség, banalitás és lepusztítottság, mezítelenség állapotaként jelenik meg: „Az első stádiumban a film pusztán gépezet, mechanizmus; a másodikban hangszerré vált az operatőr és a rendező kezében” (Eichenbaum 1977. 13.).

Az első felvevő- és vetítógéppel készített mozgóképről megszülető teóriák fő problémája a film művészet voltának igazolása volt. A mozgóképről való beszéd autonóm művészet voltát bizonygatta, a film ezen emancipációs folyamatnak köszönhetően nyerte el a „hetedik művészet” állandó jelzőjét. Mára már a film műalkotásként való felfogásával szemben a televízió mindennapi tapasztalata⁴ helyezkedik el: „hisz ebben már valóban csak a forgalmazás oldaláról van értelme műveket elkülöníteni, egyébként a tévéműsor mint élmény a végtelenül folyó szövegek és fragmentumok áradatát jelenti” (Pethő 2002. 32.).

Más elméletírók a film specifikumát, önazonosságát a művészet-nem-művészet dichotómián kívül határozzák meg, a médium kognitív szerveződését, kommunikációs eszköz voltát hangsúlyozva: „Talán nem művészet – több is kevesebb is annál. [...] prózaibb és ugyanakkor mágiikusabb is, mint bármely más művészeti ág lehet. Az emberek közti kommunikációnak olyan képződménye, mely a legnagyobb könnyedséggel fogad magába „nyers és főtt”, közvetlen és jellel alakított, empirikus és modellé kristályosított felismeréseket” (Bíró 1999. 12.). A Bíró Yvette által is idézett Lévi-Strauss-i metaforával élve, az itt következő elemzésben a film „nyers” állapotait választom, a kultúra tágabb szerkezetébe helyezve a filmet a művészet kiváltságosabb, zártabb univerzuma helyett.

A vizsgálat tárgyát képező alkotások a filmelméleti/esztétikai diskurzusok számára irrelevánsak, inkább egy másik diszciplína, a vizuális antropológia alakított ki beszédmódot róluk. Az antropológia nézőpontjából a mozgóképek és kontextusuk kapcsolatának minél több vetületére szeretnék rákérdezni: Kik alkotják a családot, és milyen szerepmegosztás lép működésbe a filmezés során? Mi az, amit „le kell” filmezni? Mire jó magukat filmen vizionálni? Milyen képet konstruálnak magukról és a családról? Milyen alapon? Másrészt a filmek igencsak jellegzetes, szem-

4 A film művészetként való felfogása és a televízió ilyenfajta szembenállására utal Godard *A mozi története* című esszéjének a következő részlete: „Jövő nélküli művészet – figyelmeztettek jó előre a [Lumière] testvérek. Csaknem száz évvel később már látjuk, hogy igazuk volt. És bár a televízió megvalósította Léon Gaumont álmát – hogy bevigye a világ látványosságát a legnyomorúságosabb hálószobába is, –, ennek fejében a pásztorok végtelen égét Hüvelyk Matyi távlatába kellett szorítani” (Godard 1995. 56.).

betűnő ábrázolásmódja felől további kérdések merülnek fel: Milyen reprezentációs eszközöket használnak? Milyen elvárásaik vannak a kép megformáltságával szemben? Mi számít (jó) filmnek? A hasonló kérdések tagoltabb vizsgálatához szükségesnek tartom továbbá az antropológiai nézőpontnak a kognitív szemponttal való kiegészítését. Az új szempont bevezetésével ugyanis olyan tudásrétegek, gondolkodásformák vizsgálhatók, melyek sajátosan képiesek, éppen ezért a kontextusvizsgálat alapján vagy az interjúk elemzésével kevésbé hozzáférhetőek.

Meglátásom szerint a kérdések mentén felvázolható a mozgóképhasználatnak és a képi gondolkodásnak a megadott lépték (a kiválasztott család) szerinti logikája. Céлом az életterével szimbiotikus képnek mint a vizualitás külön típusának vizsgálata. A vizsgált mozgóképek ilyenfajta szimbiózisából kiindulva választottam ezt a kissé furcsán hangzó címet: „*Mindenhol jó, de a legjobb filmen*”. A közmondás *otthon* szavának felcserélése a *filmmel* ugyanakkor dolgozatom kérdésfeltevésének két irányát is jelzi. A *film* és *otthon* szavak szemantikai átfedésével azt, hogy itt egy bizonyos kulturális egység (a család) kontextusában létrejövő és értelmezhető mozgóképekről lesz szó. Másrészt azt, hogy ezekből a családi alkotásokból kikövetkeztethető vizuális logika, képi gondolkodás is elemzésem tárgyát képezi, azaz hogy szerintük mi az, ami *filmen legjobb*.

Az elemzés kiindulópontját maguk a filmek képezik, ez kiegészül a család tagjaival folytatott beszélgetéssel, filmnézések közben elhangzott kommentárok lejegyzett változatából kialakított szövegbázissal. Az alkotások bemutatása szóban, utólagosan megírt forgatókönyvük által történik majd, melyek beépülnek az elemzésbe. A képek szövegbe való átfordítása, mint minden médiumok közötti „fordítás” természetesen problematikus, hiszen egy család mozgóképeiről van „szó”. A leírások elkészítésekor nemcsak a képek egymásutánosságát próbáltam átfogalmazni, hanem egyben utalni a láthatóra és a hozzá kapcsolódó családi háttérismeretekre.

2. A privát képhasználat mint kutatási probléma

„A végső cél, melyet az Etnográfusnak sosem szabad szem elől tévesztenie [...] röviden az, hogy megragadja a bennszülött nézőpontját, élethez való viszonyát, hogy megértse a bennszülött vízióját saját világról.”

Malinowski, 1922.

A kultúra látható, látványi megnyilatkozásait tanulmányozó vizuális antropológiának két fő irányzata van. Az egyik: vizuális médiumokkal rögzíti a tanulmányozott embercsoport kultúráját, s igyekszik annak egyféle vizuális monográfiáját nyújtani. A másik ága elsősorban az adott népcsoport vizuális médiumainak kulturálisan szabályozott használatával foglalkozik (Kunt 1995. 12.).

A társadalomtudományos szempontok létjogosultságának egyik alapszövege a vizualitás vizsgálatában Pierre Bourdieu *A fénykép társadalmi definíciója* című tanulmánya, mely a következő premisszából indul ki: „a fényképet azért tartjuk a látható világ abszolút realista és objektív rögzítésének, mert (kezdetől fogva) »realistának« és »objektívnek« tartott társadalmi rendeltetéseket jelöltek ki számára [...] a társadalom, amikor a fényképnek realista oklevelet adományoz, nem tesz egyebet, mint megerősíti önmagát abban a tautologikus bizonyosságban, hogy a valóság olyan képe, amely megfelel az ő objektivitásképeinek, valóban objektív” (Bourdieu 1982. 226–228.).

Az idézett tanulmány a kanti *tiszta esztétika* és *barbár ízlés* szembeállításra építkezik, hiszen a családi fénykép gyártása és szemlélése mindenfajta esztétikai ítélet kiiktatását feltételezi, mert a tárgy megszentelt mivolta és a fénykép vele fenntartott szentesítő kapcsolata elég ahhoz, hogy feltétel nélkül igazolja egy kép létezését (Bourdieu 1982. 238.). A fényképekről mondott népi ítélet nem választja el a tárgy képét a kép tárgyától, mely az ítélezés legfőbb kritériuma; és mindig tulajdonítanak neki valamilyen társadalmi funkciót (Bourdieu 1982. 239.). Ezek alapján a következtetése az, hogy a fényképezés gyakorlata és a fényképekről mondott ítéletek egy „osztályethoszon”, azaz értékek együttesén alapul, ezért inkább az ethosz dimenziójához tartozik, mint az esztétikához. Ez a következtetés ugyanakkor a családi képekről való diskurzus egy bizonyos fajtáját legitimálja: „a fényképészeti alkotások nagy tömegének esztétikai elemzése redukcionizmus nélkül és legitim módon arra korlátozódnak, hogy pszichológiailag elemezze a műveket létrehozó csoportokat, illetőleg

azokat a funkciókat és jelentéseket, amelyeket e csoportok nyíltan, de főleg hallgatólagosan e műveknek tulajdonítanak” (Bourdieu 1982. 244.).

Míndez a vizuális kommunikáció olyan antropológiai megközelítését jelenti, amely a filmezést társadalmi tevékenységként, a filmeket pedig e tevékenység termékeiként vizsgálja. A kutató arra kíváncsi, hogy ki, milyen kontextusban, milyen céllal és milyen társadalmi/kulturális szokásoknak engedelmességgel használja a médiumot. Ez lett az életterükkel összetapadó fényképekről és filmekről való beszéd mintája.

A vizuális antropológia az esztétikai megközelítésekkel szemben egy alternatív képtudományt próbál felkínálni. Ezt bizonyos fokig meg is teszi, mert beszédmódot épít ki a képek bizonyos csoportjairól, melyek sokáig a tudományos kategóriák hálóján kívül rekedtek (valahol a hétköznapok „annyira kézenfekvő, hogy egyértelmű” világában). Valóban az ilyen filmek kategóriájának egyik ismérve a médium használati módja, az alkotóközösség és a nézőközönség egybeesése. Ugyanakkor azért is érdeklődik az antropológia a családi filmek és fotók iránt, mert tudományos diskurzusa a hétköznapira irányul: a kulturális gyakorlat kommunikációs helyzeteit, jelen esetben a képet mint közvetítő közeget, ennek társadalmi használatát vizsgálja.

A legtöbb nekifutás, amely a jelenség leírására vállalkozik a használó közösségből indul ki, és módszertanát, területét a következőhöz hasonlóan határolja be: „Vizsgálatunkban kevésbé foglalkoztunk a filmkódok és a mediáció kognitív/perceptuális összetevőivel, mert lényegesebbnek tartottuk azoknak a társadalmi viselkedési formáknak a vizsgálatát, amelyek a formákat létrehozzák. Feltételeztük, hogy a filmet és a fényképet inkább társadalmi, mint pszichológiai vagy technikai tényezők formálják meg” (Musello 1984. 28.). Emiatt aztán minden kontextuális tényező boncasztalra kerül, és a képekről magukról esik a legkevesebb szó.⁵ Ez a megközelítés tulajdonképpen abból a premisszából indul ki, hogy a képek ezen csoportja csak használatuk által különböztethető meg más képektől, ez pedig arra enged következtetni, hogy más kontextusba

5 Christopher Musello tanulmányában a fényképészkedés végtermékeit a folyamatok összetevőinek struktúráján keresztül elemzi. A leírás részfolyamatait Chalfen szociodiviztikus elméletéből vette át és szélesíti ki, hogy segítségével még alaposabban leírassuk a fényképezés komplex tevékenységét. E részfolyamatok a következők: eltervezés, gép mögötti viselkedés, gép előtti viselkedés, kidolgozás, kiválasztás, bemutatás. Ezek a részfolyamatok a következő öt kommunikációs tényezővel állnak összefüggésben: résztvevők, környezet, téma, az üzenet formája, a kód. A részfolyamatok és a különféle folyamatok mátrixszerű rendszert alkotva, harminc-féleképpen kapcsolódnak egymáshoz (l. Musello 1984. 28.).

helyezve nem lehetne őket családi képként felismerni: „Formális szintaktikai alapon a családi fényképeket nem is lehet elkülöníteni más fényképezési formáktól” (Musello 1984. 48.). A *családi fotó* jelentése ezen elgondolások szerint nem következik autonóm képi mivoltából, és ezért nem is szemlélhető ily módon. A jelentés a kulturális rendszer más részei által formálódik: „A fénykép népi olvasata a jelölő és jelölt között transzcendentális viszonyt hoz létre, vagyis az értelem a formához kötődik, de nem szűkül le erre teljesen. A fényképet távolról sem fogják fel úgy, mint ami önmagát jelenti és semmi mást, hanem mint valaminek a jelét vonják kérdőre, pedig nem az” (Bourdieu 1982. 240.).

A képek ily módon egyes közösségek jellemzésére, tulajdonságaik, értékrendszereik megismerésére válnak alkalmassá, olyannyira, hogy a képekről már nem is tartják fontosnak beszélni, ugyanis megelégszenek egyfajta szimbólum- vagy mosolykatalógussal. Hasonló megfogalmazásokkal lehet találkozni: „A táblázat utolsó képelemét, az üzenet »formáját« és »kódját« röviden elintézzhetjük” (Musello 1984. 47.). A film ebben az esetben nem autonóm egységként értelmeződik: jelentése kontextusai által, kívülről teremődik meg (a nézés és a készítés gesztusai felől).

A vizsgált filmek láttán azonban kiegészítendőnek tartom azt a beszédmódot, miszerint a képek kontextusa, használata az, ami felől leginkább megközelíthetők ezek az alkotások. A kulturális viselkedésformák, a jelentésképződés összetevői mellett külön fejezetben vizsgálni fogom azt is, hogy a kép tárgy voltának, a létrehozott formáknak milyen jelentőséget tulajdonítanak a vizsgált közösségben, az alkotások jellemezhető-e bizonyos képi minőséggel, ami megkülönböztető jegyük lehetne.

3. Családi is, privát is, amatőr is?

A szakirodalom nem nevezi meg egységes terminológiával a vizsgálat tárgyát: az *amatőr film* (Kuball 1984), *családi mozi* (Kuball 1984), *családi film*, *privát film* (Forgács 1995) terminusok egyaránt használatosak a különböző szövegekben, sokszor anélkül, hogy az adott terminus kiválasztásának indokáról szó esne. Márpedig az efféle döntés kockázatos dolog: egyáltalán nem az történik ilyenkor, hogy a nevek tömkelegéből kiválasztjuk azt, amelyik a tárgyra a legjobban illik, mivel a megnevezéssel együtt a tárgy maga is megváltozik, más-más aspektusa kerül előtérbe. A megnevezések asszociációs mezőjének tudatosítása ilyen esetben elengedhetet-

len. A kérdés az, hogy a mozgókép mely jellemzői esetén nevezhetünk egy mozgóképet amatőr filmnek, privát filmnek vagy családi filmnek.

Az amatőr szó elsődleges jelentése a szenvedély és megszállottság. Az *amateur* valami olyasmit jelent, hogy szerető – valamilyen szenvedély szeretője: ezenkívül azt a gátlástalanságot és optimizmust is jelenti, amellyel az ismeretlenhez közelítünk. Az amatőr ugyanakkor egyféle dilettáns, aki nincs tárgyi tudással megterhelve, viselkedése önkényes és ösztönös. Az amatőr film egyik színönimája az amatőrművészet kifejezés, mely a „nagy művészet”, a kanonikus hivatásos művészet antonímája. A mozi történetében az első filmfelvételek úgy néznek ki, mintha amatőrök forgatták volna. Louis és August Lumière 1895 körül saját hétköznapi környezetüket rögzítették: családi jeleneteket (*A baba reggelije*), nagyvárosi élet, mindennapok jeleneteit. Amikor azonban filmjeiket levetítették, nem a család ült a nézőtéren. A nézőközönség összetétele: a közösség és közönség különbsége lenne tehát az a másság, ami megkülönbözteti az amatőr filmet a családi filmtől.

A szócsalád további elemei: az amatőrfilm-klub, amatőrfilm-fesztivál feltételeznek egy bizonyos szintű professzionalizmust, intézményhez tartozást (Magyarországon az amatőrmozgalomnak például önálló folyóirata volt, a *Pergő Képek*, kézikönyvek is nagy számban jelentek meg) és publikumot. Az amatőr jelző nemcsak az amatőr film „alacsony színvonalú, kezdetleges, dilettáns” fogalmát vagy közművelődési, mozgalmi jellegét fedi, hanem vonatkozhat a technikai felkészültség tudatosan vállalt korlátaira is. Ezek viszont *esztétikai-formai jegyek kialakulásához* vezettek, melyek mesterségesen is előállíthatók, és rendszerint a reprezentáció közvetlenebb valóságreferenciáját, a spontaneitás illúzióját keltik: pl. képkockák ugrálása, a szemcséesség, az életlenség, az esetleges képkivágás, a túl direkt vágástechnika, kép és hang aszinkronitása, a túl-, és alulexponálás, karcosság.

Az amatőr filmes fogalma tehát már foglalt, rendelkezik egyfajta történetiséggel, az amatőr film szintagma intézményességet, kánonellenes ideológiát és publikumot implikál. Jelen esetben nem professzionális anyagokról van szó (bár az nem mondható, hogy egyáltalán nem szerkesztődnek meg), melyek nem nyilvánosságnak készülnek, tehát az amatőr szó történetisége folytán nem adekvát megnevezése a szóban forgó filmtípusnak.

A családi film, privát film megnevezések nem a formai sajátosságokra vonatkoznak, hanem a készítés körülményeire s a velük kapcsolatos társadalmi magatartásra. A filmek *családi* aspektusához tartozik, hogy egy társadalmilag elkülöníthető egység készítette és nézi, ennél fogva a

csoporthoz tartozás érzése, kultúrája befolyásolja a mozgóképek létrejöttét és használatát. A hozzátartozó emlékek és érzelmi asszociációk azonban személyenként változnak, az értelmezés bizonyos fokig magánügy, amely már a *privát* aspektusra utal. A filmek vagy fotók általában attól, hogy családiak, jelentősséggel bírnak a kisközösségi identitás megszervezésében,⁶ ugyanis megjelenik a család magáról alkotott képe, hierarchiája; a reprezentáció „sűríti” a családot.⁷ Családi képnek minősül például minden kép, amelyen rokonok vagy családtagok szerepelnek. Éppen ezért jelentőség nélküli e közösség körén kívül (tehát *privát*). A megformálás módjára pedig ebből a terminológiából csak azon implicit utalás olvasható ki, hogy a filmek magánról, házilagos körülmények között készültek. Az angol *home video* terminus ezzel szemben egyszerre utal a képeket létrehozó társadalmi kontextusra és az ábrázolás módjának kezdetlegességére, félkész voltára (*home made*, tehát házi gyártmány, tálolmány). A *home video* megnevezésnek nincs olyan magyar megfelelője, mely annak az összes fogalmi jegyét tartalmazná. Dolgozatomban a családi film és *privát* film kifejezéseket használom, melyek a képeket társadalmi használatuk felől közelítik meg: a család tulajdonában levő mozgóképek közül azok minősülnek családi filmnek, melyeket ők is akként tartanak számon. A vizuális antropológiai diskurzusban használatos családi film terminust tágítom kérdésfeltevésem által: ugyanis a mozgóképeket nemcsak antropológiai szempontból vizsgálom, vagyis használatukat nézem, hanem ezzel egyeztetve, kompatibilisnek tekintve, a kognitív struktúrák, a képi gondolkodás szempontjából reprezentációs aspektusait is megpróbálom leírni. Ezzel a *családi film* megnevezés extenzióját érintetlenül hagyva, a kifejezés intenzióját tágítom.

6 Erről az identitásformáló funkcióról van szó Béres István tanulmányában is: „Tény, hogy a fényképnek a családban nagyon is helye van. Miért? Ha végigtekintünk a társadalomban található csoportformációkon, akkor megállapíthatjuk, hogy a család is a sérülékenyek közé tartozik. Képtelen megőrizni integritását. Ám ezzel a hiánnyal nehéz megbékélni. Ha dokumentálni tudjuk, hogy létezik még az egész, úgy azt nem is lehet megkérdőjelezni” (Béres 1992. 4.).

7 L. ebben a vonatkozásban Kunt Ernő paraszti fotóhasználatról kapcsolatos problémafelvetését (Kunt 1995. 37–86).

4. Filmezés a családban

„El tudom képzelni, hogy a filmdilettantizmus új művészeti ágat fog létrehozni: a filmnaplót és a filméletrajzot.”

Balázs Béla, 1929.

4.1. A közösség

A vizsgált család⁸ hat tagból áll, a házastársakból: Ferenc (51 éves), Emese (45 éves) és négy gyerekből: Áron (22 éves), Eszter (20 éves), Vince (18 éves), Anna (15 éves). A szülők Erdélyből vándoroltak ki Magyarországra. A család szerkezetét a szociológiai szakirodalomban használt nukleáris család/családmag vagy nukleáris családi háztartás fogalmával lehetne leginkább leírni. Emellett fontosnak tartom kitenni az „értelmiségi” jelzõt, a származás és az életvitelük alapján. A vizsgált család esetében intenzív erdélyi kapcsolatokat főleg a férj rokonságával tartanak fent. A találkozót évente és általában Erdélyben tartják, esetenként valamely külföldre kivándorolt rokon befogadó országában. A nagy távolságok ellenére is Erdélyt még mindig saját világuknak tartják, a család szerepe megnőtt, a nagycsaládi forma fontosságát a találkozók erősítik meg. A következtetést levonva: a kiköltözés után a teljes mértékű integrációnál sokkal előnyösebbnek mutatkozik az „erdélyi” identitás megőrzése.

A családi viszonyok éppen ezért nem teljesen magánjellegűek, a viszonyok/viszályok nem csak az érintett családtagok között zajlanak le, hanem a család egészének nyilvánossága előtt is. Bármilyen fontosabb változás, esemény ilyenkor „plénium” elé kerül, pl. a fiatalabb családtagok párválasztása, pályaválasztása. A család, a rokonság tagjai a jelentős másik szerepét játsszák, akik a valóságot, a mindennapi élet eseményeit megerősítik. Ez a „*nagycsalád*” szerkezetének megerősödését vonja maga után, a rokonság intézményének megerősödését, melynek elsődleges funkciója⁹ a magánélet nyilvánossá válása az intimitás keretei között. Ezáltal a családnak mint in-

8 A családtagok nem egyeztek bele abba, hogy elemzésemben nyilvánossá tegyem családnévüket. A dolgozatban ezért csupán keresztnévük használatára szorítkozom.

9 Habermas szerint a polgári típusú patriarkális család lényegében a kapitalista módon működő családi tulajdonon nyugodott. [...] Abban az arányban, ahogy a család mentesült gazdasági feladatai alól, úgy vesztette el ezt kiegészítően a személyes bensőséges válás erejét is.” A magánélet és a közélet különválnak, nő a családon kívüli szocializáció. Emiatt a családon belüli tekintélystruktúra megbomlik, és a kiscsaládi forma lesz jellemző, vagyis a nukleáris családi háztartás (Habermas 1999. 230–239.). Ezt a jelenséget a szociológiában nuklearizálódási tendenciaként tartják számon.

tézménynek a tekintélye megnőtt, és szabályozó erővel rendelkezik. Erre példa az az eset, amikor Eszter, a nagyobbik lány bejelentette a szülőknek, hogy férjhez megy. A szülők bele nem egyezésüket nem közölték vele személyesen, hanem a nagycsalád nyilvánossága elé vitték.

A nagycsaládi találkozók *kulturális cselekvési formákként* (is) határozhatók meg. A kilépés, annak ellenére, hogy véglegesnek tekintik, az eltelt 23 év után is a kibocsátó közeg egyfajta szabályozóerejének van alárendelve. A hazatérések, a rokonokkal való kapcsolattartás rögzült, csaknem rituális formái az egyén azon törekvéséről tanúskodnak, hogy ahhoz a világhoz tartozónak tudja magát (legalábbis részben), melyet a rokonság intézménye alkot/képvisel. Azonban ez az állapot csak a családi találkozók alkalmával valósul meg, a koherenciához szükséges együttlét a közösség szétszórtsága miatt ideiglenes (a rokoni viszonyban levő családok tagjai mind más-más országban, városban laknak). Ebből kifolyólag a család külön is közösséget alkot, *szociokulturális csoportként* is meghatározható, mivel rendelkezik bizonyos koherenciával környezetéhez képest. Ez a közösség az egyéni szabadság bizonyos korlátozásaival jár, feltételez egy közös világgépet.

Jürgen Habermas idézett könyvében elemzi a társadalmi nyilvánosság változásait: a kultúrán elmélkedő közösség kultúrát fogyasztó közösséggé alakult át. A nyilvánosság oly mértékben beszűkült, hogy napjainkban a tévénező családtagok csak az egy szobában ülés közösségét élik meg, az értelmezés pedig magánügy. Ám éppen a nyilvánosság leszűkülése, a magánszféra kiterjedése által lehetetlenné teszi az autonóm egyéniség társadalmi méretű kialakulását, így a társadalmi identitás helyét a csoportidentitás veszi át (l. Fosztó 1999. 307–308.). A filmkészítő és néző közösséget a nyilvánosság fentebb említett két típusa közé helyezném el, a nagyközösségi értékrend mellett a nukleáris család is kijelöli az egyéni döntéseknek a mozgásterét.

Egy családra leszűkíteni az artefaktumok kulturális hátterét indokoltnak tűnik a privát film, a családi film már használatban levő terminusai miatt is. Ugyanakkor ez más megközelítést jelent az olvasott szakirodalom általános módszereihez képest, melyben a felhasználó közösség mindig egy nagyobb kiterjedésű csoport (népcsoport, parasztok, l. Kunt 1995) vagy maga a társadalom (pl. az amerikai társadalom, l. Musello 1984). A mozgóképek közösségi voltát figyelembe véve a képek létrejöttének és nézésének szabályozottságáról, a képeken látható kultúra lenyomatairól lesz szó a továbbiakban.

4.2. A filmkészítés

A filmek operatőrje főként az egyik gyerek, Vince. A filmekben nyomot hagy szubjektív látásmódja (a családtagok is egyéni láttatásként értékelték a képeket, de erről még szó lesz a továbbiakban), ennek ellenére – amint már korábban megjegyeztem – a filmek létrejöttében az egész család valamilyen módon szabályozószerepet játszik: a *családi találkozók dokumentálásakor* a család hozza létre azt az eseményt, amelyet kamerával rögzít, a felvett anyag így is, úgy is „családi” lesz. Családként tartanak számon olyan *játékfilmszerű* alkotásokat is, melyek valamilyen fiktív történet megrendezéséből állnak: a terv is, a megvalósítás is mindig a közösség egyedeinek szereplésével jön létre.

Milyen céllal készítenek filmeket? A filmezést részben a közösség, a család igénye ösztönzi: fontosnak tartják a családi események megörökítését. Emellett fontos szerepet játszik a film technológiájáért való rajongás, a kamerák valóságos játékszerek, melyekkel kísérletezni lehet. A játékban nemcsak az vesz részt, aki a kamera mögött van, és gombokkal manipulálhatja a szeme előtt pergő látványt, hanem az is, aki a kamera előtt van, és pózokat, szerepeket vehet fel.

A kép és a lefilmezett tárgy/valóság viszonya felől a filmeket két kategóriába lehet sorolni: amikor a kamera van az eseményért, a kamera küklópszi szemként viselkedik, voyeurként regisztrálja azt, ami amúgy is „történik” (pl. a családi találkozók); és amikor az esemény van a kameráért, egy külső nézőpont tekintete által generáltan (pl. a *Mátrix* című mozifilm mintájára megrendezett *Mátrixsz*). A két filmtípust maguk az alkotók különítik el: a családról szóló filmeket egyszerűen az eseménnyel vagy a hellyszínnel nevezik meg: pl. „Tegyéél egy kicsi Tarcsafalvát, egy kicsi Torockót!” (Emese), míg a spontán vagy forgatókönyv alapján eljátszott történeteket *rövidfilm* vagy egyszerűen csak *film* a neve. (Ezeket külön fejezetben fogom bemutatni.)

A filmkészítés nem ér véget a rögzítéssel. A felvett képanyagot sosem tartják „késznek”, nézhetőnek: a kirándulásokról készült többórás felvételeket szelektálják, ha kitalált történet megfilmesítésről van szó, akkor addig ismétlik a jeleneteket, míg az „megfelelő” lesz. A szelekciós elv változik a kommunikációs helyzet függvényében: hogy valós vagy megrendezett jelenetetről van szó. (A képválogatásról a következő fejezetekben fogok részletesebben beszélni.) A „késznek” tartott filmeket címmel, feliratokkal és esetenként zenével látják el. Az elkészített filmekhez fiktív stúdiómegnevezést választottak: *Projekt Film*. A *projekt* szó egyrészt azt jelzi, hogy a filmkészítés csak próbálgatás, nem az a tét, hogy valami jól

sikerül-e vagy sem. Másrészt a projekt, terv valami olyanra utal, ami csak gondolati, tudati síkon létezik, és a valóságban nem látható (a megvalósulatlan filmtervet a néző gondolatban próbálja realizálni). Ez egyféle „tudjuk, de nem látjuk” állapot. Az elkészítés célja nem valami mentális kép tökéletes ábrázolása, valós képpé változtatása; a filmezők szempontjából a tervezés, a próbálgatás fontosabb, felér a megvalósítással. Ezért aztán alkotói számára bármilyen eredmény hasonlítani fog az elképzelt-hez – tudjuk, tehát látjuk is. Egy kívülálló számára pedig ez nem érthető az információk hiánya miatt, mert ő nem ismeri fel a tervet, a kitűzött mintát.¹⁰ A képekhez tehát emlékek és érzelmek tapadnak, egyféle szimbiózist alkotva: azok a bizonyos emlékek leginkább a filmek segítségével idézhetők fel. A jelentéstulajdonítás ilyenfajta extratextuális tényezőinek kifejtésére az utolsó alfejezetben kerül majd sor.

4.3. Amikor a kamera van az eseményért – dokumentáló célzattal készített filmek

Mi alkotja a képek tárgyát? Mi az, amit szerintük a valóságból „filmezni kell”? – e kérdések mentén tárgyalom ezt a filmtípust. Az eddig elkészült filmek fő témái: a családi találkozók, családi kirándulások (általában akkor, ha idegen országban vagy idegen városban történik mindez); családi ünnepek, mint húsvét, szilveszterezés vagy egy közelebbi családtag életének kiemelkedő eseménye: ballagás, a nagypapa díszpolgárrá avatása. Filmezhetőség szempontjából az eseménytípusokon belül is működtetnek egyfajta hierarchiát: minél több családtag (a nagycsalád távolabbi tagjai) vesz részt, és minél kevésbé egy személyre fókuszált a figyelem (mint pl. egy ballagáson), annál nagyobb az érdeklődés az események rögzítette változat iránt.

A legtöbb film a nagycsaládi találkozókra készül. A családi kiránduláson rögzített anyagot „családi maszlag”-nak nevezik, azaz esemény- és képegyvelegnek, amit teljes egészében, nyers állapotában nézni nem érdekes. A szelekció már rögzítéskor érvényesül: „Nem szoktam mindent felvenni, egyrészt mert unalmas, és nem is azt, ami csak érdekes, mert ha érdekes dolgok történnek, akkor nincs mindig ott nálam a kamera, vagy nem veszek” (Vince). Amint az interjúrészletből is kiderül, mindig egy

¹⁰ Ennek a látásmódnak az inverze lehetne a képi, filmi reprezentáció által irányított látás: például egy felvétel, mely egy levegőben álló esőcseppet mutat, amint ráesik egy hangyára (*Mikrokozmosz*, 1996, 80 perc. Rendezte és a forgatókönyvet írta: Claude Nuridsany, Marie Pérenneu), megtanította tudatunknak, hogy a valóságos cseppel is úgy lássuk, mint a felvételeken.

kicsit esetleges, kiszámíthatatlan, hogy mi kerül videoszalagra, ezért szükség van utólagos szelekcióra.

A „családi maszlag” a feldolgozója szintén Vince, a családban ő a videokészülékek technikai szakértője. Az anyagot a látogatott települések szerint fejezetekre osztja, feliratokkal vagy térképen jelezve a helyszín-változást. A cím és a felirat egyfajta mnemotechnika szerepét játssza, a felvétel tér-ido koordinátáit dokumentálja, ezáltal megkönnyítve az események visszakeresését, archiválását. Az itt leírt családi filmek egy 2000-es családi kiránduláson készültek, ennek közös megtekintése közben rögzítettem a filmhez fűzött kommentárokat (a film csaknem egyórás, ezért csak részleteket jegyeztem le).

Torockó

Az apa, anya, Eszter és Panni a falu utcáján sétálnak, házokról, épületekről beszélgetnek. A kamera követi tekintetüket. Az úton elhajt mellettük egy szekér, kis idő múlva megismétlődik ugyanez a jelenet. Eszter és Panni, amint a kamera kedvéért civakodnak egymással. Megszakad.



1–4. kép

Szívdobogásra emlékeztető ritmusokat hallunk, a képen kendermagos, barna tyúkok, amint a kavicsos udvaron lépegetnek. A kamera a tyúkok lábára közelít, bőrüket, jellegzetes mozgásukat látni, nagyon közlelről, mintha földön hasalnánk. Egy férfi (az apa) átmegy a tyúkudvaron, mint-ha a hallatszó ritmusra lépegetne ő is, akárcsak a tyúkok. A kamera egy kakasra fókuszál, fejmozgására, lépéseinek szögletességére (l. 1–4. kép).

Kecset

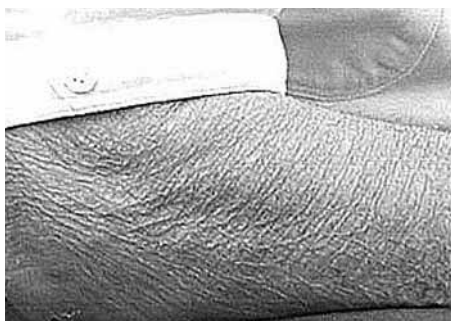
A család minden Erdélyben vakációzó rokona kivonul megnézni nemrég vásárolt falusi házukat. Az udvar képe egy csapat gágogó libával. Megérkeznek az új szomszédok, telt, szalmakalapos asszony mutatkozik be Eszternek. Számba vesznek minden hátrahagyott tárgyat: ágyat, függönyt, egérlyukat. Körbejárják az udvart, a mezőgazdasági épületeket, a ház helyiségeit. A rokon gyerekek birtokukba kerítik a padlást és az ott heverő limlomot. Ládákat nyitogatnak, rudakat vizsgálgatnak, rendeltetésüket találgatva. A család felnőtt tagjai a javítási munkálatokat tervezik, a filmes egy darabig mellettük áll, és tekintetüket követi a kamerával. Vita bontakozik ki a parkolás miatt, a lejtőn az egyik autó visszacsúszva nekiment a másiknak. A kamera követi a vitatkozó, dühös emberek mozdulatait, arckifejezéseit (l. 5 – 6. kép).

Tarcsafalva

A családi ebéd elfogyasztása után még mindig a kint megterített, hosszú asztalok mellett ülnek, mindenki beszélget mindenkivel. A kamera rövid ideig ráfókuszál egyes résztvevőkre, akik valamivel kitűnnek a tömegeből: feltűnően nevetnek, furulyázik valaki, kártyáznak. Nem a be-



5–6. kép



7–8. kép

szélgetéseket követi, hanem, hogy ki milyen „pofákat vág”. Hosszasan látunk nagyon közelről egy bőrfelületet, mely annyira áttetsző, hogy már-már kivehetők az alatta futó hajszálerek. A kamera elmozdul, láthatóvá válik, hogy ez valakinek a háta, amint felcsúszott pólójából kilátszik, majd egy újabb elmozdulás következtében már látjuk, hogy a hát tulajdonosa egy gyerek (Palkó). Megszakad.

Eszter közelképe, tettetett szomorúsággal előadja, hogy a Tarcsafalvi patak ki fog száradni, ha nem tesznek hamarosan valamit. Libacsapat képe, majd újra Eszter nagyközelije a patak megmentésének a terve: a vizet szennyező libák elkergetésével kezdik. A kamera irányában hajtják át a libákat a patakon, az ijedt állatok csaknem feldöntik a kamerát (l. 8. kép). Megszakad.

Agyagszobor-készítő délután. Díjkiosztás: a testvérek munkái, a kiértékelő közben elhangzó gegek. A feloszló tömegben két egymással szemben, padon ülő, beszélgető emberre kezd koncentrálni. A kilencvenéves nagyapó és ismerőse. Az arcát látjuk, a nagyapó magyarázni kezd, felemeli karját. Láthatóvá válik karjának ráncos, sebes bőrfelülete. A kamera ráközelít a lötyögő öreg bőrre (l. 7. kép). A kapun belépő fiút kezdi figyelni (unokatestvér), pontosabban kopasz fejbőrén egy anyajegyvet és a mellette levő sebet. A nagycsaládi találkozó csoportképére készülődnek: padokat hordanak, versengés folyik az ülőhelyekért. Utazás a szekéren.

Milyen képet konstruálnak a nagycsaládról a filmezés közben és a feldolgozás szelekciója által? A térben annyira szétszórta szociokulturális csoport közösen átélt eseményeihez kapcsolódik a filmezés indítéka, ez olyan esemény, amit dokumentálni kell (l. *Tarcsafalva*). Mondhatni a filmezés az esemény rituális része, részben a közösség koherenciájának, identitásának fenntartója is, ugyanis, ha nem is a közösség, de a közösség képe filmen újra megjeleníthető lesz. Azonban a filmezés technikai

feltételekhez kötött, emiatt csak a rögzítés fázisa történhet meg a nagycsalád nyilvánossága előtt. A filmezés módja, az események utólagos szelekciója azonban már kevésbé rituális: a filmező egy gyerek, aki a kamerával szabadon rendelkezhet a szülők normatív elvárásai híján, inkább önkényesen dönti el, hogy mikor kapcsolja be készülékét.

Az olyan családi események, mint a torockói kirándulás, az agyagszobor-kiállítás, a fényképezésre beálló emberek vagy az új ház helyiségeinek bejárása időben is hosszabb, az újdonságszámba menő tárgyak, történések inkább reprezentáltak. A kecseti házról készített felvétel tulajdonképpen az új birtok közösségi számbavételével ér fel, amiben az egész család részt vesz: a családtagok kommentárjai, mozgásai irányítják a kamera tekintetét, legyen az függöny, egérlyuk, padlás, istálló vagy háztető. A torockói kirándulás képei sem pusztán a tájat örökítik meg: az úton végigvonuló testvérek, szülők rácsodálkozása egy-egy épületre teszi indokolttá azt lefilmezni. A képi ábrázolás tehát egyrészt interaktivitás eredménye: közösségre irányított, az események közös megismerésének a folyamatát reprezentálják. Kép és kontextus, kép és közösség viszonya ilyen esetekben elszakíthatatlan. A családi kirándulás filmezése mellett azonban az operatőr tekintete elkalandozik, ezáltal olyan képsorok ékelődnek be, melyek az épp zajló közös tevékenységhez nem kapcsolódnak szervesen: libák, tyúkók, a *Torockó* esetében a kétszer beágott lovas szekér. Ezek már egyéni látásmódja és kamerájának tekintete által kiválasztott valóságselemek, melyet a közös filmnézésékkor a családtagok eltérően értékelnek (erről részletesebben a filmnézési szokásokról szóló fejezetben lesz szó).

A család belső hierarchiája kevésbé reprezentálódik, például a rokonsági viszonyok kevésbé mérvadóak filmezéskor. A rögzítés nemcsak a családi genealógia logikáját követi: a személynek tulajdonított identitás, családbeli szerep irányítja a filmes tekintetét, azonban a megörökített szerepek, helyzetek ehhez képest esetlegesek. Az embereket nem szokványos beállításokból filmezik, például a nagyapát beszélgetés közben láthatjuk, hang nélkül, vagy a nagynéni nem a családi eseményben betöltött funkciója révén kerül a látószögbe, hanem inkább azért, mert nevetés vagy veszekedés közben jellegzetes mozdulatokat tesz (l. 6. kép).

Amennyiben az emberek tudatában vannak, hogy filmezik őket, filmes és filmezett között interaktív viszony jöhet létre: a fentebb leírt filmekben ennek egyik véglete a kamerának címzett mosoly vagy szemöldökvonogatás, egy külön történet eljátszása (mint például a tarcsafalvi patak kiszáradásának és megmentésének története). Tehát a valóság képe igencsak összemosódik a kamera által teremtett valósággal.

4.4. Amikor az esemény van a kameráért

A házi készítményű filmek gyűjteményének egy részét *rövidfilm*nek, *film*nek vagy *produkciónak* nevezik. Ez a megkülönböztetés implicit utalás arra, hogy kép és tárgy között egy másfajta viszony áll fenn, míg a családi eseményekről készített filmeket inkább a kép tárgya, az események szempontjából kategorizálták, ezeket az alkotásokat inkább a reprezentáció formája szerint minősítik: a használt médium (film), az időtartam és műfaj (rövidfilm), valamint a gyártás folyamata felől (produkció).

A rövidfilmek egyik csoportja családi kirándulások felvételeiből önkényesen kiragadott *jelenetek*ből áll: „Vannak ezek a családi találkozók és van a kamera, akkor felvettem a kamerával a családi találkozókat. És ezekből a családi találkozókból vannak olyan részek, amelyekből rövidfilmet lehet csinálni” (Vince). A nézés során történik a szelekció, amely már nem a nagycsalád közösségének hatókörébe tartozik, hanem a nukleáris család kiváltsága. Tehát a nagycsaládi nyilvánosság keretein kívül esik, ehhez képest a családi világgép az egyéni változtatásokat, szélsőségeket is lehetővé teszi.¹¹

A *rövidfilmeket* is címmel és felirattal látják el, a címadásban azonban nem az események helyszíne a mérvadó, hanem a kommunikációs és reprezentációs szándék: ilyenfajta szelekciós eljárással készültek a *Buzik*, a *Dani Sztár* és a *Palkó Boldog* című filmek.

Buzik

Két fiú, amint beszélgetnek, és összenevetnek. Megjelenik piros színű betűkkel a Buzik felirat. Háttérben masírozó zene szól. Újra összenevetnek és nevetnek. Majd megkerülik egymást, felfigyelvén a filmezőre belenéznek a kamerába. Felirat: buzi#1 – Zsolt, buzi#2 – Tamáska. Projekt Film 2002 (l. 9–10. kép).

A film főszereplői: két, tulajdonképpen senkinek sem szimpatikus ronkon gyerek, a képsorok pedig egy családi szilveszterezés „dokumentumfilmjének” részlete. A felirat hozzáadása, a képek lelassítása és a háttérze-

11 Beke László *14 pont a videóról* című esszéjének a 4. ponti megfogalmazásában: „A video egyszerre csak öt-tíz embernek szól. Intim együttlétet biztosít. [...] A video is szólhat azonban milliókhoz úgy, hogy mindenki mást kap belőle, vagy mindenki mást csinál vele magának, vagy úgy, hogy a szalagokat sokszorosíthatják, és mindenki akkor nézi meg, amikor akarja” (Beke 1997. 70).



9–10. kép

ne azonban ellehetetlenítik pusztán dokumentumként, valóságként való befogadásukat. A címadás teszi lehetővé tulajdonképpen az ismert személyek más kategóriákon keresztül való nézését. A képek alapján a két gyereket egyszerre lehet rokonként és homoszexuális párként azonosítani (ebből kifolyólag a gyerekeknek és szüleiknek csak félve mutatták be a filmet). A képek kivágásakor konkrét kommunikációs szándék működött: vizuálisan közölni, hogy az itt szereplő személyek nem szimpatikusak.

A *Dani Sztár* című film ugyancsak szilveszteri felvételekből készült montázs egy unokatestvéréről, amint le s fel járkal, énekel és mosolyog (l. 11–12. kép). A montázs meghatározott intenció szerint helyezi a sztár szerepébe az unokatestvért: szimpátiájukat fejezi ki. Ahhoz, hogy ezeknek a filmeknek az „üzenete” megfejthető legyen, az azonosítás végett ismerni kell a szereplőket és a filmkészítőkkel való viszonyukat: „kell ismerni a szereplőket, mindenképpen: mondjuk a Danisnál, kell ismerni Danit” (Vince).

Hasonló eljárással készült a *Palkó Boldog* című film: „ez nem szándékosan úgy készült, hogy Palkó boldog, hanem ott csak Vince magyarázott, ameddig csak úgy úszkáltunk. Amikor megnéztük többször ezt a Triesztes



11–12. kép

filmet, úgy közben lelassítottuk néha. Akkor vettük észre, lassítva, hogy ez olyan boldogság. Zenét adtunk, s külön ki van ragadva ez a rész” (Eszter).

Palkó Boldog

Verőfényes napsütés, az ég ragyogóan tiszta. Megjelenik a Palkó Boldog felirat, játékos, könnyed dallam hallatszik (Grieg). A tenger vize átetsző – kékes (Trieszt), hullámain megtörik a fény. Lelassított képeket látunk három emberről, amint úsznak: Eszter háton lebeg a vízen, szeme behunyva. Palkó (12 éves) önfeledten mosolyogva halad a kamera irányába, egy néni (anyukája) boldogan figyeli, ahogy elúszik. A kamera Palkót követi, amint mosollyal az arcán apró testével leküzdi a hullámokat, a szemébe szökő vízcseppeket. Megérkezik a vízből kivezető lépcsőhöz, lelassított mosolya változatlanul őszinte. A film megszakad. Felirat: boldog–Palkó, boldog néni–Kati. Projekt Film 2002 (l. 13 –14. kép).

A viszonyok ábrázolásának szándéka és a technika iránti rajongás hozzájárul ahhoz, hogy a képek dokumentáló funkciójukat meghaladják. A reprezentáció valósága egyfajta sűrítménye lesz a valós vélekedéseknek, értékrendszereknek. A bemutatott filmek mindenikéről elmondható, hogy kommunikatív céllal jöttek létre, meghatározott intencióik szerint tulajdonítanak értéket a képsoroknak. A képek eredeti kontextusukból való kiragadása ellenére a rajta szereplő emberek még felismerhetőek; a feliratozás és montázs által pedig jelentésteli kapcsolatot hoznak létre a film és a család értékrendje között. Ily módon vizuálisan konstruálják meg a valóságban explicit módon kevésbé tetten érhető viszonyokat.

Rövidfilmnek, filmnek neveznek olyan képsorokat is, melyeket forgatókönyv alapján készítettek. Ez lehet valamilyen látott film (pl. *Mátrix*)



13–14. kép

vagy televíziós műfaj paródiája (videoklip, hírműsor), újrarájátszása vagy saját forgatókönyv megrendezése (*Apácák*). Mi is az indítéka hasonló alkotásoknak? Egyrészt a különböző szerepek kipróbálása, parodizálása, másrészt a kamera játékszerként való használata: „különböző jelenetekkel hülyéskedik...valahol élvezi...kísérletezik” (Eszter).

Legnézettebb megrendezett filmjük, a *Mátrixsz*. Készítőik előzményként tekintik azt, hogy korábban gyakran szinkronizáltak sikerfilmeket, mint például a *Holt költők társaságát* és az *Indiana Jonest*. A filmek szövegét teljesen újraírták, velük megtörtént események, már elhangzott párbeszédek alapján. A *Mátrixsz* megrendezése is egy hasonló vállalkozás: újrarendezésével „családi szöveggé” változtatták: „Ez egy fordítás, tehát ezen keresztül értem meg. Lefordítják nekem ezt a filmet. Egy kicsit banálisra teszik, s ettől lesz számomra érthető, nem tudom. Lefordítják konyhanyelvre” (Emese).

Mátrixsz

Fekete, tárcsás, század eleji, falra szerelhető telefon közelképe. Neo (Vince) kissé bizonytalan mozdulattal felemeli a kagylót: – Halló... OK... Nem tudom hogyan, de bemérték az adást... Jó. – leteszi a kagylót.

Kapcsold ki, kapcsold ki. Benne van a Mátrixszban. (snitt)

Ügynök (Vince): Baj van a hozzáállásával, Mr. Anderson. (snitt)

Egy felmosórúd képe, amint lassan, sejtetően végighúzzák egy ajtóüvegen. (snitt)

Ügynök (V.): Azt hiszi ön, különbözik a többiektől? (snitt)

Az ajtóüvegen újra végighúzzák a fölmosórudat. (snitt)

Neo (V.): a számítógépe előtt ül, és dolgozik, céltudatosan nyomogatja a billentyűzetet. Nincs bekapcsolva. Egy nagy, FED feliratos borítékot fehér pólós kihordófiú (Eszter) hoz neki. A4-es méretűt: Itt írja alá. Neo (V.) az átvett borítékot arca elé tartva szabadon feltörni engedi az eddig visszafojtott nevetést. A borítékban egy mobiltelefon. Döbbenettől meredten bámulja. Sandán a kamera fele pillant. Telefoncsörgést utánoz, majd fogadja a hívást: – Háló... (nevet)... Igen... Jó... Kettőkor ott leszek. Csá. (snitt)

Ajtókilincs közelképe. Neo (V.) óvatosan lenyomja. Szoba képe, melyben az ablaknak háttal hosszú fekete kabátos (ezúttal nem bőr, hanem lenvászon), kopasz (fején tengericsillag-mintás zöld úszósapka), napszemüveges (olvasószemüveg, melynek lencséi fekete cellulxszal vannak bera-



15–18. kép

gasztva) figura szólal meg, azaz Morpheus (Eszter): Végre. (snitt) Neo kezét fog Morpheusszal: – Épp ellenkezőle, te tisztelsz meg. Ülünk le. (snitt)

Közelkép Morpheusról, amint egy bőrfotelban ül. Ajkai vastagok, duzzadtak, mint általában a négereknek. (Háttérben elsuttogott rendezői utasítás: Most! Menjen már!) Zoom.

M: Tudod, hogy miért vagy itt? (szünet) Tudod, mi az a Mátrix?

Neo: Honnan tudjam?

M: Nem láttad a filmet?

Neo: Nem.

M: Pontosan tudom, mire gondolsz.

Elfordul a kamera. Neo: Mi az a Mátrix?

M: A Mátrix egy betöltőprogram. Most úgy érzed magad, mint a nyúl üregében Az Alíz Csodaországából.

M egy gyógyszeres dobozból ügyel-bajjal kiráz valamit, leejti. (Eszter felnevet) Utasítás a háttérből: a szádat!

M két kezét a kamera elé tartja, úgy, mint amikor elrejtünk benne valamit. Kinyitja egyik kezét: benne fehér golyó. – Ha a golyóbist választod,

még hazamenekülhetsz. (Kinyitja másik kezét is.) Ám, ha a pirosat, megmutatom, milyen mély a nyúl ürege. Válassz már.

Neo habozik, kezeit látjuk, hol a fehér golyóbis, hol a piros tableta irányába nyúl. Lenyeli (leejti, alig észrevehetően), majd az ásványvizes üveg után nyúl. Iszik. A kamerába néz, miközben leteszi az üveget. (snitt)

M a virtuális térben, a gyakorlóprogramban (Eszter mezítláb a lepedőkkel leterített szobában): – Ez a croissant, a betöltőprogramok egyike. (snitt)

Neo fekete sapkával a fején, tornafelszerelésben: – Számítógépes programban vagyunk? Kamerába néz. (snitt)

M: Olyan nehéz ezt elhinni? Más lett a hajad, eltűntek a testedről a bigyók.

Felveszi a földről a távirányítót és bekapcsolja a tévét. A képernyőn, amíg megjelenne a kép, tükröződik egy kameraállvány, majd Eszter és Vince, kezében a kamerával. Majd animációs csatorna, zenecsatorna, egy videoclip.

M: Semmi érdekes nincs mostanában. (Elsuttogott rendezői utasítás: Kapcsold ki!) – kikapcsolja a tévét – A Mátrix, az jó dolog, de sokat kell még tanulnod. Nehéz lesz.

Neo: Micsoda?

M: A kiképzés (kamerába néz, oldalról). Töltsétek be a Duracelles programot! (snitt, szemből) Saját szememmel láttam a mezőket.

Neo: Milyen mezőket, öcsi?

M: Ahol természetik az embereket.

Neo: Hogy mik vannak! Gondolni sem mertem volna.

M: S a végén ez lesz belőlük (felmutat egy ceruzaelemet, mely sajnos éppen nem Duracell).

Neo: Nem, nem, ezt én nem hiszem, vigyél ki innen!

M: Mondtam, hogy nem lesz nehéz. Á. Könnyű (l. 15–18. kép).

A *Mátrix*sz megrendezése részben a testvérközösség reakciója a film kultuszára: újra megrendezni annyi, mint a kamera által rövid ideig azonosulni, a kultuszahősök bőrébe bújni, még akkor is, ha csak a játék kedvéért. A kamera ilyenkor nem dokumentáló szem, hanem fiktív világokat és eseményeket teremtő játékszer. Nem törekednek a film történetének pontos rekonstrukciójára: technikai lehetőségeiknek és ízlésüknek megfelelően szelektálják a jeleneteket (pl. kimaradtak a harci jelenetek).

Másrészt a *Mátrix*sz olyan produkciónak minősül, amely tárgyát azokban az emberekben találja meg, akik vele foglalkoznak: „a hétköznapiakban történik valami, s abból jön egy ötlet, hogy na ezt is kellene... Nem az a lé-

nyeg, hogy pont olyan legyen, mint a Mátrix. Vannak olyan dolgok, amelyek hasonlítanak, a szemüveg például, hogy anélkül nem lenne Mátrix, de vannak olyan dolgok, amelyekben *az a lényeg, hogy mi vagyunk azon a képen, s hogy nem ugyanolyan*. Nem ugyanolyant akarunk csinálni, hanem ugyanazt. Csak az a különbség, hogy ez házi gyártmány, s ez ilyen ócska, tehát nem lehet megcsinálni otthoni környezetben egy ilyen nagyszabású filmet. Mindenféle trükkök nélkül. Tehát ez a film ugyanaz, csak egy ócskább gyártmány” (Eszter) (kiemelés tőlem, B. J. M.). A *Mátriksz*ban úgy öltöznek be a film szereplőinek szerepébe, hogy közben önmaguk maradnak: egyediségük, saját arcuk felismerése ugyanolyan lényeges lesz, mint a kiválasztott kategóriákkal való azonosulás. Talán ezzel magyarázható, hogy ez a film is a családi filmarchívum részévé vált, melyet a látogatóknak mutogatni lehet.

Az elemzett rövidfilmekről összegzőképpen elmondható, hogy mesterséges világot jelenítenek meg filmes eszközökkel, amelyben családtagok, barátok és ismerősök jelennek meg. Ezek a filmek félig-meddig mégiscsak reprezentálják azt a közeget, amelyben készültek. A *Buzik*, *Dani Sztár* és a *Palkó Boldog* című filmek esetében a valós események felvételeinek manipulálásával alakítottak ki külön mozgóképi egységet, azonban a képeknek nincs önmagában vett értékük: megértésükhöz személyek felismerése, az ábrázolást strukturáló interperszonális viszonyok ismerete szükséges. Ugyanígy a *Mátriksz* vagy a kitalált történetek képi megvalósítása szintén társadalmi kontextusai felé nyitott, már a tervezés, a forgatókönyvírás szintjén: „Van, ami már megtörtént eseményeken alapul, megtörtént párbeszédeket beleteszünk a történetekbe” (Vince). Bármennyire kitalált vagy manipulált legyen is a filmen megjelenített világ, azok a család kultúrájának mitológiáit, ízlésvilágát, értékrendszerét reprezentálják.

4.5. A filmnézés

A filmek társadalmi kontextusához hozzátartozik az is, hogy milyen alkalmakkor nézik meg: A családtagok hogyan reagálnak a képek láttán? Milyen elvárásaik vannak a képekkel szemben? Az előző fejezetekben főként a készítés mozzanatairól volt szó, a fenti kérdések mentén a befogadás, értelmezés jellemzőit szándékozom felvázolni, az egyéneken túl ugyanis a kultúrát az is jellemzi, hogy tagjainak miről mi jut eszébe.

A vizsgált családban a filmnézési alkalmak nem kötöttek: általában a nagycsaládi találkozókat követően és a képanyag feldolgozása után tekintik meg, a filmek újranézése is esetleges: összefügg a hozzátartozók látogatásával, de történhet spontánul, ötletszerűen is. Hasonló alkalmakkor

az épp otthon tartózkodó családtagok begyűlnek filmet nézni, közösen kommentálják, emlékeikkel egészítik ki a képeket. A fentebb bemutatott 2000-es családi kirándulás felvételének megtekintése közben elhangzott megjegyzéseiket rögzítettem, ezekre hivatkozom, mikor a képekhez való viszonyulásukat értelmezem.

A kirándulás felvétele metaforikusan utal az eseményre, az élmény egészére, ezért a családi narráció kiindulópontja lehet: „Ez a Torockó a legszebb falu a világon!” (Emese egy ház láttán), „akkor voltunk ott először” (Vince a *Kecset* című, részről), „Jaj, s itt kellett inni a köményes pálinkát, másnap egész nap rosszul voltam” (Emese *Kecsetről*). Asszociatív filmkommentárok hangzanak el, a családtagok láttán különféle események jutnak eszükbe: „Elhagyta az ernyőmet, azóta sincs ilyen jó ernyőm” (Emese). Nézéskor saját nézőpontjukat vetíthetik ki, a szereplők viselkedését értékelik: „Ez is oroszlán (horoszkópbeli). De látszik, ugye...” (a karambol utáni veszekedés jelenete kapcsán, l. 6. kép).

Kronológiai sorrendbe próbálják rendezni az eseményeket: „Ki az a kopasz ott?... Áron... Tényleg? De akkor ez két évvel ezelőtt volt, ugye?” (Eszter és Emese). A képek alapján számba veszik a változásokat, a látványt a valóság egy múltbeli állapotaként nézik: „*Kecset*. Jaj, na így nézett ki. S most itt szép konyha van. Ez Irmánál van. Ez a háromlábú. Nézd meg, ilyen szép magtárolók voltak. De az a kút jó volt, én nem tudom, minek kellett azt a kutat szétverni. Sanyi elvitte. Jaj, de azért borzasztó, hogy hogy nézett ki!” (Emese).

A megjegyzések nagy része a rokonok fizikumára, mozgására, ruházatára vonatkozik: „Né, Fröccs úr cigarettázik. Milyen fehér a lába... Szegény Juszufka hogy néz ki, gondterhelt... Sörhasú gondterhelt. S az a Sanyi állandóan szivarazott ott, én nem is emlékszem... Ezek sepsiszentgyörgyiek. Panninak milyen rövid a haja... Ki ez, Zoárd...?”, „Úgy néz ki itt Tomcsika, mint egy balkáni háborús.” (Terepmintás, kamuflázs inget viselt.) Az ilyen jellegű kommentárok különböznek a korábban szemléltetett asszociatív-értékelő hozzászólásoktól, ugyanis más a viszonyítási alap: a véleményalkotás pillanatában az egyének előzetes tudása, a közösségi értékrend és a filmnézés kontextusa irányította a kijelentéseket. Az utóbbiak esetében maga a kép a viszonyítási alap, a személyek, tárgyak képére reflektálnak, és ehhez elégséges a személyek beazonosíthatósága, személyiségük a látvány szempontjából másodlagos.

A filmen rögzített ismeretanyag megfelel-e az egyéni elvárásoknak? Milyen igényeket fogalmaznak meg a képekkel kapcsolatosan? A családtagok több ízben is reflektáltak arra, hogy a közérdekű képek magukon

hordozzák a filmező szubjektivitását, egyéni látásmódját. Kifogásolják a valóságselektumok szubjektív szelekciós elveit: „Én mást filmeznék... Például ritkán látszanak az emberek, így mindenki (együtt). Nagyjából mindig csak Danit lehet látni vagy valakinek a könyökét vagy ilyesmi. De nem foglalkozik társasággal, hanem mindig egy valakivel... nem látszanak az emberek” (Eszter). Ezekben a kijelentésekben annak az igénye fogalmazódik meg, hogy filmekben a családtagok arcát, a közösség összetartását kell rögzíteni. Hogyha családi film, akkor közérdekű eseményeket kell hogy rögzítsen, a Vince által filmezett családi filmek azonban nem rendelődnek alá teljes mértékben az eseménynek, ő nem mond le a személyes megfigyelésekről, a technika nyújtotta kísérletezési lehetőségekről: az állatok mozgása (tyúkok, libák, lovak), az emberek jellegzetes mozgása, arckifejezése érdekl. Az ábrázolásmód előtérbe kerülése, a kamerával való játék megítélése a családtagok részéről azonban pozitív, a közösség eseményeinek részletességét hiányolják: „engem sem zavar, hogy ezeket (ti. a nagyapó könyökét) fényképezi, hanem hogy elsiklik más lényeges dolgok felett, az zavar, ezek mellett azt is kéne” (Emese). A nonkonvencionális láttatásmód mellett ezeket a részeket is családinak minősítik, ugyanis a családi eseményekkel párhuzamosan történnek, egyazon tér-idő-koordinátán helyezkednek el. Ennélfogva a képeket privát emlékekkel asszociálhatják, mint például a torockói tyúkudvar képét: „Most jönnek a csürkék. De legalább jó falusi jelenet. Szegény tyúkok, most a néni meghalt, és ki gondozza? Szegény néni. Ez a tyúk pont olyan, mint a néni, pont olyan. Olyan édes volt az a torockói néni. De ott olyan köves volt az út? Látod, milyen szép, olyan pöckös. Na, megfogja ezt a tyúkot, nézd meg, megy oda” (Emese).

A filmek antropológiai elemzésekor a *képnek* abból a fogalmi definíciójából indultam ki, miszerint a jelentéseket a képek használatához kötődő kontextusból olvashatjuk ki. A mozgóképekkel szembeni elvárás tehát az, hogy az ábrázolt tárgy, a közérdekű tartalmak kerüljenek előtérbe, hiszen a kép annál értékesebb, minél inkább hasonlít a modelljére. A családi filmeket nem önmagában vett értékük miatt halmozzák fel, hanem jelentéssűrítő tárgyakként. A képek asszociációs köre kitágul akkor, ha a néző valódi élményeket kapcsol a képhez, jelentőséget tulajdonít különféle eseményeknek, embereknek és reakcióknak, amelyek a látott kép alapján jutnak eszébe. Az ábrázolás módja azonban eltér a szokványostól (amint azt már a fentiekben kimutattam), emiatt a látvány képe elválaszthatatlan lesz a kép látványától. A képek megítélése ezért nem egységes: egyszerre minősülnek *családi filmnek* és *Vince filmjeinek* is. Hogyan hoz-

zák létre ezt a kettősségét? Milyen képi logika szerint történik ez az ábrázolásmód? A következő fejezetben a valóságreferenciát kijátszó ábrázolásmód tagoltabb értelmezésére teszünk kísérletet.

5. Latens médiumelméletek – az észlelés filmszerűsége

A filmtechnika tömeges hozzáférhetősége egyre inkább növekedőben, már a felvevőgép feltalálásakor domesztikálták: az úttörők után a XX. század elején az arisztokraták, úrgazdagok alkották az első olyan közeget, ahol intézményen kívül használták. Ugyanakkor a spontán filmezések azt példázák, hogy kialakulóban van az, amiről több filmelmélet is azt írja, hogy nem létezik, vagyis a mozgóképi beszéd. A családi film kvázi-személyközi kommunikáció azzal szemben, amit minden filmszemiotikai vagy kommunikációelméleti megközelítés leír, hogy tudniillik a film csupán részlegesen tekinthető kommunikációnak, hisz a moziban egyoldalúan csupán befogadjuk a kész filmeket, nem beszélünk vissza filmül. Ellenben a családi filmezés általam vizsgált esetei konkrét kommunikációs helyzetben jöttek létre és értelmeződnek.

Az eljárás demokratizálásával párhuzamosan kialakult egy sajátos gondolkodási mód arról, hogy a világból mely tárgyak és események fotogének, illetve mely ismérvek alapján lehet valamit *filmnek* nevezni. A hétköznapi ember, kezében felvevőgéppel „legjobb ösztöneire hallgat”, számára egyértelmű, hogy mit érdemes lefilmezni, ez a magabiztosság pedig arra utal, hogy a filmes számára már a percepció, a látás szintjén jól elkülöníthető az események médiumspecifikussága, ilyenkor ösztönösen működésbe lép a látványlétre adekvát történéseknek, tárgyaknak jól körvonalazódott kategóriája. Ezt a magától értetődő viszonyulást vizsgálom a következőkben a fentebb már tárgyalt családi filmek alapján. Ezt a viszonyulást leginkább *latens*¹² *médiumelméletnek* lehetne nevezni kevésbé tudatosított volta miatt, és amiatt, hogy nem követi a filmelméleti fogalmakat. A mozgókép identitásának hétköznapi megfogalmazódását ebből a szempontból *ténylegesen*

12 A latens szó használata azért tűnik indokoltnak, mivel utal a médiumokról való ismereteink rejtett, lappangó voltára, arra a tudásra, amelyet hétköznapi tevékenységek során (legyen ez képpel kapcsolatos, mint a fényképezés, filmezés, tévénézés vagy ettől teljesen más jellegű, mint a beszélgetés) aktivizálunk, hasznosítunk, anélkül hogy médiumelmélet gyanánt tudatosítanánk. (Másképpen a latens terminusnak a képekhez is köze van – a latens kép nem más, mint a megvilágított fényérzékeny anyagban létrejött és előhívható, de még nem látható kép.)

(de facto értelmében) tekintem a „kívülről”, reflexív módon, mesterségesen létrehozott *absztrakt* médiumelméletekhez képest.¹³

5.1. A képi gondolkodás természetéről

Az emberi gondolkodás eredendően képies tartalmait Merlin Donald vizsgálta meg a kommunikációkutatás és a modern neurológia szempontjából (Donald 2001). Az *emberi gondolkodás eredete* című könyvében az emberi kognitív mechanizmusok olyan evolúciós felfogását alapozza meg, amely a verbális gondolkodáshoz képest a képi természetű gondolkodást mutatja be az információ-feldolgozás alapvető szintjeként. Az emberi kognitív struktúrák nem valamiféle rendetlen *tabula rasára* épültek rá, hanem kulturális bizonyítékok alapján a hipotézise az, hogy az állati létből az emberhez vezető átmenet egy testtel való (mimetikus) közléssel kialakított kultúra lehetett, ezt követte a természetes nyelv, majd az írás kialakulása.¹⁴ Donald elméletének érdekessége, hogy a közlési és gondolati rendszerek közt bennfoglalási viszonyt tételez fel, ugyanis a gesztusok világa és a nekik megfelelő gondolkodásmód nem szűnik meg a kommunikációs forradalom (a beszéd és írás kialakulása) következtében; az egymást követő reprezentációs rendszerek mindegyike megmaradt jelenlegi mentális architektúránkban.

A családi filmek további elemzéséhez szempontokat nyújthat a Donald-féle hipotézis, ezért szükségesnek tartom röviden felvázolni az ún. *mimetikus* kultúra jellemzőit. Ez a reprezentációs rendszer az emberszabásúak kognitív kultúrájára épült rá, egy szituációhoz és epizódhoz kötött emlékezeti rendszerre (Donald 2001. 139.). Az epizodikus emlékezet az élet sajátos epizódjainak, specifikus idő–tér–hellyel rendelkező események emlékezte; az ilyen emlékek sajátos perceptuális tartalmakban bővelked-

13 Mesterségesen létrehozott médiumelméletnek tekintem például a mozgókép eszköztárának a filmnyelv metaforával való megnevezését. Ide sorolható Bíró Yvette filmgondolkodás-fogalma, amelyet a film intellektuális arcaént: megismerő és gondolkodó tevékenységeként határoz meg, a médium sajátossága eszerint pedig az, hogy képes az elvont gondolatot, a jelet szenzuálistól és emocionálistól meg nem fosztott formájában megmutatni (l. Bíró 1999. 11–13.).

14 Ennek megfelelően a kognitív evolúció három fázisát különíti el. Az első átmenetet az emberszabású majmok epizodikus gondolkodásától a *Homo erectus* összefüggőbb gondolkodásáig egyfajta *mimetikus kultúra* jellemzi. A második átmenet, a *Homo erectus*tól a *Homo sapiens*ig lezárta az ember biológiai evolúcióját, ennek kulcsmozzanata az emberi beszédképesség megjelenése volt. A harmadik evolúciós szint nem-biológiai, pusztán kognitív szempontból képez új szakaszt, ezt a külső memória megjelenése jellemzi: a rajzolt képek, a képirás és a betűírás.

nek: a tapasztalat helye, az időjárás, színek és szagok, hangok.¹⁵ Az ember is képes epizodikus emlékeket tárolni, azonban emberi kultúrában meghatározóbb forma a szemantikai emlékezet (ennek szimbolikus formája a nyelv) és a *szándékos reprezentáció* képessége: egy esemény vagy viszony újraeljátszása társas kommunikáció céljából. Ezt nevezi mimetikus képességnek, amelyet nem nyelvhez hasonló jelrendszerként képzel el (éppen ezért nem használja a gesztusnyelv kifejezést). A nyelv megjelenése a megismerés egy másfajta minőségét eredményezte, anélkül, hogy a mimetikus kultúra szövevényét megzavarta volna (Donald 2001. 172.). Ezek az evolucionista, kultúrtörténeti megfontolások érvként szolgálnak ahhoz, hogy a reprezentációink közt külön képi világot és nyelvi világot tartsunk számon, ezek a kognitív rendszerek pedig eltérő módon kategorizálják a világot.

Donald Merlin az érzékelt világ következő aspektusait sorolja a mimetikus reprezentáció eszköztárával kifejezhető tartalmak közé: arckifejezések, szemmozgások kézjelek és gesztusok, helyzeti attitűdök, a test egészére kiterjedő mozgásmintázatok s ezek kombinációi (Donald 2001. 154.). Az egyének sokféle kognitív funkciót végre tudnak hajtani nyelv nélkül: „példákat találhatunk a szakmák és mesterségek, a játékok területén, a művészeti formák jelentős százalékában, a színház különböző aspektusaiban, ideértve a pantomimet is [...] a színjátszás és az ének produkciós aspektusa, az arckifejezések és gesztusok, a főszereplők közötti viszonyok mimetikusak, míg a szöveg és forgatókönyv tartalmát tekintve nyelvi. A mozi, mely indulásakor a színház imitációja volt, stílusát tekintve elsősorban mimetikusvá vált; csak nagyon kis részét lehet szavakkal megragadni annak, amit egy jó film kommunikál, bár a nézők gyakran órákat töltenek azzal, hogy megpróbálják reprezentálni nyelvvel kompatibilis formában” (Donald 2001. 157.). Ezt a fajta kifejezésmódot tehát a szerző a filmekkel is kapcsolatba hozza: a mozgóképi kommunikáció nagyrészt a mimetikus reprezentáció eszköztárára épül rá.

Az írás és film hasonló szembeállításja jellemezte egy egész korszak antropológiai gyakorlatát, úgy gondolták ugyanis, hogy az „objektív” filmmezés helyettesíteni fogja a „szubjektív” terepjegyzetelést. A rögzítéses filmmezés szelektív és szubjektív voltára, az események megkonstruáltságára reflektálva sokan cáfolták (filmmel vagy írásban) a mindent látó

15 Az állatoknál az epizodikus emlékezeti rendszer mellett egy más típusú, procedurális emlékezet is jelen van. A procedurális emlékezet a cselekvés általános alapelveit őrzi meg, a tevékenységet lehetővé tevő algoritmusok vagy sémák elraktározását jelenti (Donald 2001. 139–140). A fejlettebb epizodikus gondolkodás azonban inkább az emberszabásúak sajátja.

kamera-elképzelés hasonló megfogalmazásait: „a film közvetlenül a közönséghez szól, az írott nyelvhez elengedhetetlenül szükséges kódolás-dekódolás nélkül” (David MacDougall, idézi Weinberger 1994. 12.). A kép- és mozgóképhasználat társadalmi gyakorlatára viszont használatos a fenti megjegyzésnek megfeleltethető *a kép nyitott ablak* (transzparens, áttetsző) metafora, mely a kép identitásaként holisztikus ábrázolásmódját állítja be, azon képességét, hogy a mediálatlanság illúzióját tudja kelteni. A hasonló kifejezések általában a képek olyan referenciális vagy kontextuális értelmezéséhez vezetnek, melyek kizárják az ábrázolásmód vizsgálatát. Példaként álljon itt egy korábban már hivatkozott szöveg részlete: „vizsgálatunkban kevésbé foglalkoztunk a filmkódok és a mediáció kognitív/perceptuális összetevőivel, mert lényegesebbnek tartottuk azoknak a társadalmi viselkedési formáknak a vizsgálatát, amelyek a formákat létrehozzák” (Musello 1984. 28.).

Az észlelési anyag modellálása szempontjából Donald Merlin különbséget tesz a mimikri, az imitáció és a mimézis között: „A mimikri részletekbe menő kísérlet a lehető legtökéletesebb másolat létrehozására. Azaz egy arckifejezés pontos reprodukálása, vagy az, hogy a papagáj egy másik madár hangját pontosan utánozza [...] Az imitáció nem olyan tökéletes a részleteket illetően, mint a mimikri; az utód, amikor másolja a szülő viselkedését, akkor imitálja azt, ahogy a szülő csinálja a dolgokat, de nem utánozza le pontosan. [...] A mimézis reprezentációs dimenziót ad az imitációhoz. Általában mind a mimikrit, mind az imitációt magában foglalja egy magasabb cél érdekében” (Donald 2001. 156.). Ez a magasabb cél pedig maga a kommunikáció, amely feltételezi a szándékosságot és az események értelmezését.

A képet a valósághoz viszonyítani, az áttetszőség metaforáit használni egy kicsit annyi, mint *mimikri*nek nevezni. Így értendő a nézők reakciója is (a közönség pánikba esett) Lumière vonat filmjének első vetítésekor. Azonban rájöttek arra, hogy ez *nem vonat*. Lumière filmje ugyanis kommunikációs szándékkal jött létre: az új médium képességeit csillogtatta fel, melynek része a mimikri is. Nem véletlen, hogy szemléltetésként a vonat érkezésének bizonyos szögből való bemutatását választották ki: már e mögött is működött egy mozgóképi logika és kommunikációs szándék irányította szelekció. A képi gondolkodás elmélete tehát lehetségessé teszi az ábrázoltak sajátos képi logikájának vizsgálatát, az olyan tartalmakét, amelynek éppen az adott képi ábrázolásmód felel meg a legjobban.

5.2. A családi filmek latens médiumelmélete

A családi filmek vizsgálatához a bemutatott képi kommunikáció elméletének nem csak az a hozama, hogy a mozgókép nem kompatibilis a nyelvvel, hanem támpontokat nyújt a jellegzetesen mozgóképi reprezentáció és eseménymodellálás vizsgálatához. Mindezek alapján lehetséges a képek értelmezése az ábrázolás módja felől is, anélkül hogy filmesztétikai kategóriákhoz kelljen viszonyítani: kibontható a családi filmek latens médiumelmélete, azaz hogy mit tartanak filmszerűnek. A kognitív szempontot mi sem indokolja jobban annál, hogy a filmezés olyan egyszerű típusa ez, melyben az ember főként felvevőgéppel és ösztönös vizuális tudásával¹⁶ rendelkezik (professzionális, filmnyelvi ismeretekkel kevésbé).

A reprezentáció eszközei a képek antropológiai értelmezése kapcsán ugyan már szóba kerültek, de célszerű ezeket újra megvizsgálni. Tudniillik bizonyos valóságfoslányok rögzítése kevésbé volt indokolható kontextussal (erre a családtagok is utaltak filmkommentárjaikban): például a torockói tyúkok, a libák, a tájként filmezett bőrfelületek nem hozhatók kapcsolatba a családi találkozó eseményeivel. A képi gondolkodást az előző fejezetben elkülönített filmtípusok szerint fogom megvizsgálni.

A családi eseményeket rögzítő filmek esetében létezik egy elképzelés, valamilyen értékrend, arról, hogy a valóságból mit és hogyan kell megörökíteni. Az, hogy mit rögzítenek a kamerával, a látásmennyiség bizonyos szelekcióját jelenti: „Nem szoktam mindent [lefilmezni], egyrészt mert unalmasok, és nem csak azt, ami érdekes, mert ha érdekes dolgok történnek, akkor nincs mindig ott nálam a kamera, vagy nem veszek” (Vince). De mi számít *unalmasnak és érdekesnek*?

A családtagok az interjú során olyan helyzetekre emlékeztek, melyeket érdemes lett volna filmezni, de nem volt kéznél a kamera: „Olyan, hogy hihetetlen, hogy manapság ez megtörténik, ez a malacos jelenet is, hogy itt élünk, ebbe a nagyvárosba, akkor hirtelen ott vagyok egy olyan helyen, ahol ez így megtörténik, s nem hiszem el, olyan mintha filmen látnám. S akkor mindig mérgelődök, hogy a fene vigye el, mért nem lehet...” (Emese). A megjegyzés „a filmezni kellett volna”- típusú kifejezésekhez hasonló, mellyel metaforikusan *filmszerűnek* minősítünk valamilyen tárgyat vagy eseményt: ebben az esetben egy megszökött malac

16 A Worth–Adair szerzőpáros éppen azt vizsgálja, hogy a filmezés hagyományát nem ismerő navajo indián közösség milyen vizuális kategóriákat alakít ki, ha kap egy kamerát, és az miben különbözik az amerikaiak filmezési és filmnézési szokásaitól (l. Worth–Adair 1972).

kergetését és elfogását kellett volna filmezni. Az anya meg is indokolta kijelentését: a budapesti számára egy malac mozgása, a disznóvágás egzotikusnak, idegennek számít, emiatt kellett volna azt filmen rögzíteni. Az apa (Ferenc) pedig a csatornakészítő cigányok munkáját jellemezte úgy, mint amit „filmezni kellett volna”, azt jelezve, hogy az emberek etnikai mássága és a mesterségük leginkább arckifejezéseikben, gesztusaikban, mozgásukban nyilvánult meg.

Az fentebb elemzett szövegekben a beszélők az egzotikumot, a más etnikumhoz való tartozást minősítették fotogénnek: a malackergetés, a csatornakészítő cigányok idegenségük révén szintén a filmszerű dolgok csoportjába tartoznak. Ezt a feltételezést erősíti a hivatásos dokumentumfilmes gyakorlat: az idegenség, a térbeli és időbeli távolság, az egzotikum gyakran alkotja a témaválasztás kritériumát, tulajdonképpen az etnográfiai film *a másik*, a tőlünk különböző megjelenítésének a céljából jött létre, az emberi viselkedésformák megörökítése végett; a filmzés feltalálását követően az antropológusok kamerákat vittek magukkal a tanulmányozandó terepre, így lett az egyetlen jó indián a lefilmezett indián¹⁷ (Weinberger 1990. 1.). Szintén ezen alapszik a *Discovery Channel* és *National Geographic* jellegű adók műsorpolitikája és a turisták képkészítési gyakorlata is, mikor az ismeretlen tájra vagy városra úgy reagálnak, mint amit inkább filmezni, mint nézni (vagy leírni) kell.

Az ilyenfajta dolgok látványspecifikussága, filmszerűsége azzal a kognitív sajátosságunkkal magyarázható, amellyel az idegenhez közelítünk, tudniillik az ismeretlent kategóriáinkon kívülként észleljük, negatív információként (olyan értelemben negatív, hogy csak tagadással lehet kifejezni¹⁸). Másrészt a legtöbb információt a világ bizonyos részeiről szemünkkel, látásunkkal szerezzük, ezeket a tartalmakat pedig sokkal praktikusabb vizuálisan továbbítani, rögzíteni. Az ilyenfajta képi természetű észlelés, információfeldolgozás felől kommunikatívnak minősülnek a családi kirándulások felvételein a különböző állatokról közbeékelte ké-

17 Az idegen etnikumúakat másságuk folytán csoportként kezeljük, mégpedig az ember kategóriájának valahol a perifériáján (olyan kijelentésekre gondolok, mint *az indián is ember*, vagy *a cigány csak messziről ember*). Szemléltetésképpen álljon itt egy régi, fényhatásokról szóló hollywoodi kézikönyv mondata: „Ha westernfilmet forgat, próbáljon valódi indiánokkal dolgozni, amennyiben ez nem sikerül, használjon magyarokat” (Winberger 1990. 4.). Tehát a *másikat*, a tőlünk különbözőket egy kicsit hasonlóknak, egyformáknak tartjuk.

18 Marco Polo is hasonlóképpen járt el: úgy írta le az orrszarvút, hogy kizárta mind a bivaly, mind az elefánt, mind a vaddisznó kategóriájából.

pek: ezek mozgását, jellegzetes alakját hosszan követi a kamera. A hasonló jelenetek bővelkednek perceptuális tartalmakban, melyek közül a mozgások a leghangsúlyosabbak: a korábban már leírt részlet a torockói tyúkudivarról a tyúkok láb-, és fejmozgását követték, majd a kakas tarajának rezzenéseit (l. 4. kép), sőt e részt pergő ritmusú zene hangsúlyozza ki. A filmnézés során az ilyen jellegű jeleneteket is kommentálják, figyelemmel követik: „Szép lovacska. Torockói lovacska.” A tarcsafalvi libahajtás nézésekor nemcsak látványspecifikusnak minősítik a rögzített mozgásokat, hanem viszonyítási alapként egy mesefilmre neveznek meg: „Nils Holgerson című film” (Emese). *Érdekesnek* tartanak olyan részleteket is, mint: egy szóba elegyedő csöves az aluljáróban, egy tyúk, amint beszorul a malomárokba, és a kimászáshoz emberi segítségre van szüksége. Az ilyen jellegű események olyan ismeretanyagot tartalmaznak, melyeknek nincs köze a családi találkozóhoz, aminek a filmezés tulajdonképpen rituális része. A valóságfoszlányok inkább látványosságuk miatt örökítődnek meg, mint családi „érdekből”, és nem önkényesen, hanem a falu világára rácsodálkozó ember szemszögéből. A „falusi” jelenetek ugyanakkor kiegészítő információkat kapcsolnak a „nagy esemény” tér-idő-koordinátaíhoz, ezért a képek feldolgozásakor, nézésekor átesnek a szelekción. A *Kecset* című részletben pedig a két elvárás esik egybe: az új ház helyiségeinek, az ott hagyott tárgyakkal mind családi, mind képi jelentőséget tulajdoníthatnak: a ház állapota, a tárgyak formái nemcsak a múlt dokumentumaként figyelemre méltóak, hanem egy sajátos vizuális megismerés és információfeldolgozás termékeiként is.

A *filmszerűség* kritériuma szerint történik a családi események rögzítése is: a családtagokat nem leltárszerűen veszi számba a kamera, hanem aszerint közelít egy-egy archoz, hogy az éppen aktív résztvevője-e egy eseménynek, fizionómiája látványos-e vagy sem. A nagyapát nem azért választják ki az embertömegeből, mert éppen érdekes beszélgetést folytat, vagy mert ő a család legidősebb tagja, és őt *meg kell* örökíteni. A kamera objektívjával nézve *érdekesebbnek* minősülnek az öregség fiziológiai jegyei: ráncai, bőre. És ebből a szempontból tekintélye, a családban elfoglalt helye másodlagos (ilyen helyzetekben a kamera nemcsak a rögzítés eszköze, hanem játékszer is egyben). Hasonló Palkó, unokatestvérük meztelen hátának közelije: hosszasan látunk egy bőrfelületet, csak a fókusz távolság változtatásával tudjuk személyhez kapcsolni. A filmezett embereknek nemcsak a mosolya, a kamerának vágott grimasza válik képeseménnyé, hanem külsejük, mozgásuk jellegzetességei is: „Mindig az ilyen torz dolgokat szereti kiemelni, szerintem. Meg arra is gondoltam,

hogy olyan dolgokat filmez, hogy mit mondjuk mi nem figyelünk meg az ilyen, például Tarcsafalvi találkozón senki nem leste apónak a könyökét vagy mi az, ő viszont lefilmezte, mert azt más nem úgy nézi, nem nézik meg.” (Eszter). A hasonló személyábrázolások titkon, „kukkoló” filmezési eljárással készültek, a filmezett ember ki van szolgáltatva a folyamatnak, egyszerűen csak a kép tárgya. Ebben a technikai adta lehetőségeknek is szerepük van: a zoom in-zoom out gombok használatával sikerül elkerülni a személyek reflexív viszonyulását a kamera jelenlétére.

A hasonló filmrészletekre a nézők reakciója két véglet között mozog. A túlzott közelítést egy családtag testrészeihez ízléstelennek találják (pl. a nagyapa vagy az unokatestvér bőre (l. 7. kép), az eljárást pedig önkényesnek, „művésziesskedőnek”. A filmnézés közben elhangzó spontán megjegyzésekben azonban a közelítés, egy ember kiragadása a társaságból legitim, ameddig az illető személy identitását vizuálisan azonosítani lehet. Az ismerősök nagyközelijére már saját nézőpontjukat vetítik ki, elemzik ruházatukat és családból örökölt jellemvonásaikat: „Jaj, hát a tegnap még nem volt ilyen kopasz! Másnapos a szeme is. Olyan furcsa arca van ennek a gyermeknek, nem, milyen keverék. Margó-szaj... A szeme is Margóé. Az orra és szemöldöke olyan, mint Sanyinak” (Eszter és Emese).

Nemcsak a rögzített eseménynek kell filmszerűnek, rögzítésre méltónak lenniük, hanem a filmnek magának is filmszerűnek kell lennie: ezért mindent megtesznek azért, hogy hasonlítson az igazi filmekhez: egy elképzelt filmstúdióhoz kötik, címet adnak neki, kísérőzenével látják el, és a végén feliratok formájában megjelenik a szereplők neve és a „gyártás” időpontja: „mint minden menő cégnek ennek vannak ilyen animációi. Ezt meg kell mutatni a világnak” (Vince). A filmekhez ugyanis ez is hozzátartozik: moziban, televízióban feliratozzák, zenével egészítik az alkotásokat, ezért a „mi filmjeinket” is feliratozni kell.

A *rövidfilmek* esetében a vizuális kategóriákhoz való viszonyulás tudatosabb: mindig van egy filmterv, egy előre megírt vagy elgondolt forgatókönyv. A terv megvalósítására technikai és anyagi korlátaikhoz mérten törekednek. Ez vonatkozhat a film formanyelvére: jelenetekre osztás, beállítások, montázs, zenei aláfestés, de tartalmára (a spontán vagy megrendezett események fotogenitása) és a használt tárgyakra is (l. a fentebb idézett interjúrészletet a *Mátriksz* készítéséről).

Ez a képi gondolkodás érhető tetten a rövidfilmek esetében. A kirándulás eseményeinek képfolyamából kiragadott részletek ugyanis látványként különlegesek, és nem egy esemény dokumentumaként (bizonyíték értelmében): „A *Palkó Boldog* című filmben sem történik semmi végül.

Ott sem, ott aztán végképp nem az a lényeg, hogy mi történik, hanem, hogy Palkó boldog. Ez egy állapot [...] Ha tényleg, a valóságban történik, akkor nem lenne olyan érdekes, de így, hogy filmen lelassítva látod, hogy így vigyorog...Olyan mintha ki lenne hangsúlyozva.” A *Palkó Boldog* a képek lassításával készült, a címmel jelzett boldogságot egy mozgássor felbontásával ábrázolták, az eljárás, a beavatkozás révén vált *filmszerűvé, érdekessé*. A *Buzik* és a *Dani Sztár* című filmek részleteit egy-egy mozgássornak tulajdonított jelentés folytán választották ki a „családi maszlagból”. A címadással, feliratozással önálló vizuális egységnek látszanak, a kitalált szerepek feltüntetésével csúsztatás történik: a kép tárgyáról a tárgy képére irányul a figyelem: a gyerekek mozgására, mosolyukra. A mozgás felbontása olyan tartalmak közlését és egyáltalán észlelését teszi lehetővé, melyek a kép nélkül nem lehetségesek. A kontextuális jelentésük elsikkad, azonban sajátosan vizuális eszközökkel valós vélekedéseket fogalmaznak meg a személyekről.

És miért éppen a *Mátrix*? A kérdésemre adott válaszokból az derült ki, hogy a téma népszerűsége miatt rendeztek saját változatot: „ez egy ilyen egyértelmű dolog volt, hogy pont a *Mátrix*, nem is gondolkodtam, hogy miért azt... Vincének jutott eszébe, hogy csináljuk meg, nem tudom, hogy neki honnan, de hát biztos, mert akkor volt divatba, akkor néztük sokszor” (Eszter). A filmszerű minősítéshez a viszonyítási alapként nem véletlenszerűen választották ki: a *Mátrix* nemcsak népszerű film, hanem más filmekhez képest *filmszerűbb* is egyben.

A fogalmak belső szerkezetének ilyenfajta hierarchiájával a prototípuselmélet foglalkozik. Az Eleanor Rosch által felállított pszichológiai elmélet szerint a fogalmak körébe sorolható dolgok nem egyenértékűek, nem mindent észlelünk úgy, mint a szóban forgó kategória egyformán jó példáját; egyesek találóbb, igazibb példái az illető fogalomnak. Az igazibbnak, valódibbnak tűnő egyedek az illető fogalom prototípusát alkotják. A *film* esetében a prototípuselmélettel azt lehet megvizsgálni, hogy a különböző filmek, filmtípusok (műfajok) között van-e filmszerűbb, mint a többi. A filmek kategóriájának egyik aktuális prototípusa éppen a *Mátrix*, ez pedig nemcsak jellegzetes képvilágának (technicizáltsága révén inkább számítógépes játékok digitalizált világához hasonlít) vagy a narratívának tudható be, hanem a filmnézési gyakorlatnak, nagyfokú nyilvánosságának is. Maga az a tény, hogy csaknem mindenki látta, legalábbis hallott róla, a köztudatban filmszerűbbé avatta más alkotásokhoz képest. Kultikusságának következménye, hogy nagy számban jelentek

meg *Mátrix* tematikájú vagy képi világára építkező mozi- és televíziós alkotások (paródiák, dokumentumfilmek, reklámok).

A *Mátrix* eleve a képi világ része, ezért ami hasonlít hozzá, azt az információt látványként dolgozzuk fel, képspecifikusként észleljük. Ennek megfelelően kulturális divattá vált a film látványvilágát referenciaként használni például a valóság tárgyainak minősítésekor: egy szemüveg mátrixbelinek minősítése esetén nagyon is valószínű, hogy ilyen alakú napszemüvegek már a film előtt léteztek, azonban a film megjelenése előtt nem volt igényük arra, hogy típusként különítsük el, csakis *filmszerűségük* folytán alkotnak külön csoportot. A *Mátrix*szban a sajátos képi világot sem filmnyelvi eszközökkel építik ki, nem okoz gondot, ha hibás kép keletkezik, a filmesek megelégszenek azoknak az eszközöknek a mechanikus felhasználásával, melyeket véleményük szerint a technika kínál. A „mátrixszerűséget” olyan kellékek felhasználásával érik el, amelyek alakjának perceptuális minőségei megfelelnek a film ikonográfiájának: a bőrfotelek vagy a zöld árnyalatok használata, a *Mátrix-kabát* (egy ajándékba kapott hosszú, fekete színű, karcsúsított derekú kabát, melyben a film ikonográfiáját ismerték fel), a *Mátrix-szemüveg* („a szemüveg nélkül nem lenne *Mátrix*...”).

Ahhoz tehát, hogy a hősök szerepébe lehessen bújni nem szükséges az egész történetet megrendezni, a *Mátrix*sz ugyanis nem követi a *Mátrix* cselekményét. Az interjúkból az is kiderül, hogy a hasonló jellegű alkotásokban nem egy kerek történet létrehozása a lényeg, a fabula csak ürügy a szereplésre: „nem törekszünk arra, hogy a lehető legjobban megcsináljuk, hanem úgy, ahogy tudjuk, ahogy megvannak a kellékek meg ilyesmi, ahogy otthon a szekrényből kihúzzuk a ruhákat. Csak annyira. Nem kell külön megvenni valamit, vagy ilyesmi... nem fogunk erőlködni, hogy ugyanolyan legyen, mert ugyanolyan úgyse tud lenni. Hanem csak úgy könnyedén. Végül is a történet sem annyira fontos. A miénket még könnyű végignézni, mert rövid” (Eszter). A rekonstrukcióban ennek megfelelően a narrativitás háttérbe szorul a látványelemekhez képest. Az ilyenfajta mimetikus kommunikáció során a filmszereplők ruhái, mozgásai tulajdonképpen olyan látványegységek, melyek felidézésével önmagukat, értelmezéseiket mozgóképen jeleníthetik meg. Tehát nem annyira egy kanonizált nyelv, alkotás „árnyékában” beszélnek (nem nevezik tökéletlen utáztatnak), és nem az azzal szembeni elhelyezkedésről van szó (paródia), inkább szabadon, a családi hagyomány (filmezés) által meghatározottan számolnak be a működő ízlésről, jelentéstulajdonításokról.

Összefoglalva: a családi mozgóképek rögzítését és megtekintését a szereplők ismerős volta indokolja, ellenben a képeknek a referencia-összetevőkön túl is jelentőséget tulajdonítanak. Az a kép, amely túlzottan is hasonlít a valóságra, tautologikusnak bizonyul, unalmassá válik, és nem érdemes megőrizni. Az ábrázolás valósága egyfajta közelítő-távolító mechanizmusként működik az ábrázolt valósághoz képest. Az arcok ismerősek ugyan, de a láttatás módja idegenné teszi azokat: a film által olyan jellemvonások válnak láthatóvá, melyek a médium használata, e sajátos rögzítési mód használata nélkül soha nem kerültek volna a közönség szemei elé abból a perspektívából. A rövidfilmekben a viszonyok, vélekedések szintén egyfajta képi logika szerint strukturálódnak. A filmek ugyanakkor az idegent teszik ismerőssé: az állatok mozgása, az ismeretlen rendeltetésű tárgyak alakja olyan tartalmak, melyeket leginkább vizuálisan, mozgóképpel lehet rögzíteni és feldolgozni.

A valóság képei tehát akkor válnak *érdekessé*, hogyha témájukban vagy megformáltságukban a filmszerűségnek és nem a valószerűségnek felelnek meg. A *filmszerűség* fogalmát a mozgóképi gondolkodás értelmében használtam: mind a dokumentálás, mind a kísérletezés céljával létrehozott filmek esetében a reprezentáció ismeretelméleti kérdéseit, a képi információfeldolgozás kognitív sajátosságait vizsgáltam.

6. Következtetések

„A képkalkotás szokásos használata szinte teljesen kizárja az elkészített vagy szemlélt kép egyetemességének igényét: a kép érdekességét egyáltalán nem abból meríti, ami önmagában vagy önmagáért, hanem abból, ami valaki vagy valakik számára” (Bourdieu 1982. 236.). A privát fotó az ember alkotta képek között is egy jellegzetes helyet foglal el: emlékezés, a szubjektív jelentéstulajdonítás objektuma. A képek percepciója pillanatok alatt megváltozhat, ha valamit is tudok a fényképen látható személyről.

Ugyanez fennáll a kamerával vagy a videókészülékkel is. A filmek egy csoportja ugyanis – és a családi filmekben belül ez van túlsúlyban – a fotográfia meghosszabbításának is tekinthető, mozgófénykép. Ezek a képfajták olyan nézési módokat eredményeznek, melyek a dolog, a kép mint tárgy helyett a kép tárgyával, az ábrázolttal azonosítják a produktumot. A jelöltnek ezt a hatalomra jutását Barthes *mágiának* nevezi. Médiummá válása önmagát semmisíti meg, jel helyett a kép maga a dolog lesz (Barthes 2000. 55.). Egy másik metaforája ennek a látásmódnak az ablak-metafora,

mely szerint egy kép átlátszó, olyan, mint *egy nyitott ablak, amelyen keresztül látunk*. Egy családi kép azért tud *felidézni*, mert keresztüllátva szélei között valakiket, a családtagokat látjuk, azaz „nem mediáltként, közvetítetlenként ismerhetjük fel a rajtuk keresztül hozzánk eljutó látványt” (Horányi 2001. 179.). Ez az egybevágóság azonban kérdéses, ugyanis két dolog összevetéséhez szükség van a két dolog: a kép látványa és a valóság látványa állandóságára, ami nem kivitelezhető (l. Horányi 2001. 180.). Ugyanakkor minden ember számára a kép által felidézett valóság valószínűleg más jelentéseket hordoz. Ezért nehezen elképzelhető, hogy a mediáltság nem érzékelhető, és a látott dolog képes tökéletesen elterelni a figyelmet a láttatás módjáról. A filmezés nemcsak sajátos viselkedési formákat, hanem különleges ábrázolási módokat hív életre, ezért a filmek mint tárgyak elemzésekor olyan kérdések is felmerülnek, mint a megjelenítés ténye, az ábrázolás és vizuális konvenciók problémája.

Meglátásom szerint a privát filmeknek a használat mellett létezik a képi ismérvük is, a sajátos képi minőségük. A használat pedig a képek nézésének bizonyos módjára vonatkozik inkább: hogy átnézünk-e rajta, mint nyitott ablakon, vagy önmagáért levő tárgyként, dologként kezeljük. Ennek megfelelően lehet a családi film a játékfilmben a korhangulat megteremtője, vagy nézhető akár művészfilmként is, mint pl. Forgács Péter *Privát Magyarország* című sorozata, melyben századeleji, kézikamerával forgatott családi filmeket csoportosít témák vagy filmesek szerint. Ezzel az eljárással önálló alkotásokat hoz létre. És nagyjából minden család fényképgyűjteményében van olyan század eleji fotó, mely őseit ábrázolja, kiknek valószínű nevét sem tudja, vagy azt, hogy milyen ágon rokon, mégis kedvelt tárgyként tartogatja. Vagy ennek fordítottja is megtörténhet: a játékfilm is teljesen más dekódolásnak lehet alávetve, ha maguk a filmben szereplő színészek, alkotóik nézik. A „nyitott ablak” látásmód pedig szimulálható, nincs szükség arra, hogy ismert/ismerős személyek szerepeljenek benne: ilyen például a *Blairwitch Project* című film (1999), mely a talált tárgy, a spontaneitás látszatát keltve valóságpreferenciát képes megteremteni magának.

A családi filmek műfaja mint a vizualitás külön típusa nem redukálható a képek valóságpreferenciájára, ezáltal pedig a Bourdieu által megfogalmazott kategoriális megfelelés mozzanata nem fedti a jelenséget magát. Úgy tűnik, hogy azok a szövegek, melyek egy jól bejáratott kultúra leírási módszert követnek, a családi filmet a befogadási mód felől írják le a lehetségesek közül, annak metaforáit alkalmazzák rá. Ezáltal ők maguk is ugyanúgy kezdik nézni a filmeket és képeket, mint ahogy előfeltételezik,

hogy a vizsgált közösség is nézi: a film olyan ablak a közösségre, melyet nem az antropológus nyitott ki, hanem maguk a filmezők – másképpen mondva, a geertzi értelemben vett antropológusi „jelenlét” problémája itt nem tevődik fel –, ezért a képeken ábrázolt személyeket kezdik el vizsgálni a képek helyett.

Dolgozatomban a vizualitás ezen típusát életterével szimbiotikus képként határoztam meg. A családi film és kontextus elszakíthatatlan viszonyából kiindulva az elemzés során különbséget tettem képhasználat és képi gondolkodás között. Ennek megfelelően a médiumhasználat antropológiai nézőpontú elemzését a filmek látványvilágára vonatkozó kérdésekkel egészítettem ki. Ehhez megfelelő szempontnak a kognitív tudományok elvrendszere mutatkozott, amely által a filmek készítésekor, nézésekor föllelhető sajátosan képi logikára, a családi videózás „latens médiumelméletére” lehet rákérdezni. Arra törekedtem, hogy a jelenség olyan értelmezését adjam, amely révén a képi világnak egy lehetséges térképére ezt a jókora tartományt is fel lehessen tüntetni.

SZAKIRODALOM

- BARSAM, M. Richard
1992 *Nonfiction Film: a Critical History*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- BARTHES, Roland
2000 *Világoskamra*. Jegyzetek a fotográfiáról. Budapest, Európa
- BAZIN, André
1999 *Mi a film?* Esszék, tanulmányok. Budapest, Osiris
- BEKE László
1997 14 pont a videóról. In: Uó. (szerk.): *Médiум/Elmélet*. Tanulmányok 1972–1992. Budapest, Balassi, 70–71.
- BÉRES István
1992 *Egy családi fényképgyűjtemény vizuális antropológiai elemzése*. Pécs
- BÍRÓ Yvette
1999 *Profán mitológia*. (A film és a mágikus gondolkodás.) Budapest, Osiris
- BOURDIEU, Pierre
1982 A fénykép társadalmi definíciója. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*. Válogatott tanulmányok. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 226–244.
- DONALD, Merlin
2001 *Az emberi gondolkodás eredete*. Budapest, Osiris
- EICHENBAUM, Borisz
1977 A filmstiliztika problémái. In: Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat, 13–55.
- FORGÁCS Péter
1995 A családi mozi archeológiája. In: Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor (szerk.): *„Jelbeszéd az életünk”*. Budapest, Osiris, 109–124.
- FOSZTÓ László
1999 Nyomatott folklór. Mass média és a népi kultúra. In: Keszeg Vilmos (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság 7. Évkönyve*. Kolozsvár, 300–309.
- GODARD, Jean-Luc
1995 Hazugságipar. *Filmvilág* XXXVIII. 12., 56–57.

HABERMAS, Jürgen

1999 *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Budapest, Osiris

HORÁNYI Attila

2001 A képekről. In: Béres István–Horványi Özséb (szerk.): *Társadalmi kommunikáció*. Budapest, Osiris, 178–188.

KUBALL, Michael

1984 A családi mozi. In: Bán András–Forgács Péter (szerk.): *Vizuális antropológiai kutatás*. Budapest, Munkafüzetek 3.

KUNT Ernő

1995 *Fotóantropológia*. Fényképezés és kultúrakutatás. Miskolc–Budapest, KVAT-Budapest Galéria

MUSELLO, Christopher

1984 A családi fényképek és a vizuális kommunikáció vizsgálata. In: Bán András–Forgács Péter (szerk.): *Vizuális antropológiai kutatás*. Budapest, Munkafüzetek 2., 27–69.

PETHŐ Ágnes

2002 A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái. In: Uő. (szerk.): *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia, 17–61.

WEINBERGER, Eliot

1994 The Camera People. In: Lucien Taylor (ed.): *Visualizing Theory*. Selected Essays From 1990–1994. London, Routledge, 3–26.

WORTH, Sol–ADAIR, John

1972 *Through Navajo Eyes*. An Exploration of Filmic Communication and Anthropology. Bloomington, Indiana University Press

„EGYÜTT SZERETED ŐKET.”

Szövegalkotási minták

a televíziós reklám retorikájában

A televíziós reklámok előnye a fotografikus, nyomtatott és rádiós reklámokkal szemben, hogy a mozgókép manipulatív erejére is támaszkodhatnak, így multimedialis retorikájuk értelmezésében a film szempontjait is érvényre lehet juttatni. A dolgozat ezt a komplex érvelési rendszert próbálja kiválasztott példákon megvizsgálni, részletesen értelmezve az adott termék és a róla készült reklám viszonyát: milyen multimedialis megoldásokkal alakítódik ki az illető termék imázsa? Az argumentációnak a befogadóközönségre tett hatását nem szociológiai szempont alapján értékeljük, hanem arra keressük a választ, hogy a befogadó milyen igényeire építenek a példának felhozott reklámok meggyőzési stratégiái, hogyan szerveződik e manipuláció retorikája. A reklámokat 2002 február–áprilisában közvetítették a román (PRO TV, PRIMA TV, ANTENA 1), német (PRO 7, RTL), angol (EUROSPORT) tévéadók, tehát az összes reklám ugyanabból az időszakból származik, ezért nem releváns történeti szempontú megközelítésről sem beszélni. Ez az elemzés elsősorban olyan retorikai vizsgálódás, amely a választott televíziós reklámok valamilyen már korábban létező szövegmintához (amellyel szemben a befogadónak már létezhetnek saját elvárásai) való viszonyát tekintti kiindulópontnak: hogyan minősül át egy már ismerős narratíva egy másik kontextusban reklámszöveggé, hogyan illeszkedik bele a termék az illető szövegminta kereteibe? E dolgozat célja nem ezeknek a szövegmintáknak a kategorizálása, hanem a figyelem felhívása három feltűnően különböző alapszövegre rájátszó reklámcsoporra.

Az első fejezet olyan reklámokat tárgyal, amelyek a népszerű amerikai műfajfilmeket tekintik mintanarratívájuknak. Számos televíziós reklám alkot fiktív történetecskét, amely a termék minősége mellett érvel, az itt kiválasztott reklámokban a történet azt az illúziót próbálja kelteni, hogy a befogadó egy filmet néz. Érvelésként tehát a valóság már elkészült fikcionalizált képe szolgál, a termék ebben a „filmben” kap szerepet, ebben illusztrálódhatnak képességei. Ha kiindulunk a hagyományos történetet mesélő reklám

retorikájából, a filmre utaló reklámokon megfigyelhető, hogy a termék hogyan helyeződik bele egy filmszerű történetbe, és mi a retorikai szerepe a filmszerű elbeszélésmódnak. A második rövidebb fejezet témáját olyan reklámok alkotják, amelyek egy poénszerűnek is nevezhető történettel szembeítik a tévé nézőt: elsősorban önmagukra mint reklámra hívják fel a figyelmet (ilyen szempontból önreflexívek), ugyanakkor egy ún. csattanóval végződnek, amelynek dekódolásában a befogadót arra kötelezik, hogy változtassák meg korábbi, hagyományos reklámnézési stratégiáikat. Az utolsó rész olyan reklámokkal foglalkozik, amelyek egy mindenki által ismert élő kommunikációs helyzetre, az ugratási események történeteire emlékeztetnek. A humorra vonatkozó szakirodalom az ugratást a kötekedés, durva tréfa, pajtáskodás szinonímájaként az egyik leggyakoribb és leghatékonyabb nevetést keltő helyzetnek nevezi (Séra 1983. 46.). Az elemzés viszont épp a befogadó, a megcélzott fogyasztó megneveztetésén túli szándékot keresi, arra próbál választ találni, hogy miért és hogyan funkcionálhat szövegmintaként ez a narratív séma, ha reklámként olvassuk.

1. A reklám „teleretorikája”.

A játékfilm mint narratív szövegminta

Jelen fejezetben olyanfajta érvelési módszerrel foglalkozunk, amely a reklámokat meghatározó tömegkommunikációs diskurzus függvényében jöhetett létre. Szempontunk a szemiotikáéval rokon, a reklámközlésben a tárgyak jelentéshordozóvá tétele érdek. Barthes a magazinok képei kapcsán *mitológiateremtésről* beszél (1983. 117.), a reklámokban a tárgy *mágikus tárgyként* bemutatásáról (1983. 127.). E dolgozat a mítoszgyártást a tömegkommunikáció által közvetített mítoszok átvételeként értelmezi. A kutatás kiindulópontja a *reklám és film intertextuális viszonya*. Erre azok a televíziós reklámok hívták fel a figyelmünket, amelyek a filmművészetre utalnak, filmekre emlékeztetnek, úgyhogy filmszerűnek hat az a rövid történet, mellyel a reklám érvel¹. A vizsgálódásban tulajdonképpen két szempont egyesült: a reklámok oldaláról válaszolni meg a kérdést, illetve a filmek felől. Egyrészt kérdés, hogy miért érdeke a reklámnak, hogy fil-

1 A film–reklám viszony fordítva is fennál, számos mozifilm (a kezdeti szappanoperákhoz hasonlóan), tekinthető egészében reklámnak, ezt *Timewerbung*nak nevezi Pulow (1997. 148.), mivel ezeket nem a műsorok közti reklámszünet ideje alatt játsszák le, ilyen film például a *Chocolat* (Lasse Hallstrom 2000) című, mely *Rocher*-csokit reklámoz.

mekre utaljon, másrészt, hogy milyen tulajdonságai révén alkalmas a film arra, hogy egy erősen retoricizált szövegtípusban szerepet kapjon. Az értelmezés lehetséges szempontjának az bizonyult, hogy magát a *történetelbeszélést* kell megfigyelni a reklámok retorikájában ahhoz, hogy a filmes konvenciókból felépülő történet szerepét leírni próbáljuk.

1.1. Szórakoztató történetek retorikai szerepe a reklámokban

A rövid, leggyakrabban humoros, poénos történetkének szereplőik, cselekményük van, egy eseményről szólnak, melynek kapcsán bemutatható a termék, illetve annak minősége, elhangzik és feltüntetődik a márkanév, a szlogen, illetve a logo. Az elkövetkezőkben szinonimaként használjuk a történet- és sztorifogalmakat. Gyakori megoldás az, hogy a reklám a történet indításával kezdődik, a bonyodalom pillanatában lép be a termék a történetbe, ilyenkor megszakad a cselekmény, és egy termékismertető rész következik, melyben leggyakrabban off-screen kommentátor (esetleg egyik szereplő hangja) segítségével és (ál)tudományos² számítógépen előállított ábrákkal ismertetik a „szenzációs” terméket (mint például az elcsépelet kép a felnagyított textíliáról és a mosópor-szemcsékről, a töredezett hajszálról, a bőrpórusokról stb.). Ezek után visszatér a történethez a reklám, ilyenkor játszódik le a csattanó. Elsősorban háztartási cikkeknek, élelmiszereknek van ilyen megszakított szerkezetű reklámja, ám olyan termékek esetében, ahol nincs jelentősége az (ál)tudományosságnak, nem erre épül a termék *image*-e³, magából a történetből derül ki csupán a termék tökéletessége. A történet egyszerre zárt cselekményszerkezet és bizonyítás. Azt, hogy a történet hogyan teljesíti érvszerepét, egy terjedelmesebb reklámcsomag alapján vizsgáltuk meg, e kategorizációt kénytelenek vagyunk most csak vázlataiban bemutatni. A

2 Ennek a tudományosságnak a látszatjellegét nem problematizáljuk most, az egy másik kérdésfelvetés része lenne.

3 Az *image* fogalmának meghatározása Fazekas és Harsányi marketingkommunikáció-könyvében: „Azon elképzelések és benyomások összességét jelenti, amely egy emberben vagy csoportban egy adott személyről, termékről vagy vállalatról kialakul” (Fazekas–Harsányi 2000. 47.). Schweiger és Schrattenecker könyvében az *image* egy „tudáskiegészítő” (Wissenersatz), mely a termék vagy az egyedi terméktulajdonságok értékelését, megítélését szolgálja, a termék emocionális vagy szociális „pótlékhasznáról” (Zusatznutzen) győz meg (Schweiger–Schrattenecker 2001. 24.). A fogalmat mi abban az értelemben használjuk, mely közelebb áll Schweigerék meghatározásához, amennyiben nem a vásárlókban kialakult képként értelmezzük, hanem a gyártók által a fogyasztókban kialakítani vágyott arculatként, a tárgy szimbolikus jelentéseként.

történetnek leggyakrabban a termék minőségét *illusztráló* szerepe van, ilyen a *problémamegoldó* reklám, amelyben a termék hártja el a szereplők életébe beálló akadályt. Az illusztráció egy bonyolultabb formája az, ha a történetekben a termék azt a szerepet kapja, hogy nem egy problémát old meg, hanem csak *hozzásegíti a szereplőket valamilyen jóhoz*. Jelen van a szereplők életének fontos pillanataiban, és mint egy varázstárgy, boldoggá teszi őket.⁴ A sztori betöltheti úgy az illusztrációs szerepet, hogy *eltúlozza* a termék képességeit, a termék átveri a szereplőket, mert azok nincsenek felkészülve annak túlságosan szenzációs minőségére. A történet folyamán *összehasonlíthat* a termék egy másikkal. A történet *nem illusztráció*, hanem egy *negatív kép*, amikor olyan eseményt mutat be, mely csakis a termék hiányában történhet meg a szereplőkkel. A reklám a szereplőknek a termék megvásárlása előtti állapotát tükrözi, mely állapotot elkerülhetik a nézők a termék igénybevételével. A *life style- és a country-of-origin-effektussal*⁵ *összefüggő történeteknek* az a szerepük, hogy egy életstílust tükrözzenek, nem illusztrálói a terméknek, csak behelyezik egy bizonyos hangulatba, ilyenek a *Coca-cola-reklámok*.

E történetkének argumentáció⁶-jellegük aligha van. A klasszikus elméletek a reklám céljait és folyamatait az AIDA-formula négy fogalmával (a figyelem és érdeklődés felkeltése, a vágykeltés, a vásárlásra rábírás: „attention, interest, desire, action”) szokták leírni (vö. Daly 1988. 350.), mely már elavultnak számíthat, de alkalmas arra, hogy a reklámokban racionális érveket keressünk. A *figyelemfelhívásában* jelentős szerepe a képernyőn megjelenő emberi alakoknak és a nem diegetikus zenének van. Az *érdeklődés felkeltése* (ha ezen a termék minőségéről, képességeiről és nélkülözhetetlenségéről való tájékoztatást értjük) a fentebb már bemutatott megszakított szerkezetű történetmesélő klipekre jellemző, azoknak van informáló⁷ jellegük. A modell másik két fogalma, a *vágykeltés* és

4 Ilyen varázstárgy szerepe van az Elite-kávénak egyik reklámtörténetében, melyben kávézás közben kéri meg a szereplő nő kezét. Egy vizuális manipulációs gesztus révén a kávé a jegygyűrűvel azonosítódik, így annak szimbólumértékét tulajdonítja magának. E reklám stratégiája hasonló ahhoz, amelyet Róka Jolán (1994. 39.) a vizuális manipuláció eljárásai közül mellérendelésnek nevez, és amellyel a reklám célja, hogy a nézőben mentális asszociációkat váltson ki.

5 Az imázsteremtésnek az a formája, mely a származási hely jellegzetességeit használja fel.

6 A továbbiakban *argumentáción* a racionális érveket értjük, melyek kérdéses, hogy léteznek-e egyáltalán a reklámparban, de tekintsük azoknak az olyan érveket, amelyek önmagukat ésszerűnek álcázzák (információk, tudományos magyarázatok).

7 Már említettük, hogy problematikus az, hogy itt információról van-e szó.

az *aktiválás* sem racionális argumentációval történik: mindenekelőtt a szerelmi szál történetbe szövődésének van ebben szerepe, a reklám hangulatának, a vonzó szereplőknek, a képeknek, színeknek.

Ha a klasszikus retorika érvelési rendszere felől közelítjük meg a reklámműfajt, látszólag a történetmesélő reklámokban a történet a *példázat*-tal rokon típusú bizonyíték, hiszen illusztrálja a mondanivaló igazságát. A példázat meghatározását megfigyelve – rávezetéssel kell indítani a példát, a hasonlóság viszonyának megfelelő kapcsolatot kell teremteni a tárgyalt ügy és a példa között; az író egyrészt kifejti a példa saját jelentését, másrészt viszont úgy alakítja a példát, hogy a kapcsolat az üggyel létrejöjjön (Szörényi–Szabó 1997. 88.) – viszont úgy tűnik, ezekben a reklámokban a történet csak részben példa jellegű, mivelhogy a hangsúly nem a racionális következtetések levonásán van, sokkal inkább magán a történetbeli cselekményen, a szereplőkön (gondoljunk csak a humoros reklámokra). A példázat ilyen értelemben túlnő azon, amit szemléltet, mondhatni, meghaladja magát az ügyet, bekebelezi azt. *Nem a történet van a reklámért, hanem a történet maga a reklám.* Azokhoz a példázatokhoz hasonló, amelyek funkciójukat teljesítve végül kontextusaik nélkül terjedtek, és így olvasták őket.

Salánki Ágnes úgy véli, a reklám azért kíván az érzelmekre, a hangulatra apellálni, mert élvezeti cikkeket próbál eladni, melyek nélkülözhetők, s így nehéz mellettük logikus érveket felsorakoztatni (Salánki 2001. 113.). Am gyakran többről van szó, mint érzelmek kiváltása, a jól megszerkesztett történetekhez is viszonyul valahogyan a néző: megjegyzi őket, ha szórakozott rajtuk. A hatvanas évek fejlődni kezdő reklámparának híres szakembere, David Ogilvy vallomásaiban azt tanácsolja a reklámkészítőknek, hogy ne a szórakoztatás uralja a terméket (Ogilvy 1995. 154.). Ma e véleményt nem tartják be a reklámkészítők, kérdés, hogy be tartható-e. A kérdés feltételét a tömegkommunikáció változásai teszik joggossá. A sokcsatornás tömegkommunikáció eredményezte azt az erős versenyt a csatornák között, mely révén előtérbe került a média szórakoztató funkciója. Heller Mária és Rényi Ágnes (2000. 70.) állítják, hogy a tömegkommunikációnak ebben a fejlődési fázisában a valódi közügyek és a szórakoztató témák végletes összekeveredése a jellemző, ezt a jelenséget írja le az *infotainment* fogalom. A reklám is felzárkózik tehát más tömegkommunikációs műfajokhoz, annak érdekében, hogy nézetté váljon, ezzel magyarázható szórakoztató jellege. Hogy miért a történetmesélés a szórakoztatás módszere, az megközelíthető lenne azzal összefüggésben, hogy a televíziós műfajokra általánosan jellemző lett a lekerekített történetszerű-

ségre való törekvés, illetve ennek kierőltetése⁸. Például a tévéshow-knak, abban a fajtájában, amelyben sztárvendégek szerepelnek, a sztár feladata csupán az, hogy a rajongói számára szórakoztató sztorit meséljen el magánéletéből, ugyanakkor ez észrevehető a valóságshow-kon is, hogy a szerkesztők igen erőlködnek azon, hogy eseményes legyen, amit bemutatnak. Ez a „sztoriasodás” a televízióban véleményünk szerint két szempontot érint. Egyrészt a tömegkommunikációban a köz és magán határeltolódásai eredményezik, vagyis az, hogy a közönség számára olyan szituációk váltak hozzáférhetővé, amelyekről el voltak eddig vágva, magánhelyzetekbe láthatnak bele (vö. Heller–Rényi 2000. 76.), és ez a szempont a tévéshow-kra érvényes. Másrészt pedig a sikeres és jól eladható játékfilmes elbeszélésmódot utánozzák, melynek lényege a narratív jelleg.

Mielőtt rátérnénk a filmszerűnek nevezett történettel érvelő reklámra, megállapítható tehát, hogy a televíziós reklámra általában is olyan sajátos retorika jellemző, mely a filmes kifejezésmód lehetőségeiből fakad: magában hordja a film mágikus hatását, a kisfilm akár a lejátszott és ezáltal a már megtörtént valóságként is képes hatni. A történetmesélő reklámokban a történetkéik narratív szerkezete is többé-kevésbé a filmelbeszélés sémái szerint szerveződik, illetve olvasódik. David Bordwell szerint (1996. 49.) „a nézők, amikor olyan filmet látnak, amelyben hangsúlyosak a stiliztikai vonások, akkor is azok után a jelzések után kutatnak, amelyek alapján történetet állíthatnak össze”. A nézők által használt leggyakoribb sablonstruktúra az ún. *kanonikus történet* vázaként határozható meg, melynek részei: a hely, hősök, cél, tettek, megoldás, végkifejlet. Torben Grodal (1999. 69.) a kanonikus elbeszélést a műfajfilm kapcsán egy fikciótípusként említi, több filmműfaj ebbe belesorolható (pl. a detektívtörténetek), és lényege, hogy a nézőnek érzelmi azonosulási lehetőséget nyújt. A történetet mesélő reklám igyekszik ilyen elbeszélés-sémára épülni: cselekményes történetet konstruál, aktív hőst szerepeltet, akinek tulajdonában van a termék vagy maga a megszemélyesített termék a hős.

8 Ezt a mostanában a magyarországi kereskedelmi adókon sugárzott tévéműsorok alapján állítjuk, gondolunk itt tévéshow-kra (elsősorban a Fábry-, illetve a Szulák Andrea-show-ra az RTL Klub és a TV2 csatornára), illetve a valóságshow-kra (a Big Brotherre, a Való Világra).

1.2. Filmszerű történetek retorikai szerepe

1.2.1. A reklám intertextualitásáról

A reklámparra általában jellemző, hogy a különböző művészetekre épít, azok technikáit veszi kölcsön vagy konkrét művekkel lép intertextuális kapcsolatba: a nyomtatott reklám gyakran idéz fel például ismert festményeket, a tévéreklám pedig filmeket. Az intertextuálisan felidézett művet a reklám nem eredeti jelentésében szerepelteti, hanem jelentését megfelelteti annak az ideológiának, amelyet a reklám maga állít a termékkel kapcsolatosan. (*Ideológián* értsük itt a reklám mondanivalóját a termékről: azon tulajdonságok összességét, melyeket a terméknek tulajdonít, ugyanakkor azt az image-t, melyet felépít róla.) A reklám jelrendszerében a felidézett mű jelölőként működik, a jel jellé válik.

Vasile Sebastian Dâncu a reklám intertextualitásának illusztrálására példaként egy reklámszöveget hoz fel (1999. 143.), amely autót próbál eladni, és horoszkópszerű szövegekre játszik rá: jelenti a Renault Clio autó tulajdonosainak, hogy a csillagok boldogságot jeleznek nekik előre. Dâncu szerint a reklám itt metaműfajjá válik, mely képes más diskurzusfajtákba beleolvadni, és azok társadalmi értékeltességét, kulturális presztízsét kölcsönvenni, ezzel a „vámpír magatartásnak”⁹ nevezett stratégiával álcázza a meggyőzni akaró, rábeszélő jellegét. Dâncu figyelmen kívül hagyja, hogy az intertextusnak nemcsak álcázó szerepe lehet¹⁰, hanem megbonyolíthatja a befogadási folyamatot: lehet, hogy a befogadó eleve tudatában van annak, hogy a reklám „úgy tesz, mintha nem reklám lenne” (ha például a körülmények előre árulkodnak: ha a tévé vagy rádió a reklámszünet címszó alatt játssza le a hirdetést), és a reklám hatása akkor is az álca játékból ered, a termék és a felidézett szöveg egyidőben levő távolsága és kapcsolata eredményezi. A néző kíváncsiságát felkelti az intertextus idegensége, és késztetést érez arra, hogy megértse a kapcsolatot. A teljes kontextust folyamatokban érti meg: felfigyel az idézett szövegre, megmutatják neki a terméket, és neki újra kell gondolnia, hogyan került a kettő egymás mellé. Íme az eredmény: a néző végignézte a reklámot, vissza kellett emlékeznie a termék elsorolt tulajdonságaira, hogy

9 Schweiger és Schrattenecker másképp értelmezik a Vampireffekt fogalmát (vö. 2001. 174.).

10 Ezt érvényesnek tartjuk akkor is, ha Dâncu a reklám intertextualitásával kapcsolatban nem beszél egy adott szöveg felidezéséről, csupán szövegtípusok, mint a horoszkóp, kölcsönvételéről.

összefüggést teremthessen, a befogadási folyamat dezautomatizálása tehát megjegyezhetőbbé tette a reklámot. Kérdés lehet, hogy intertextualitásról vagy inkább intermedialitásról kell-e beszélnünk a reklámok kapcsán: nyomtatott reklámok és film viszonya esetében relevánsabb a különbség a médiumok között, mivel egy adott fénykép idézhet fel egy filmet. A reklám intertextualitása nem az irodalmi intertextualitáshoz hasonló jelenség. A posztmodern intertextualitás eredetét magyarázhatjuk azzal a „hagyománytapasztalattal”, amely a megelőzöttségen alapul. A reklám viszont nem a „mindent elmondtak már előttünk” szerzői kötelességből indul ki, hanem parazita módon hasznot húz abból, ami megnyerte a közönséget, a már jól bevált műfajok jelképendszerét hasznosítja újra, felhasználja a másik alkotást, hogy hatást váltson ki. Ilyenképpen az intertextualitás a reklámban *ismétlésként* is megközelíthető. Szilágyi Erzsébet (1995. 62.) a tömegkommunikációs sorozatok műfaji jellegzetességeit vizsgálva állapítja meg, hogy a tömegművészet egészére jellemző az ismétlődés és sorozatszerűség, a tömegkommunikációs eszközök a megjelenésükkor eleve az ismétlésre építettek: a jól ismert témákhoz, hősök-höz, mítoszokhoz folyamodtak. Az ismétlésre épülő műalkotásoknak öt típusát különbözteti meg a filmművészetben, melyeknek egyike az *intertextuális dialógus* (Szilágyi 1995. 64.): „A tömegkommunikációs eszközök előfeltételezik és folyamatossá teszik olyan információk birtoklását, amelyeket más eszközök már továbbítottak számunkra”.

1.2.2. A filmszerű történetek érvszerepe

A filmszerű történetet mesélő reklámok feltételezik tudásunkat az egyes műfajokról mint narratív mintázatokról és a hozzájuk kapcsolódó érzelmi, hangulati színezetről. Kérdés, hogy ezen reklámok azt akarják-e elhitetni a nézővel, hogy „ez egy film”, vagy a csattanónak van fontos szerepe, amikor kiderül, hogy nem filmrészletet láttunk, hanem egy reklámot. Példákon mutatnánk be, hogy miben emlékeztetnek filmekre, egy-egy műfajra ezek a reklámok, és miért éppen az a bizonyos történettípus érvel az adott termék mellett, miben más a történet szerepe ezekben a reklámokban. Az egyes példák megfigyelésében az első alfejezet szempontjait is alkalmazzuk: megállapítjuk, hogy a történet milyenfajta érv az adott reklámban, és a történetmesélő reklámokhoz képest miben változik a termék–történet-viszony, a történetek szórakoztató jellege.

Figyeljük meg a *Visa*-kártya reklámát: a történet azzal kezdődik, hogy éjszaka, városi utcán, rendőrautók között két álarcszemüveges férfi vezet

egy autót, melyet egy álló autóbuszból két lány bámul, az autó fölborul, a kép lassítva mutatja, ahogyan repül, a kamera váltogatva filmezi a lányok arcát és az autót. A megállt autóból megmenekülve kiszáll a két férfi, a rendőrség rájuk kiált, ám ők felugranak az autóbuszra, ahol a lányok ülnek. A lányok ijedten, majd kalandra vágyva egymásra néznek, mire egy virtuális valóságyszerű teremben látjuk őket, megjelenik előttük egy felirat: „Folytatni az élményt” és „Új élményt átélni.” Ők az elsőt választják, majd ugyanolyan technikával megjelenik a képernyőn a lány fényképe és *Visa*-kártyája, neki van tehát *Visája*. Visszakerülünk az autóbuszhoz, ahol ekkor tűnik fel, hogy a sofőr a színész Bruce Willis, és hozzájuk szól mosolyogva: „Kapaszkodjatok!” Erre a részletes mesélésre azért volt szükség¹¹, hogy láthassuk: a történet az akciófilm sémáit alkalmazza, az akciófilmek dekorativitását veszi kölcsön (a látványosságát, azaz a veszélyes helyzeteket, bravúros megoldásokat), és hőstípusát (a veszélyes helyzetekben is boldoguló bűnözőt, az akciót vállaló hőst – a sofőrt), mindezek mellett egy sztárt szerepeltet (Bruce Willist, aki nagyon sok ún. kalandfilmben játszott). A történet nem folytonos, a helyszín hirtelen megváltoztatásával kilépünk a történetből, és arra hívódik fel a figyelem, hogy amit az előbb láttunk (ami egyben a szereplő lányok számára élmény), az egy „mesterséges valóság”, és mesterségesen folytatható is, de ahhoz birtokunkban kell legyen a termék. Mivel a lány rendelkezik a termékkel, folytathatja a kívánt kalandot: úgy száguldhat a rendőrség elől, ahogyan a bámult autóban a két férfi, ugyanakkor a sztárral kerül egy világba, mintha belépne egy filmbe, ám nem az a fontos, hogy a film szereplője lehet, hanem az, hogy a filmbe illő, filmszerű valóságnak az átélője. A történet a termék erőnyeit illusztrálja, a történettel érvelés fentebb említett második típusának felel meg (l. 1.1. fejezet), a termék egy élmény átéléséhez szükséges, ami itt egy fiktív világba való belépés lehetőségét jelenti, így a reklám filmekre utalása tudatosítva van a néző számára is. A történet a néző előtt is bevallottan olyan fiktív konstrukció, mely vágyvilágát (kalandra vágyódását) próbálja kifejezni ugyanazokkal az eszközökkel, konvenciókkal, mint az akciófilmek. A termék tehát belépőként szolgálhat a nézők vágyvilágába, melyet azonosít a reklám a mozi világával. A műfajhoz kötődő hangulat szervezi a történetet, a termékről semmilyen információt nem kapunk, azonkívül, hogy létezik, de impliciten érzékeltetődik, hogy vészhelyzetekben támaszkodhatunk a *Visára*.

11 Ebben a fejezetben azzal a céllal meséljük részletesen a reklámokat, hogy nyilvánvaló legyen filmszerűségük.

A *Tic-tac*-reklámban már nincs nyílt reflexió arra, hogy az adott történet filmszerű. A történetben a németül olaszosan beszélő szereplők közötti viszony emlékeztet leginkább a maffiafilmekre (olasz detektív-sorozatokra): a főnököt és barátnőjét fogadja a „szolga” a legjobb borral, akinek az nem ízlik, mire kiderül, hogy előbb a testőr túl erős mentacukorkát adott a főnöknek, ez rontja el a bor ízét. Előkerül a Tic-tac (amelyről egy narrátori hang tájékoztat, hogy enyhén, kellemesen frissíti a lélegzetet, nem túlzottan) és helyreáll a nyugalom. A főnök egy másik testőrnek dobja oda a Tic-tacos dobozt, mire az kicsúsztatja kabátja ujjából és vissza, akár egy pisztolyt. A maffiafilmek szereplőinek minden típusa fel van sorakoztatva ebben a reklámban: a főnök, az ő szépséges barátnője, a szolgaszerűen viselkedő kisember, akinek elrontja érdekeit a testőr (ezért a helytelen tettért életükkel fizethetnek), és végül a főnök megbízható alapembere: egy másik testőr. A történet problémamegoldó szerkezetű, a termék a bonyodalom megoldója, a szolgát és a testőrt segíti ki a bajból: talán mondhatjuk, hogy életüket menti meg. Így jöhetett létre a *Tic-tac*-pisztoly azonosítása. A pisztoly a maffiafilm központi szerepében lévő tárgy, körülötte forognak az események. Ez a történettípus a termék minősége mellett úgy érvel, hogy egy metaforával a történet viszonyrendszerén belül a legfontosabb „világelemmé” változtatja a terméket. Ez az azonosítás vizuális manipulációstratégia-ként érthető. A vizuális manipuláció fogásai a vizualitás közvetítette eszközök *explicitásának hiányán* (kiemelés tőlünk, B. Sz.–P. B.–Sz. B.) alapulnak, valamint azon, hogy olyan képi imázsokat teremtenek, amelyek verbálisan kifejezve hamisnak, esetleg nevetségesnek tűnnek (Róka 1994. 40.). A fentebb leírt *Elite*-reklámhoz képest (l. 4. lábjegyzet) viszont itt hangsúlyos, hogy a termék egy „filmben” kap metaforikus szerepet, nem egy a társadalmi konvenciók szerint kijelölt szimbolikus tárggyal (mint a jegygyűrű) azonosítódik, hanem az adott filmműfaj legjellegzetesebb motívumával. Konkrét információkat a termékről a narrátori hang ad, és az, hogy látjuk, milyen élvezettel fogyasztja azt a maffiafőnök és barátnője.

Hasonlóan nincs reflexív kilépés a filmnek látszó történetből a *Rocher*-reklámban, melynek indító képében Pierce Brosnan színészarcát látjuk, aki felszáll egy motorcsónakra, egy hajó felé indul, melyen egy leopárd áll és egy nő tartozkodik. A néző nem tudja, hogy a férfi hogyan küzdte le a leopárdot, amikor belép a nőhöz, ő ezt kérdi: „Ön mindig mindent megkap, amit akar?” A hős kezébe vesz egy arany színű papírba csomagolt Rocher-csokit, és így szól: „Ha aranyra teszek fel...”, majd megeszi a csokit. A zárókép fekete háttérben több *arany színű* papíros Rocher; nincsen sem szlogenja, sem narrátora a reklámnak. A reklám a (Visa-rek-

lámra is vonatkozó) sztár–színész egybeolvadásból¹² indul ki: bármilyen kontextusban láthatjuk Brosnant, mindig James Bondként látjuk. (Brosnan Bond-szerepei: *Goldeneye*, 1995; *The World is not Enough*, 1999; *Die Another Day*, 2002) A terméknek mágikus tárgyszerepe van a szereplők életében, a reklám azt állítja egyrészt, hogy a termék olyan presztízzsel rendelkezik, hogy a sztárszereplő aranynak nevezi, másrészt az adott film-műfaj (a James Bond-akciófilmek) középpontjában álló tárggyal (a megmenteni, megszerezni való kincssel) azonosítódik. Mivel a férfi a nőt kaphatta meg azzal, hogy minden veszély ellenére feljutott a hajóra, a csoki mellett ez is egy „arany” számára, amire „feltett”, amiért kockáztatott és amit elnyert. A James Bond-filmekben a nő megnyerése csak egy ráadás a kijelölt cél (a feladat teljesítése) megvalósulására. A *termék–arany* asszociáció így a termék–arany–nő asszociációkörré bővül, ám a termék a hős számára fontosabbnak bizonyul, mint a nő elnyerése. James Bond „kezében” a csoki tehát többszörösen *szimbolikus jelentést* kap. Az akcióhőssel való könnyű azonosulás, a James Bond-filmek erős érzelmi, hangulati színezete az alapköve ennek a reklámnak, sok a mesére emlékeztető séma ebben a rövid reklámtörténetben, ám itt a sárkányt nem véletlenül (az érzéki aranyos-fekete szőrű) leopárd helyettesíti.

Egy másik reklám, amely a történet filmszerűségére expliciten nem reflektál, az *IBM-spot*: sok rendőrautó között sietve belép egy épületbe egy férfi, a képernyőn megjelenik a felirat: „Der Coup”, azaz „A zсарu”, ekkor a kép kimerevítődik. Majd a zсарut sietve tevékenykedni látjuk, belép egy épületbe kollégái kíséretében, és kiabálva magyarázza nekik, hogy mindent elloptak és mindenki eltűnt az épületből. A detektívfilmek, nyomozósorozatok juthatnak eszünkbe, amelyek középpontjában a nyomozó személyisége áll. A termék viszont átveri a zсарut és kollégáit, mert egy szembejövő férfi szól nekik, hogy ott van minden egy gépben, amely „megspórolja” az embereket. A zсарu tevékenysége így értelmetlenné válik, és kezdeti aktivitása is hiábavaló volt, sőt ő lesz az, aki nincs otthon ebben a világban. A reklám a történettel érvelés azon típusának felelne meg, mely egy negatív képben illusztrálja a termék tulajdonságait, kigúnyolja azt a szereplőt, aki nem veszi igénybe a terméket, itt viszont egy egész filmműfajt is *parodizál*.

Szintén a nyomozósorozatokra emlékeztet, és ugyancsak parodizálja a filmbeli nyomozókat az *E-Trust* biztonsági felszerelések reklámja. A történet arról szól, hogy egy épület folyosóin két biztonsági őrnök rádiótele-

12 Erről később lesz szó.

fonon jelentik, hogy a 12-es zónában egy betörő van, ők üldözni kezdik. Az üldözés képei és a zene filmszerűek, a detektívfilmek legizgalmasabb pillanatait idézik fel, csakhogy itt nem elkapják a rablót, hanem jelentik, hogy a 12-es zóna már szabad, mialatt a betörő szalad tovább a 13-asban. Ekkor szólal meg a narrátor: „A te biztonsági hálózatod védi az egész üzletedet? Nem csak részeit?” A történet szintén negatív példa, hogy mitől kell félnünk, ha nem vesszük igénybe a terméket, ugyanakkor egy egész filmműfaj túlzásait parodizálja a reklám: az örök itt nem lesznek hősök, nem képesek rá, és nem is akarnak azok lenni. Az *IBM* és az *E-Trust*-reklám egy-egy váratlan fordulattal teszi humorossá a történetet: az egyik reklámban a felirat, a másokban a zene, azok a stíluselemek, melyek révén filmszerűvé válik a történet és az alakok, beleíródik a történetbe a nyomozófilmek pátosza, melyet a csattanó felszámol. Minden filmműfaj esetében a nagyon elterjedt konvenciók már saját önreflexív fázisukba jutottak, minden műfajnak megszületett már önmaga paródiája is (l. erről bővebben Vasák 1999. 10.), a reklámok e példák szerint a műfajoknak nem csak a sikerességét használják ki, hanem alkalmazkodnak ahhoz a jelenséghez is, amikor ezek a közönség előtt érvénytelenek lesznek.

Nem filmre utal, hanem a tömegfilmfogyasztás konvencióira következő példánk. E kapcsolat szintén intertextuálisnak minősíthető, hiszen e terjesztési szövegeknek kialakult konvenciói vannak, tulajdonképpen reklámok, a mozi reklámjai. Az *Advance Finanzplanung*-reklám meséje úgy készült, mint a mozifilmeket reklámozó hirdetés, mely be szokta mutatni a cselekményt, amit egy narrátor mesél, mialatt ezt egy-egy bevágott filmrészlet illusztrálja, majd elhangzik a rendező, a szereplő színész neve, és hogy mikortól játsszák a filmet a mozikban. A jelenetek egy film részleteinek tűnnek, és ezt az indítómondat hangsúlyozza leginkább: „Ami eddig történt...” Egy off-screen narrátor mesél a szereplőről, Marcról, mialatt Marc életéből a néző helyzeteket lát: Marc Spanyolországba megy dolgozni, munkahelyet talál, és beleszeret Elenába, ám az apja haza szeretné hívni Bonnba, hogy vegye át a cég vezetését. Majd Marcot látjuk, amint telefonál, erre a narrátor ismét megszólal: „Az élet tele van lehetőségekkel, használja ki a legjobbakat egy pénzügyi tervezővel, mely olyan hajlékony, mint ön!” A termék megjelenésével itt kiléptünk a filmnézés illúziójából: a reklám csattanója, hogy kiderül, amit néztünk, az egy reklám volt. A termékről tulajdonképpen annyit tudtunk meg, hogy létezik, a történetnek viszont erős figyelemfelkeltő jellege van.

Nyomon követve e reklámokban, hogy milyen filmműfajokra milyen eszközökkel emlékeztetnek, hogyan helyezik bele ebbe a sematikus tör-

ténetbe a terméket, tehát miben másfajta érv a történet a termék mellett, mint a történetmesélő reklámokban, feltűnhet, hogy azok a reklámok, melyekben a történetnek illusztrációs szerepe van, úgy tesznek, mintha filmek lennének (*Tic-tac*-, és *Rocher*-reklám). Ezt azáltal érik el, hogy a történet elbeszélésekor azt a „láthatatlan stílust” alkalmazzák, mely a filmet és a televízió legtöbb szórakoztató műfaját jellemzi: a néző explicit jelenlétét figyelmen kívül hagyják, ez Róka Jolán szerint a nézőben az identifikáció válaszreakcióját váltja ki (Róka 1994. 38.). Itt viszont azzal, hogy a terméknek olyan szerepet adnak ebben a „filmben”, mely ráíródik egy filmkonvencióra, a hasonlóság–különbözőség poénszerű, humoros hatását érik el. Nem teljesen reflektálatlanok a vizuális manipulációs gesztusok (l. *Elite*-reklám), hanem humorosak is.

Végezetül figyeljük meg, a *Bisc&Bounty*-csokoládé reklámját. A reklám sorozatképekből, montázsokból épül fel, videoklipszerűen, hiszen a zenének van fontos szerepe (egy lassú szerelmes dal), és két fiatalról szól: az első képen kézen fogva ugranak bele egy tóba, a következő képen lovagolnak, ezalatt megjelenik egy felirat: „Frankie & Joe”. A sorozat utolsó képei: a lány vonaton ül, a fiú a vonat mellett szalad és fogja a lány kezét, a kezüket látjuk közelképben, majd, ahogy a fiú nekiszalad egy csomagokkal tele kocsinak, felborítja azt, és ráesik, elengedik egymás kezét, és akkor tűnik fel, hogy egy csokit szorongattak összefogott kezükben. Egy pillanatra szakad meg a történet a tájékoztató résszel, amikor a csokisdobozt látjuk, és elhangzik a márkanév: *Bisc&Bounty*, és az, hogy az újfajta *Bounty*ban keksz is van. A szlogenfelirat: „You love them together”.¹³ A történet, a szerelmes melodrámára emlékeztet (konkrét filmcímeket is felidéz: a több változatú szerelmes történetét Frankie-nek és Joe-nak, amelynek a paródiája is elkészült), azt a technikát veszi át, amely más filmekre is jellemző, hogy hosszabb idejű események sorozatát sűrítve montázsokkal foglalja össze, miatt a zene kerül előtérbe. A termék megjelenése a történetben csattanóként hat, a történet aligha nevezhető bármiféle érvelésnek, a legvégén a termék feltűntetődik úgy, mintha a szerelmes pár összekötője lenne, de ez az értelem rögtön ki is fordul azáltal, hogy a szereplők nevetségessé válnak. Ami hangsúlyozottabban összeköti a történetet a termékkel, az a nyelvi párhuzam: *Frankie&Johnny*, és *Bisc&Bounty*, ugyanakkor a *them* (őket ketten) szó, mert ez mindkét „párna” vonatkozik: Frankie-re és Johnnyra, de a kekszre és csokira is. Sőt vonatkoztatható a szerelmes párna, azaz magára a szerelemre együtt a csokival (*Frankie&Johnny & Bisc&Bounty*). A reklám ér-

13 „Együtt szereted őket.”



dekessége, hogy felszámolja a logikus kapcsolatot termék és történet között. A történet figyelemlelkőtő ereje van kidolgozva úgy, hogy rábírja a nézőket arra, hogy végignézzék: a képek filmszerűségének és a zenének van szerepe. Ha már megnézték, humorosnak, nem bosszantónak tud hatni, hogy ez reklám, nem filmrészlet, azért is, mert a fiatalok viselkedése kifigurázódik, amikor a fiú elesik.

1.2.3. A műfajfilm mint intertextus

Ha az intertextualitást egyfajta *ismétlés*ként tekintjük, akkor a műfajfilm konvencióit alkalmazó reklám esetében többszörös ismétlésről beszélhetünk: a szövegeközi (reklám és film közötti) kapcsolódás csak egyik, a másik ismétlés a filmművészeti sémák működtetése. A mozi nyelve, amint a reklámokból kitűnik, kollektív tudásként, közösen ismert kódként, univerzális nyelvezetként működik. Az ismétlés mint a tömegművészetre jellemző elem kettős értelmű lehet: bizonyos megközelítésben a várhatóság érzését alakítja ki a befogadóban, ám ugyanakkor a többértelműsítés alapját is képezi (vö. Szilágyi 1995. 61.). Király Jenő szerint is (1993. 49.) a befogadócentrikus közönségművészet azért sematizáltabb, mint a szerzőcentrikus, mert a közönséget szolgáló szerényebb szerző több aktivitást enged át a befogadó komplettírozó munkájának, így a műalkotás inkább a befogadó konnotációitól függő. Ebből a nézőpontból a tömegfilm műfaji sémái fokozatosan kialakult konvenciók, motívumok rendszerét jelentik, melyek a *közérthetőség* biztosítói. A műfajok Vasák Benedek Balázs (1999. 7.) által szubsztanciálisnak nevezett elméletében az egyes filmek műfaji jegyei nem csak egy róluk teoretikusan leválasztott rendszerben nyerik el értelmüket, hanem ez a rendszer valóságosan létező, aktív hatóerő: Vasák szerint (uo.) a fentebb említett Király Jenő műfajelmélete szubsztanciális, mivel Király szerint a tömegkultúra tevékenységészétikum, nem tárgyészétikum, és a műnek csak az ad értelmet, amit

kivált, ha teljesíti a befogadó elvárásait, de ezt csak úgy érheti el, ha azon szimbólumkapcsolatokba illeszkedik bele, melyek a *populáris mítoszokat* képezik. Hogy a műfajnak van-e belső jelentéstartalma, vagy csak semleges konvenciókat működtet, így teszi fel a kérdést Collin McArthur (1979. 14.). Szerinte a filmkritikusok állásfoglalása, hogy a műfaj semleges konvenciók működése, amelyeket a rendező vagy étellel tölt meg, vagy sem, szerzői kvalitásainak megfelelően ellentétben áll azzal a fontossággal, amelyet a filmesek és a közönség tulajdonít a műfajnak. Feltételezhető, hogy azok inkább belső töltéssel rendelkeznek, semmint hogy semlegesek lennének, függetlenül attól, hogy mit visznek beléjük az egyes rendezők. A műfajokat kifejezetten érzelemteremtő narratív mintázatoknak tartja Torben Grodal (1999. 55.), feltevése szerint a „fiktív szórakozás fő műfajformuláit gyakran azért hozzák létre, hogy bizonyos érzelmeket váltsanak ki”. Fontos megemlítenünk, hogy a műfajfilmek népszerűsége nagyrészt a sztárok szerepeltetéséből ered. Az érzelem-megjelenítő akciótípushoz egy a nézők érzelmi azonosulását kiváltó hőstípus is tartozik, ez a hős gyakran egybeolvad a színésszel, a közönség a színészben a hősré ismer rá, a hős tulajdonságait ráhelyezi a sztárra, illetve fordítva: a sztár a hőstípus népszerűsítőjévé válik. Egy-egy filmsztár így lesz egy-egy műfaj képviselőjévé (l. fentebb Pierce Brosnan és Bruce Willis esetét – 1.2.2. fejezet). A műfaji sajátosságokat megfelelően megjelenítő sztár iránti rajongás magát a történetet, a történetípusokat fokozza mítoszokká.

A felsorolt reklámok a tömegfilmművészetre mint kategóriák szerint létrehozott és fogyasztott fikciótípusra utalnak. Mindegyik reklámban releváns megfigyelni a műfaji meghatározottságokat. A reklámokat a szubsztanciális műfajfogalom működteti, egyrészt bekapcsolódnak abba a szimbólumrendszerbe, mely a műfajfilm sajátossága. A termék imázsát ebben a szimbólumrendszerben alakítják ki. Amikor a műfajkonvenciókból felépülő történetbe beleírják a terméket, a reklám humorossá válik. Másrészt a műfajfilmeket a nézők vágyvilágának kifejezőiként fogják fel. Ez olvasható ki például a *Visa*-reklámból, a szereplő lányokat a tévénezőkkel azonosítja, akiről feltételezi, hogy vágyaik közé tartozik a sztárokkal való találkozás és az olyan élmények megélése, melyeket tulajdonképpen filmek alapján képzelünk kalandoknak. A műfajok érzelemkiváltó erejét is egyértelműnek veszik, hiszen éppen ezt játsszák ki azok a reklámok, melyek parodizálják egy-egy műfaj prototipikus hőstét és a velük azonosuló nézői magatartást. Megfigyelhető tehát, hogy a műfaji motívumok alkalmazása egyszerre eredményezheti azt, hogy a néző azt higgye, filmet lát, és azt, hogy a reklámot eleve intertextuális játékként humorosnak tekintse.

1.3. Fiktív történet és filmszerű fiktív történet retorikai szerepe

A fikcionalizálódás szempontjából érdekes megfigyelni e reklámokat. A történetmesélő tévéreklám, azt állítottuk, előnnyel rendelkezik más reklámfilmekhez képest azzal, hogy nemcsak a mozgókép dokumentumszerűségére támaszkodhat, hanem a játékfilm népszerű és közérthető elbeszélésmódjával rokon narratív eljárásokat alkalmaz. A filmszerű reklámok hivatkozási alapja nem a *valós*nak, hanem a *lejátszott*nak ható történet. Ezek a reklámok a baudrillard-i szimulákrumfogalomnak felelnek meg: a valóságot a valóság jeleivel helyettesítik be (vö. Baudrillard 1992. 222.). Ezen érvelési mód létrejöttének legfőbb oka, hogy a „szemléletlen valóságok” helyett a „valótlan szemléletességekre” van igényünk (Király Jenő fogalmai 1993. 35.), élményeink nagy része fikció, valóságos élményeinket kényszerűbben éljük át, míg a fikciót, érzelmileg jobban involválva, „a realitás árnyékszerűvé vált [...], a film pedig mágikus erőre tett szert” írja Király Jenő (1993. 22.), fiktív tárgyakat szilárd realitásoknak vélünk. Így működnek a műfajfilm sémái is: egyes műfajok ikonográfiájáról – hőstípusáról, teréről, idejéről – mint realitásokról beszélünk, ilyenek például a nyomozó, a cowboy, a vadnyugat mint hely, vagy a sci-fibeli jövő szimbólumai.

Következtethetünk tehát, hogy a televíziós reklám készítőinek túl azon, hogy a közönséget a termék megvásárolására rábíró retorikai módszereket folyton újítaniuk kell, arról is meg kell győzniük a nézőt, hogy ne álljon fel a képernyő előtt a reklám szó hallatán, és erre is stratégiákat dolgoznak ki. Előtérbe kell helyezniük a „televíziózás” szempontját. Ezért a reklám a televíziózás más, jól rögzült, sikeres műfajainak szöveg-mintáit utánozza és építi be saját retorikájába. Önmagát a szórakoztató jellege révén a televíziós műfajok közé próbálja beírni. A mozifilmek hatását igyekszik „kölcsonvenni”, de bekapcsolódik általában abba a mítoszba, amely a televízió körül kialakult. A televízió mitikus és mítoszgyártó jellegét abból a tulajdonságából következtetik ki, hogy szavahihetőnek tűnik, az élő kapcsolat lehetősége növelte a bizalmat a televízió iránt. A televíziós élő adás a leghatásosabb eszköze az emberi kommunikációnak Manfred Schmitz szerint (1998. 92.), ám a tények fikcionalizálódását eredményezte. Az élő adás a *televíziós valóság* (Schmitz 1998. 93.). Egyes szerzők manapság az élő adásban megnyilvánuló demokrácia-autokrácia probléma kapcsán a „telekrácia” jelenségéről beszélnek (Gourd–Rupp 1997. 10.). E reklámok egyrészt abban az értelemben a telekrácia részei, hogy ha a „valóságra” hivatkozást keressük bennük, éppenhogy a „televíziós valóságból” hozott érvekkel találkozunk. A rek-

lám a tömegkommunikáció diskurzusán belül önmagát e „kölcsonvett” hatásból önálló műfajjá építheti, hiszen a reklám-kifejezősmódról *divattá* vált szórakoztató tévéműsorokat készíteni.¹⁴

2. Az öntükrözés reklámbeli lehetőségei

A 70–80-as évek híres reklámszakembere, David Ogilvy szerint jó reklám az, amely úgy ad el valamit, hogy nem magára hívja fel a figyelmet, hanem az adott termékre; amelynek láttára nem az jut eszünkbe, hogy „Milyen *okos reklám is ez!*”, hanem az, hogy „Ezt a terméket még nem ismerem. Ki fogom próbálni” (Ogilvy 1995. 108.).

Jelen fejezet ezekből a kijelentésekből kiindulva vizsgál néhány mai televíziós reklámot, amelyek közös pontja éppen az, hogy öntudatos jellegükkel saját műviségükre emlékeztetik a befogadót, és ilyen értelemben reflexív reklámoknak tekinthetőek. Mivel nem térünk ki a hatás, befolyásolás sikerességének/sikertelenségének vizsgálatára, ezért nem kérdőjelezhetjük meg Ogilvy állításainak létjogosultságát, csupán arra keressük a választ, hogy mitől lesz „*okos*” egy televíziós reklám. A reklámok általában úgy érnek el hatást, hogy a termékhez szimbolikus jelentésmintákat rendelnek, az árut szimbolikus jelentéstartalommal látják el, amely azonban nem magát a termékvilágot reprezentálja, hanem a megcélzott fogyasztórétegek számára releváns szükségleteket, érzéseket. Ezáltal a termékek olyan értékek szimbólumaivá válnak, amelyek használati értékükhöz nem tartoznak hozzá; így lesz például a Marlboro „férfias cigaretta”, csak mert nehéz munkát végző férfiak jelennek meg a reklámjában. Ilyen esetekben nincs kapcsolat a termék és a hozzá társított szimbolikus kép között, a reklám által kínált képi világ távol áll a termék világától (l. Bessenyei–Heller 1980. 121–123.; Breton 2000. 128–129.).

Az egyik *Orbit*-reklám látszólag ugyanezt a retorikát működteti, azonban a végén ezt ki is játssza, felszámolja. A reklámfilm kissé meglepő, de nem szokatlan képpel indít, hiszen láttunk már hasonlót más reklámokban is: gyönyörű kék égben, felhők között, tehát nem valóságos, hanem semleges, mintegy eszmei térben ül három fiatalember, egyikük Orbit rágógumit használ „minden szünetben”, „étkezés után”, tudjuk

14 Gondolok itt például a „féltudományos” *Marcă înregistrată* címűre a román PRO TV-n, ugyanakkor az 1998-as *America's Favorite Commercials* című szórakoztató filmre.



meg az egyes szám első személyű narrátori szövegből, amely egyáltalán nem reflektál a háttér szokatlanságára. Ha a film itt befejeződne, potenciális üzenetként valami ilyesmit olvashatnánk ki belőle: „Ha az égben (mennyben) akarod tölteni munkaszünetedet, vedd Orbít rágógumit!” Azaz a reklám „érteme” csak annyi volna, hogy a termék képét a tökéletes vágyteljesülés képi jeleivel (transzcendencia elérése, szabadság, lebegés, éteri tisztaság) montírozza össze, és az így keletkezett jelentések már nem használati értéket jelölnek, hanem „a használatot követő kielégülési lehetőségeket” (Haug 1980. 127.). A reklámfilm vége azonban felszámolja ezt a logikát: a kamera távolodásával kitágul a kép, és kiderül, hogy a transzcendens háttér egy tömbház oldalán levő reklámlakát (!) felületét képezi, amelyet a szereplők festenek. Innen nézve tehát teljesen átminősül termék és szimbolikus kép viszonya, rá kell jönnünk, hogy nincs közöttük ok-okozati kapcsolat, hanem csak teljesen esetlegesen kerültek egymás mellé. Emiatt a kép már nem funkcionálhat szimbolikus jelentésmintaként, hanem egyszerű, közönséges háttérré fokozódik le. Ez az átfordulás figyelmeztetésként is felfogható a befogadó számára, hogy ne fogadjon el mindent igazként, valóságként, amit a képernyőn lát, mert a valóság a kamera által manipulálható. A film első képeit természetesen

nem „hisszük el”, de nem is vetjük el teljesen, hanem „faktoidnak”, „csalárd hirdetésnek” minősítjük – a faktoid meghatározása Norman Mailer szerint: „Olyan tény (fact), amely csak azóta létezik, amióta az újságokba bekerült” (Mailert idézi Pratkanis és Aronson 1992. 64.). Az utolsó beállítás felől nézve azonban kiderül, hogy amit faktoidnak hittünk, az tulajdonképpen faktum, tény, másképpen: ahol csalást feltételeztünk, ott nem történt csalás. Itt tehát egyetlen reklámban megvalósul az illúzió keltése és leleplezése, a jól ismert túlzás és ugyanerre a túlzásra való tudatos reflektálás, a néző becsapása és ennek az átverésnek átverésként való minősítése is. Ezek a kettősségek adják az *Orbit*-reklám önreflexív jellegét, amely csak fokozódik azáltal, hogy képileg meg is idéz egy más médiumban létrehozott, ám funkciójában vele azonos műfajt, a nyomtatott reklám műfaját, amely éppen azokkal a konvenciókkal él, amelyeket ez a tévéreklám felszámol. Itt tehát a vizuális manipuláció módozatai jutnak érvényre, azonban mielőtt hatnának, le is lepleződnek.

A *Pick Up*-reklám a vizuális és verbális manipulációs technikákat együttesen alkalmazza, sőt, a verbális nyelv erőteljesen, kétszeresen is jelen van végig a reklámfilm folyamán, hiszen a szöveget látjuk és halljuk is egyidőben. A fekete háttérből hátulról előre egyenként közelednek felénk a sárga betűs felszólítások: „Fel a fotelről”. „Egyenesen a tévé elé térdelni.” Majd ugyancsak ebből a fekete semmiből a termék, a *Pick Up* is forogva közeledik felénk (bár senki nem forgatja), kinyílik a csomagolás (bár senki sem nyitja ki), és a potenciális, tévé előtt térdeplő néző beleharap. Közben halljuk a szintén láthatatlan forrásból eredő hangot: „Igen, *Pick Up*, ezzel az istenien vastag, valóban finom csokoládéval. Hm... Tudna már újra?” És a néző újra képes arra, hogy harsogóan beleharapjon a ropogós kekszbe, mire a hang folytatja: „Csokoládésan finom”. Az utolsó beállítás a tulajdonképpeni termék kép (*product shot*), amely állóképben tartalmazza a termék képét és a szlogent: „*Pick Up*-szelet a Leibniztől”.¹⁵

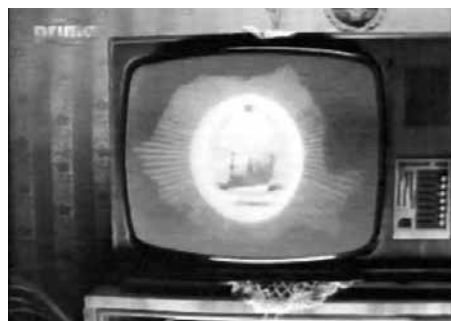
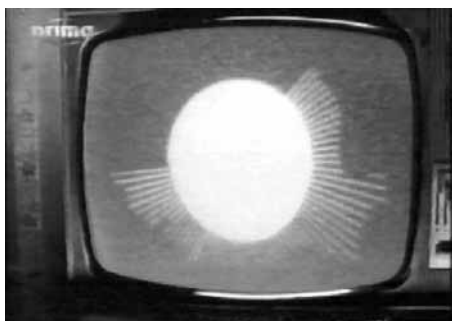
Miről is van tehát szó? Ez a reklám nemcsak feltételezi és elismeri a néző implicit jelenlétét (amely már önmagában is önreflexív eljárás volna), hanem viszonyulásra, válaszreakcióra is kényszerít, mintegy hipnotizálva a tehetetlen nézőt. Tulajdonképpen egy megkettőződés történik: nem a konkrét nézőre vonatkozik a hipnózis, hanem egy a reklám által megkonstruált fiktív nézőre. A verbális szöveg hipnotizáló hatása azon-

15 A *Pick-Up*-reklám szövege német eredetiben: „Hoch von Sofa. Und direct vor den Fernseher knien. Ganz weit auf den Mund. Ja, *Pick Up* mit diesem herrlich dicken richtig knackigen Schokolade. Hm... Sie könnten schon wieder? Schokoladisch lecker. *Pick Up*. Der Riegel von Leibniz.”

ban elmaradna, ha nem kapcsolódna hozzá vizuálisan felfogható látvány is, amelyet, bár csak a termék képét tartalmazza, mégsem csak pusztán képként érzékelünk, hanem azonnali fogyasztásra alkalmas termékként, tárgyként. Milyen vizuális befolyásoló technikákkal él a televíziós reklám, hogy létre tudott jönni a fent említett átminősülés? Elsősorban a néző relatív helyzetének manipulatív fel/kihasználását említhetjük; az alsó kameraállás a nézőnek a tárgy alá helyezését teszi lehetővé. A proximitás lehetőségeinek kiaknázásával szintén manipulálható a befogadó viszonyulása a látottakhoz: a tárgynak a nézőhöz való folyamatos közelítéstávoltítása kiválthatja a néző válaszreakcióját, amely jelen esetben „imázsos interakció” (Róka 1994. 36.) formájában valósul meg. Hiszen a néző ebben a viszonyban szükségszerűen az imázs, a kép tartalmával szemben pozicionálódik, és ezáltal együttműködésre kényszerül. A folyamatos önmagától való mozgás a személytelenség érzetét kelti; olyan viszonyt teremt, amely szükségszerűen kétpólusú, kizárólag a termék és a néző között jöhet létre. Ilyen értelemben a befogadó beleértett közönségként (*implied/inscribed/written-into audience*) is funkcionálhat, amelyet a médiaszöveg konstruál meg annak érdekében, hogy legyen akit elsődlegesen megszólítania az üzenet által (McQuail 1994. 242.). Bár a szövegben csak egyetlen ige szerepel („tudna”), a mondatokat mégis közvetlen felszólításoknak érezzük, amelyek mindenkit egyénileg szólítanak együttműködésre, felrázva ezáltal a „hagyományos” reklámnézés és általában a tévézés passzivitásából.

Az alábbiakban tárgyalásra kerülő reklámok egy román reklámsorozat részei, amelyeknek legszembeütőbb sajátossága, hogy nincsen termékképük és márkajelzésük, így nem derül ki, hogy mit reklámoznak, csak annyit tudunk, hogy valamilyen italt. A reklámfilmekből azonban majdnem biztosan arra következtethetünk, hogy Bucegi-sörrel van szó. Miből építkeznek ezek a reklámok annak érdekében, hogy a termék márkája kikövetkeztethető legyen belőlük? Milyen közös tudásra alapoznak, vállalva a kockázatot, hogy nem minden befogadó fogja megérteni célzásait? Kiket tekinthetünk e reklámok célközönségének? A kérdések megválaszolása előtt azonban nézzük meg a szóban forgó két reklámfilm tartalmi mozzanatait.

Felhangzik a Hora Unirii dallama, a képernyőn megjelenik a régi román címer fehér-feketében, a bal alsó sarokban a következő felirat olvasható: „1984. augusztus, 22 óra”. Majd a kamera távolodásával kitágul a kép, így megtudjuk, hogy a címet tulajdonképpen egy régi típusú tévéképernyőjén látjuk, az utalás tehát *számunkra* egyértelmű: vége a műsor-szórásnak. Közben egy párbeszéd foszlányát halljuk, amelyből az egyet-



len tisztán kivehető értelmes szó a „Bulgária”. Utána koccintás és a következő mondat hallatszik: „Csak mi legyünk egészségesek!” Majd kilépnünk ebből a világból, megjelenik egy üveg sötét árnyéka pirosas háttér előtt, és a következő felirat: „Segített átvészelni az összes nehézségeket. Most újra melletted van.”¹⁶

A képernyő bal alsó sarkában a következő szöveg olvasható: „1987. február, reggel 5 óra”. A kamera végigpásztáz egy „Húsbolt” feliratú üzlet előtt, embereket látunk, akik kisszéken üldögélve újságot olvasnak, mások akkor érkeznek. A „Jön az autó!”- kiáltás hallatszik, az emberek felugornak, de az autó elmegy előttük, morognak. Az utalás megint egyértelmű: ma sincs hús. Koccintás, és a már ismert szöveg: „Hagyd, csak mi legyünk egészségesek!” Majd ugyanaz a statikus kép tűnik fel, mint előbb, ugyanazzal a szöveggel.

Mindkét reklámban önreflexív, elidegenítő eljárásként funkcionálhat a filmek fekete-fehér volta, amely egyrészt értelmezhető az életszerűsegtől való eltávolítás technikájaként, másrészt viszont a múlt megidézésének éppen a valóságosságát erősíti, amennyiben a színes tévé hiányára utal. Egy másik elidegenítő technika a tévéképernyő diegetikus szerepeltetése, a tévé a tévében formátum használata, amely mint a keretezés egyik módozata a filmspecifikumra történő utalás formájának tekinthető. Szintén mindkét reklám esetére érvényes, hogy többszörösen, képpel, zenével és szöveggel is a múltat idézik meg, tehát kisajátítják, „gyarmatosítják” az időt (Fowles 1996. 229.). Ez a múltidézés azonban csak „beavatottak”, közös tudással rendelkezők számára bír jelentéssel, hiszen a megjelenített vizuális szimbólumok, rejtélyes utalások csak akkor telítődnek fel értelemmel, amennyiben az egyén, a befogadó szimbólumértékű-

16 A román eredetiben: „Te-a ajutorat să treci peste toate greutățile. Acum e din nou alături de tine.”

séget tulajdonít nekik, és így a reklám vissza is hathat jelentéseivel az egyén életére (vö. Fowles 1996. 49–50.). Ebben az esetben a termék a láthatatlan, immateriális kultúra látható, materiális meghatározójává, jelzőjévé válik. Csak az képes dekódolni a reklámok üzenetét, aki jelentést tud csatolni a reklámfilmek szimbolikus anyagához, de ez megfordítva is érvényes: csak azt a közösséget célozza meg a reklám, aki márkajelzés nélkül is felismeri a terméket. A reklámsorozat célközönsége tehát a román társadalomnak az az egységes része lehet, amely egy közösségként élte meg a kommunizmus idejét; és ezért a kommunizmushoz kapcsolódó, a közvéleményben jelenleg is uralkodó érzékenységre alapoz annak érdekében, hogy még inkább igazolja a termék létjogosultságát. Ezzel azonban fel is erősíti ezt az érzékenységet, és konszenzust teremt a közösség tagjai között. A reklámok kiválthatják a „mi-érzést”, a „magunk között vagyunk” érzését, és alapozhatnak a közösség szerepének fontosságára, amely során e közösség fogyasztói minőségéből érték- és identitásközösséggé emelkedik (vö. Schmitz 1998. 89.). A reklámok verbális üzenetei az egyént célozzák („neked” segített), de az egyén tudatában feltételezik a közösséget is. A szöveg („Segített átvészelné az összes nehézségeket. *Most újra* melletted van.” – kiemelés tőlünk, B. Sz.–P.B.–Sz. B.) azzal legitimálja a termék újbóli megjelenését, hogy utal a mai „nehézségekre”, így a társadalmi körülmények és a termék között önkényesen ok-okozati kapcsolatot tételez.

Nem elhanyagolandó adalék azonban, hogy ez a két reklám az utóbbi időben már márkajelzéssel, termékképpel és más szöveggel („Együtt jóban és rosszban.”) látható, ami arra utalhat, hogy nem volt eléggé sikeres a márkanélküliség, tehát a reklámfilmből nem volt egyértelműen következtethető a márka, és a szöveg sem volt elég hatásos. Egy másik lehetőség viszont, hogy e reklámsorozat szándéka a márkanév elrejtésével épp a befogadók várakozásának felkeltése, arra készítése, hogy a választ az időben később közvetített reklámokban keressék majd.

Az elemzett reklámok abban térnek el a hagyományos reklámok retorikájától, hogy valahogyan, sajátos eszközök segítségével magukra irányítják a figyelmet, ezáltal megkönnyítve a kognitív rögzítést. Annak vizsgálata azonban, hogy ez mennyiben függ össze a vásárlói vágy növekedésével, már egy másik kutatás témáját képezhetné.

3. Az ugratási esemény mint szövegalkotási minta

A reklámozott terméknek az épp aktuálisan hangsúlyozott tulajdonsága határozza meg azoknak a történeteknek a milyenségét, amelyet narratív érvként használnak a termék fogyasztására való „rábeszélés” folyamán: minden ilyen történet a termék valamely kiemelt jellemvonásának fényében kap relevanciát (a történet lesz a termékért és nem fordítva). A terméknek a narrációban olyan funkció tulajdonítható (bármilyen legyen is a hangsúlyozott tulajdonság), amely nem csak az adott történet összefüggéseiben érvényes, hanem másféle narrációkba (a befogadó saját történeteibe) is behelyettesíthető majd.

A továbbiakban a reklámérvelésnek egy olyan sajátos esetét vizsgáljuk, amelyek narratív mintaként egy *élő kommunikációs helyzettel*, az ún. *ugratási események* alapszituációjával szembesítik a befogadót. A nézőközönség milyen igényeire támaszkodnak az ilyen típusú reklámok, egyáltalán milyen funkciókat kaphatnak a termékek az ilyen történetekben? A további értelmezésekben az *ugratási esemény* fogalma a Radcliffe–Brown szerinti értelemben¹⁷ jelenik meg, két ember között olyan megengedett ugratási viszonyt feltételezve, amelyben az egyiknek kötelessége ugratni, míg a másíknak nem szabad ellenállni, megsértődni az ugratás miatt. Arra, hogy ez a „megengedett tiszteletlenség” milyen szituációk, „szociális kontextusok” által determinált a későbbiekben fektetődik hangsúly.

Reklám és ugratás (nem feltétlenül az előbb említett értelemben) szimultán említése és a közöttük lévő szoros kapcsolat tételezése egyáltalán nem újdonság a kortárs reklámszakemberek számára. Gyakran magát az ugratást tekintik a reklám legrelevánsabb módszerének, vagy a reklámot az ugratás fogalmával azonosítják: Oliviero Toscani (1999) a kanonizált¹⁸ modern reklámok teljes intervallumát ugratásként kezeli abban az értelemben, hogy egy hamis, nem valószerű, illuzórikus világot tárnak a célcsoport elé: „Ez az idilli világ – bizonyára ráismertek már – a reklám negédes és ostoba világa, amely közel harminc éve *hülyít és néz gyerekek* bennünket.” (Toscani 1999. 12. – kiemelés tőlünk, B. Sz.–P. B.–Sz. B.). Ha a Toscani állítását tekintjük ki-

17 „Joking relationship is a relation between two persons in which one is by custom permitted, and in some instances required, to tease or make fun of the other, who in turn is required to make no offence (...) the behaviour is such that in any other social context it would express and arouse hostility, but it is not meant seriously and must not be taken seriously.” (Radcliffe–Brown 1940. 195–196.)

18 A kanonizálttal szembeállítható „nem kanonizált” fogalom ebben az esetben a Toscani által készített Benetton-reklámokra vonatkozna.

indulópontnak, akkor nem szükséges külön kategóriákat felállítanunk az ún. ugratós és nem ugratós címszó alá tartozó reklámok között: számára minden mai reklám ugratás. Pratkanis és Aronson (1992. 61.) az ugratás fogalmát már nem értelmezik ennyire tágan, de ők is megemlítik mint egy nagyon hatásos reklámfogást: az ugratás fogalma náluk a „beetetés” fogalmával azonosítódik, amikor a reklámszöveghez egy ún. „fehéregert” mellékelnek, egy olyan alternatívát, amelyik kevésbé jó, mint a többi, de a fogyasztó döntését nagy mértékben befolyásolja, mert a fehéregérhez képest a reklámozott termék ténylegesen szebbnek, jobbnak, magasabbnak mutatkozik majd.

E fejezet szándéka viszont sem a Toscani-féle minősítés megcáfolása illetve alátámasztása, sem a Pratkanis és Aronson-féle beetetés nyomán követése (reklám és ugratás ilyen típusú viszonyának a megvizsgálásához elsősorban szociológiai eredmények szükségesek), inkább az ugratás fogalmának egy más perspektívából történő megközelítése: olyan reklámok megvizsgálása, amelyek a közönséggel *tényleges ugratási események* történeteit nézetik (és emiatt tényleg nevezhetnénk őket ugratós reklámoknak).

A különböző ugratási események (a továbbiakban szinonimaként *joking relationship* – tréfás kapcsolat) mozgóképes megjelenítése nem a mai reklám találmánya, a filmtörténet kezdeti időszakából is felidézhetőek a másik ugratásának komikus formái (Szalay 1967.). A néző már ekkor kettős státusban jelentkezik: a *Jaj, a csomagom* című Edison-filmben az utast a csomagjaitól megfosztó csavargók tréfája a nézőnek mint közönségnek szól, így külső szemlélőként figyeli az eseményt. Az *Aranyláz* című filmben viszont már magát a nézőt ugratják: Chaplint egy medve követi, ő nem sejt semmit, mert mikor hátrafordul a medvét mindig eltakarja valami. A néző látja a fenyegető medvét, és félti Chaplin életét, de becsapódik, mert az ijedelme hiábavalónak bizonyul, ugyanis a vesztély az utolsó pillanatban megszűnik, és Chaplinnek nem esik semmi baja. A kezdeti komikus filmekhez hasonlóan a mai reklámok, szituációs komédiák, vígjátékok, szórakoztató műsorok megoldásai több szinten is az ugratási események technikáit idézik.

A tévéreklámok tréfás kapcsolatai is annak függvényében változnak, hogy a néző *szereplőként* (ebben az esetben ugratottként) vagy *kívülállóként* vesz részt bennük. Amikor a néző nem csak külső szemlélő, hanem az ugratás elszenvedője, akkor a tréfás kapcsolat szereplőjeként kell dekodolnia az eseményt. Az ő ugratottságérzésétől függ majd a reklám sikere. A közönségugratás egyik kanonizált módszere például a film- és reklámfilmműfajok kijátszása (l. a korábbi fejezetet): egy szerelmi sztori ismert képei érvelnek a *Bisc and Bounty* csokoládé létfontossága mellett,

illetve az autóreklámozás képi és verbális kliséi hangsúlyozzák a *Veltins*-sör frissességét. Az ilyen közönségmegtérő reklámok általában a nézők elvárásait teszik irrelevánssá azért, hogy felforgatják a bevett műfajkliséket vagy érvénytelenítik a tévéreklámokra vonatkozó befogadási szokásokat, a korábbi ösztönös előítéleteket.

Ha a képernyőn egy eleve kész, keretbe foglalt ugratási esemény látható, akkor a tévé néző már csak kívülállóként figyeli a tréfás kapcsolat lefolyását. E fejezetben főleg az ilyen típusú reklámok kerülnek szóba, és a fő elemzési szempontot a *reklámozott terméknek a történetben, az ugratásban betöltött funkciója* képezi.

3.1. A reklámozott termék mint az ugratás eszköze

Azok az elemek, amelyek egy ugratási eseményben szerepet kapnak potenciális elemekként, a keretesemény alkotóiként már a tréfás kapcsolat beindítása előtt is léteznek, csak nincsenek kihasználva (Biró 1997. 30.). Az esemény során viszont olyan jelentés társul hozzájuk, amilyent semmilyen más körülmény nem hívna elő: például az apa ugratását elősegítő Mentos-cukorka¹⁹ addig a pillanatig, ameddig a szülők meg nem jelennek a ház előtt, a kereteseménynek csak egy jelentéktelen eleme. Potenciális elemként való tételezése is csak utólag, az esemény után történhet meg, mert az eseményben neki tulajdonított funkció (az ugratás vele, általa, az ő „freshmaker”-erejének segítségével történik – erre emlékeztet a lány, amikor a sikeres esemény után beveszi a következő Mentos-cukorkát) révén kerül a figyelem középpontjába.

Az ugratási esemény klasszikus példájában az ugratás során a másik ember (az ugratott) identitása kérdőjeleződik meg valamilyen módon: a tréfás kapcsolat ideje alatt az ugrató önkényesen egy általa konstruált, nem valóságos személyiséget, státust tulajdonít a másik félnek, nem hiteltel dolgokat állítva róla, kétségbe vonva annak világismeretét. Ennek a reklámnak az esetében viszont annak a státusa, akire az ugratás irányul (ti. az apa) semmilyen körülmények között nem kérdőjelezhető meg: azt nem lehet megjátszani, hogy az apa mégsem apa. Ezért az egész esemény

¹⁹ A lány szobájában randevúzó fiatal szerelmesek az utolsó pillanatban, a ház előtt veszik észre a hazaérkező szülőket. Néhány másodpercük marad arra, hogy valamilyen módon eltitkolják az udvarló ottlétét. Amire a szülők benyitnak a szobába, már két szépítkező hölgy (fürdőköpenyben és pakolással az arcán) üldögél a tükör előtt. Az anyának feltűnik a sportcipő és a szőrös láb (ő rájön, hogy a szépítkező barátnő tulajdonképpen az udvarló), de az apa gyanútlanul továbbmegy.



mechanizmusa megfordul: identitást váltanak (nem valóságos státusban lépnek fel) azok, akik ugratnak, így lesz az udvarló fiúból és a szerelmes lányból két szépítkező barát.

Egy sikeres ugratási eseményből a győztesként való kikerülés fontosnak bizonyul az azonosságtudat alakításának szempontjából, mert az egyén saját identitásának relevanciájáról kap visszajelzést (Biró 1997. 66.). Ha bebizonyítja ugratási kompetenciáját, akkor elismerésben részesül a közösség részéről. A *Coolpix*-reklámbeli²⁰ többszörös ugratás közül (vak fiú, lányok, barátok) az utóbbiak ugratása számít a legfontosabbnak: ők azok, akik a végén csodálják a fényképeket. Azt, hogy a fényképezőgép-tulajdonos jó úton jár az identitásépítésben, a saját barátai igazolják vissza elismerésükkel (pedig ők valószínűleg nem is tudják, hogy ezek a fényképek a lányok ugratásával készültek). A reklámozott termék (a fényképezőgép) a sízés kereteseményében szintén csak egy potenciális elem (akárcsak a korábbi Mentos-cukorka), amelynek funkciója akkor konkretizálódik, amikor az ugratás eszközévé válik.

Biró A. Zoltán a humoros helyzetek szöveggé válásával kapcsolatosan hangsúlyozza, hogy az etnikai humor általában textuális jellegű, és mindig valamilyen *kilépéshez*, fizikai eltávolodáshoz, idegen személlyel való találkozáshoz kapcsolódik (l. a viccek, amelyek arról szólnak, hogy miképpen találja fel magát a székely ember Amerikában): ezekben a szövegekben „az elbeszélések hőse nem győz, hanem fölmutatja, hogy a szóban forgó helyzetben *ő volt a külön*” (Biró 1997. 157–159. – kiemelés tőlünk, B. Sz.–P. B.–Sz. B.). Az a tény, hogy a barátok nem vesznek részt a sízésben és a fény-

20 A sífelvonóra felülni készülő vak fiút botlasztja el a reklám főhőse, mert ő szeretne az előre kiszemelt lány mellé leülni. Majd néhány másodperc múlva előkerül a fényképezőgép, és a főhős saját magát rögzíti, ahogyan egymás után többször is önkényesen ölelgeti a felvonón tartzkodó idegen lányokat. Ezeket a fényképeket bámulják a reklám végén az otthonmaradt barátok teljes elismeréssel.

képeket csak otthon látják, beigazolja azt a sejtést, hogy ebben az esetben aktuális az előbb említett *kilépés*ről beszélni. A fényképezőgép-tulajdonos kilépett a megszokott környezetből, és a sípályán próbálta ki magát. A(z írott) szöveggé formált történet funkcióját (ami a hős *különbségéről* szólna) a fényképek töltik be, ugyanarról tanúskodnak, amiről a fent megjelölt szövegek: a hős jól feltalálta magát az új szituációban (lásd a lányokkal készített fényképek sorozata). A szóbeli/írásbeli elbeszélés módszere nem válna be, mert lelepleződnének a fényképezés kulisszatitkai, így viszont a fényképek még a verbális szövegeknél is jobban működnek, mert nemcsak egy történetet, hanem sikeres történetek sorát feltételezik, a barátokra van bízva, hogy minden fényképet külön-külön tartalommal töltsenek ki.

3.2. A reklámozott termék mint az ugratás oka

A korábban jelzett, az ugratás során történő identitás-megkérdőjelezés végletes példái a *Chipsfrisch*- és az *Erdnuss Flippies*-reklámok²¹: a termékfogyasztók nemcsak megkérdőjelezik a másikat, hanem a fizikai eltávolítással teljesen érvénytelenítik.

A Radcliffe-Brown-szövegben (1940) idézett ugratási eseményeknek szigorú szociális hátterük van: többgenerációs hagyomány határozza meg az arra vonatkozó szabályokat, hogy kit, mikor kell és szabad, illetve kinek van joga ugratni (Radcliffe-Brown 1940. 198.). Az ebben a fejezetben elemzett tévéreklámok esetén is beszélhetünk szigorúan működő *kváziszociális háttérről*: a szociális ranglétra helyét a termék által szabályozott hierarchia veszi át. Aki rendelkezik a termékkel, az a hierarchián felfelé halad, és jogaiban áll, sőt kötelessége ugratni azt, aki még nem terméktulajdonos.

A *BiFi*-reklámban²² a célpont egy olyan termékkel nem rendelkező személy, akinek szándékában állt terméktulajdonossá válni, csak tőle független külső okok miatt nem sikerült. Az a lehetőség, amit a kollégák ajánlanak („Már rendben van. Itt az enyém”; „Vedd az enyémet!”; „Az enyém

21 Az első reklámban a terméket kóstolgotó férfi számba se veszi a motorcsónak másik végében tartózkodó barátnőjét. A nő kérdésére „És szerelmem, én?” szándékosan rálép a gázra, nem búsulva, hogy a nő azonnal kiesik a csónakból. A második reklám szereplői ugyanazok, csak most a nő a fogyasztó, aki, amikor a férfi beszállna a csónakba, azonnal elindítja a motort, így a férfi szintén a vízbe esik.

22 Egy gyár ebédlőjében a kasszánál álló munkásnak már nem jut a mindennapi *BiFi*-ből (vékony virsli becsomagolva). Bánatán kollégái próbálnak enyhíteni, azzal, hogy felajánlják a sajátjukat, de amire a korábban *BiFi* nélkül maradt munkás elfogadná az ajánlatot, már harsány nevetés jelzi, hogy a munkatársak csak vicceltek, amikor saját virslijüket szándékoztak átadni.

is a tied lehet!”²³ már elvileg megvalósíthatatlan, mert ha átadnák neki a terméküket, akkor saját státusukat számolnák fel. BiFi-tulajdonosként viszont rendelkeznek még azzal a ranggal, amit a BiFi ruház rájuk. Mégis úgy tűnik, hogy a kijelentésbe foglaltakat még az sem kérdőjelezi meg, akinek felajánlják a terméket. Biró A. Zoltán szerint (1997. 79.) az ilyen kijelentéseknek annak ellenére, hogy „ellentmondanak a minden jelenlévő által tudott és tapasztalt dolgoknak, mégis olyan varázserejük van, hogy mindenki feltétel és rákérdezés nélkül elfogadja őket, sőt [...] e kijelentések megerősítésén, továbbépítésén fáradozik.” Ilyen megerősítési és továbbépítési gesztusnak számít a válasz, amely az előbbi ajánlatokra reagál: „Ti az én *barátaim* vagytok!”²⁴ (Kiemelés tőlünk, B. Sz.–P. B.–Sz. B.)

Az ugratási események nagyon gyakran a nyilvánosság előtt zajlanak, pedig általában nem mindenki vesz részt bennük. A jelenlevő nyilvánosság miatt a tréfás kapcsolatok során az ugrató részéről elhangzó állítások fontos szerepet kapnak, mert mindig egy *mi-tudatot* konstruálnak az egy, *én-tudattal* szemben, még akkor is, ha egyes szám első személyben hangzanak el (Biró 1997. 79.). Az, hogy a nyilvánosság az ugrató mellett foglal ilyenkor állást, a közösség védekezési mechanizmusaként dekódolható, ilyenkor bizonyosodik be, hogy az ugratás nem csak az ugrató személyes hobbyja, hanem egy *kollektív tevékenység*. A három munkatárs majdnem azonos szavakkal kifejezett ajánlata verbálisan is megerősíti ezt a konstruált mi-tudatot, erre utal a közös harsogó kacagásuk is.

Azok a kijelentések, amelyek a kollégáktól hallhatóak, két lehetséges vonatkoztatási háttérrel rendelkeznek, és jelentésük a választott háttér függvényében módosul: a *valós háttér*et az képezi, hogy a terméküket semmilyen körülmény közt nem adják át másnak (ezt támasztja alá a kép is, amit látunk: megbízhatatlan alakok, cinikus arckifejezéssel), a *kijelentés által konstruált háttér*et pedig az, hogy van olyan helyzet, amikor a saját BiFijüket átadják annak, akinek már nem jutott. Az idézett kijelentéseik az utóbbi háttér függvényében bizonyulnak igaznak, és egy ún. *dimenzióeltolást* vonnak maguk után (Biró 1997. 84.): a személyek – akik azelőtt soha nem osztották volna meg a terméküket mással – a kijelentéseik során olyan vonatkoztatási rendszert hoznak működésbe, amelyben saját magukat más szereppel, más múlttal ruházzák fel: termékátadónak és barátoknak minősülnek. De ez csak a néhány percig tartó ugratási idő

23 „Ist schon OK. Hier hast du meine.” „Nimm meine!” „Du kannst auch meine haben!”

24 „Ihr seid meine Freunde!”

alatt érvényes. Nevetésükkel már teljesen megszüntetik a kijelentéseik által konstruált vonatkoztatási háttérrel. A célba vett személy a többiek agressziójának (mi-tudatának) rendelődik alá, kiszolgálva azt, amire a közösségnek szüksége van: egy viszonyítási pontot képez, amihez képest a többiek magasabb rendűnek tudják nyilvánítani magukat.

A következő *BiFi*-reklám²⁵ szereplői azonosak az előbbi szereplőkkel, csakhogy most már valószínűleg mindenkinek van saját terméke. Az ugratás célpontjává maga a néző válik, anélkül hogy számítana rá: ő az egyetlen, aki nem tudja, hogy mire vár a csapat az orvosi rendelő előtt, a „Szerencsések van, a legfontosabbat megmentettük!”²⁶-kijelentést is csak azután érti meg, miután a megsebzett BiFit felmutatják. A különböző perverz utalások, az obszcén célzások (ezúttal a nézőre irányítva) szintén hozzátartoznak az ugratási események nyelvéhez (Biró 1997. 180.). Utólag interpretálva egyértelművé válik, hogy miért a néző lesz az ugratott: most már ő az egyetlen, akinek nincs terméke. Mert ha lenne, akkor tudná, hogy a BiFi az a bizonyos legfontosabb, ami megsebesült, aminek megmentésére csapatosan várakoznak. A szabály pedig továbbra is érvényes: aki nem terméktulajdonos, az célpont.

3.3. A reklámozott termék mint az ugratás célja

A keretesemény, a szereplők közötti viszony és a termék helyzete gyakran előrejelzi a bekövetkező tréfás kapcsolat menetét. A *Primola*-reklámok²⁷ ugratásai látszólag aszimmetrikusak, de ha egymás mellé nézzük őket, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy az ugratás kölcsönös. Azoknak az eseményeknek az összeségét, amelyek a csokoládé megszerzésére irányulnak – Biró A. Zoltán fogalmai alapján (1997. 18.) *diskurzusnak* nevez-

25 Az első képen egy ordító férfi látható (azt lehet gyanítani, hogy a nemi szervére ráesett egy nehéz henger), akit a következő pillanatban a munkatársaival együtt már az orvosi rendelő várótermében látunk búslakodni. A bombázó nővérke viszont értesíti a beteget és a várakozókat, hogy a legértékesebbet sikerült megmenteni: ekkor látható a képernyőn egy meggörbült, vérszegény BiFi. Tehát a BiFire esett rá a henger, és nem arra, amit mi sejtettünk.

26 „Glück habt ihr, das Wichtigste haben wir gerettet!”

27 A férfi a kulcslyukon keresztül csalogatja ki a szobából a kutyát és gazdáját, hogy miközben ők lent sétálnak, ő boldogan fogyaszthassa a szobában található *Primola*-csokoládét. A második reklámban látható a nő válasza a korábbi ugratásra: szándékosan elindítja a férfi autójának riasztóberendezését, és mialatt a férfi és a kutya az autó mellett fontolgatják a riasztó megszólalásának okát, ő a szobában szintén élvezettel kóstolgatja a csokoládét.

hetjük, ezeknek az eseményeknek a módszerei, taktikai alkotják a *kódot*, a *belső programot*. Az egyik *Primola*-reklám konkrét megvalósulásából megjósolható a másik reklám működési kódja is, mert a diskurzus (a csokoládé megszerzése) marad a régi, a belső program pedig csak a szintén azonos kereteseménnyen belül variálódik. A privát (csak az enyém) és publikus (mindenkié) terület²⁸ szándékos felcseréltetése képezi a vizsgált esemény belső programját: a privát területen tartózkodás azonos a terméktulajdonosi státussal, de mivel ez nincsen rögzítve (nincs meghatározva, hogy kié a csokoládé), ezért az ugratás elsősorban a területek elfoglalásának céljából folyik. A területfoglalás – ezáltal a termékbirtoklás – mindig csak egy meghatározott időintervallumon belül lesz érvényes, mert a következő ugratás már átrendezi a tereket és ezáltal a viszonyokat.

A privát területen belül történik az ugratás a *Choco*-reklámban²⁹ is, de már nem a birtokjogért kell megküzdeni, hanem a használati jogért. A Radcliffe-Brown-elméletben a tréfás kapcsolat a barátság és az ellenségeskedés olyan különös kombinációját jelenti, amit nem gondolnak komolyan, és amit nem is szabad komolyan venni (Radcliffe-Brown 1940. 196.). Ebben az összefüggésben ez az utóbbi reklám az ugratási események egyik határesetére utal az „Itt befejeződik a barátság”-szlogennel³⁰, mert azt sejteti, hogy kiéleződött az a közös határ, amely a megengedett és meg nem engedett tiszteletlenség között van³¹. Tulajdonképpen a játék szentsége veszíti el érvényességét, ha felmerül a barátság befejeződésének veszélye. Ezen a határon túl már nem ugratási eseményként, hanem meg nem engedett tiszteletlenségként működnek az adott gesztusok.

Az ebben a fejezetben elemzett tévéreklámok bevált ugratási eseményeket nézetnek a közönséggel, ezek az események már *beteljesült narratívákként* dekódolódhatnak, a nézőnek jogában áll eldönteni, hogy *azonosul* vagy *távol tartja magát* tőlük. A Handelman–Kapferer-elméletben azt, hogy a tréfás kapcsolatok kerete milyen mértékben záródik korlátok közé, már az esemény kezdete előtt meg lehet határozni: *korlátozott* akkor,

28 Handelman és Kapferer fogalmai (1972. 487.).

29 Egy öreg házaspár férfitagja éjszaka eldugja a felesége műfogsorát a könyvespolc mögé, és másnap, amikor a mindennapi finomságra kerül a sor, vidáman nézi, ahogyan a neje kétségbeesetten keresgél. A reklám végéig sem kerül elő az éjszaka elrejtett fogsor.

30 „Da hört die Freundschaft auf!”

31 „The only obligation is not to take offence at the disrespect so long as it is kept within certain bounds defined by custom, and not to go beyond those bounds” (Radcliffe-Brown 1940. 208.).

ha a témától függően csak bizonyos személyek vehetnek részt az ugratásban, és *nem korlátozott*, ha bárki bekapcsolódhat a közönségből³². A verbális referenciák szempontjából a tréfás kapcsolatok szintén *nyitott* és *zárt eseményekre* tagolódnak: nyitottak akkor, ha azok a karakterisztikumok, amelyekre a megjegyzések vonatkoznak, több ember sajátjai, és zártak, ha csak a célpontot képező személyre érvényesek és rajta kívül senki másra. A tévéző saját maga számára szervezi meg azt a módot, ahogyan a képernyőn látott eseményeket lereagálja: az illető a verbális és a nonverbális referenciákat nyitottként értelmezi, ha azonosul azzal a közeggel, amelyre vonatkoznak, és zártként, ha kivonja magát azok köréből, akikre utalnak. Az ugratási esemény keretét korlátozottnak tekinti, ha nem venne részt az illető tréfás kapcsolatban, és nem korlátozottnak, ha ő is bekapcsolódna szereplőként. A reklámok egy ugratási keretet mindenképpen ajánlanak, a befogadótól függ, hogy épít-e bele ugratási eseményt vagy sem.

A bemutatott események során reklámozott termékek *potenciális élethelyzetekbe* kerülnek, és működésükre mindig a másikon való felülkerekedés lesz a jellemző. A reklámok nem azt közvetítik, hogy a terméknek varázslatos ugratós ereje van, hanem azt hangsúlyozzák, hogy ha szükség van rájuk, *potenciális elemekként* mindig jelen vannak: lehetséges velük, értük, miattuk még ugratni is. Fontos megjegyezni, hogy az említett példákban mindig az épp reklámozott termék tulajdonosa az, aki rendelkezik az *ugratói státussal*, ezáltal a *történetkonstruáló joggal*: Handelman és Kapferer (1972. 513.) a tréfás kapcsolatok működését a szociális kontroll egyik mechanizmusaként is értelmezi, ezért nem véletlen, hogy a bemutatott ugratási események a termék által tulajdonképpen egy fölényérzettel együtt járó státust is kínálnak. A befogadónak arra az igényére alapozhatnak, amit Huizinga így foglal össze: „Nagyon fontos mindenféle játéknál, hogy mások előtt dicsekedhessünk a játék sikerével. [...] Kívánjuk azt az elégtételt, hogy valamit jól csináltunk” (Huizinga 1944. 72.). A termék birtoklása esetén többször is meglehet az az elégtételünk, hogy mi valamit jól csináltunk, míg mások nem.

E történetek közvetítésében fontos szerepet kap a *képi narráció*, a szlogeneken és néhány feliraton kívül nincsen semmilyen verbális közlés. A termékre vonatkozó értékelő, tájékoztató, dicsőítő szövegek is szinte teljesen elmaradnak. Azért hiányzik a (mindentudó) narrátor hangja,

32 „The term contained applies to interaction which excludes the participation of either certain persons or a specified member of persons in the audience. Joking activity which is uncontained is that in which any member of the audience is free to participate” (Handelman–Kapferer 1972. 485.).

mert ezek az események bizonyos szempontból elbeszélhetetlenek (l. *Coolpix*-reklám) – elmondásuk a kulisszatitkokra való reflexiót is megkövetelné. Az ugratási események mozgóképes megjelenítése és a fent említett *elbeszélhetetlensége* a *burleszkt filmek narrációjára* emlékeztet (szintén csak nagyon ritkán támaszkodtak verbális közlésre, ezért szűntek meg a burleszkt filmek a némafilmekkel egyidőben). E filmműfaj legkisebb elemeit a *gag*ek alkották: ötletek, tréfák, trükkök, amelyek elsütethetőek, a filmeknek nem is volt forgatókönyvük, csak rövid vázlatuk arra vonatkozóan, hogy milyen trükkök kerülhetnek sorra, a kontextust a film forgatása közben improvizálták³³. Bizonyos értelemben ezek a reklámok potenciális *gag*ek sorozatának is minősíthetőek, trükköket közvetítenek a megcélzott fogyasztók számára (ezek a trükkök akár a másikon való felülkerekedés különböző alternatíváinak a bemutatásaként is érthetőek), a néző a kontextust, a *történetet* majd a maga számára improvizálhatja. Csakhogy ehhez mindenképp a termékre van szüksége.

33 „A burleszk a *gag*eken kívül csupa rögtönzésekből alakult [...], rögtönzött a színész [...], a rendező, de éppúgy az operatőr is” (Hevesy 1993. 88.).

SZAKIRODALOM

- BARTHES, Roland
1983 *Mitológiák*. Budapest, Európa
- BAUDRILLARD, Jean
1992 Szimulákrumok precessziója. In: Pethő Bertalan (szerk): *A posztmodern*. Budapest, Gondolat, 220–224.
- BESSENYEI István–HELLER Mária
1980 A reklám: a csereérték ügynöke vagy a fogyasztó szolgálólánya? *Jel-kép* 2., 118–134.
- BIRÓ Zoltán
1997 *Hétköznapi humorvilág*. Csíkszereda, Pro-Print
- BORDWELL, David
1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet
- BRETON, Philippe
2000 *A manipulált beszéd*. Budapest, Helikon
- DALY, Peter M.
1988 Modern Advertising and the Renaissance Emblem. Modes of Verbal and Visual Persuasion. In: Höltgen, Karl Josef–M. Daly, Peter–Wolfgang Lottes (eds.): *Word and Visual Imagination*. Erlangen, Universitätsbund Erlangen–Nürnberg, 349–371.
- DÂNCU, Vasile Sebastian
1999 *Comunicarea simbolică*. Arhitectura discursului publicitar. Cluj-Napoca, Dacia
- FAZEKAS Ildikó–HARSÁNYI Dávid
2000 *Marketingkommunikáció*. Budapest, Szókratész Külgazdasági Akadémia
- FOWLES, Jib
1996 *Advertising and Popular Culture*. New York, Sage Publication
- GOURD, Andrea–RUPP, Hans Karl
1997 Einleitung. In: Rupp, Hans Karl–Hecker, Wolfgang (Hrsg.): *Auf gem Wege zur Telekratie?* Perspektiven der Mediengesellschaft. UVK Medien, 7–20.
- GRODAL, Torben
1999 A fikció műfajtipológiája. *Metropolis* 3., 52–70.

- HANDELMAN, D.–KAPFERER, B.
1972 Forms of joking activity: A Comparative Approach. *American Anthropologist* 72., 176–193.
- HAUG, Wolfgang Fritz
1980 A reklám mitikus jelei. *Jel-kép* 4., 122–127.
- HELLER Mária–RÉNYI Ágnes
2000 A nyilvánosságfogalom differenciálódása az új elméletekben, kommunikációkutatás és szociológia határán. *Jel-kép* 1., 69–95.
- HEVESY Iván
1993 *A némafilm egyetemes története* (1885–1929). Budapest, Magyar Filmintézet
- HUIZINGA, Johan
1944 *Homo ludens*. Kísérlet a kultúra játékelemeinek meghatározására. Budapest, Athenaeum
- KIRÁLY Jenő
1993 *Frivol múzsa*. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó
- McARTHUR, Colin
1979 A műfaj. In: Balogh Gyöngyi (szerk): *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Tankönyvkiadó, 11–16.
- McQUAIL, Denis
1994 *Mass Communication Theory*. An Introduction. Sage Publication
- OGILVY, David
1995 *Egy reklámszakember vallomásai*. Budapest, Park
- PRATKANIS, A.–ARONSON, E.
1992 *A rábeszélőgép*. Élni és visszaélni a meggyőzés mindennapos mesterségével. Budapest, Ab Ovo
- PULOW, Jörg Herwart
1997 Werbung im Fernsehen. Zum Einfluss von Werbung auf die Programmgestaltung. In Rupp, Hans Karl–Hecker, Wolfgang (Hrsg.): *Auf gem Wege zur Telekratie?* Perspektiven der Mediengesellschaft. UVK Medien, 129–156.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R.
1940 On joking relationships. *Africa* 13., 195–210.
- RÓKA Jolán
1994 A vizuális manipuláció szerepe az imázsteremtésben. *Jel-kép* 2., 36–41.

SALÁNKI Ágnes

2001 Hasznos reklámfogások, avagy mi csábítja vásárlásra a fogyasztót? In: Uő. (szerk.): *A reklámról – ma – Magyarországon*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 111–122.

SCHMITZ, Manfred

1998 A jelképek megfejtése a tömegkommunikációs közlésekben. *Jel-kép* 1., 89–102.

SCHWEIGER, G.–SCHRATTENECKER, G.

2001 *Werbung*. Stuttgart, Lucius&Lucius.

SÉRA László

1983 *A nevetés és humor pszichológiája*. Budapest, Akadémiai

SZALAY Károly

1967 *A filmkomikum anatómiája*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet

SZILÁGYI Erzsébet

1995 A tömegkommunikációs sorozatok néhány műfaji jellegzetessége. *Jel-kép* 3/4., 61–67.

SZÖRÉNYI László–SZABÓ G. Zoltán

1997 *Kis magyar retorika*. Budapest, Helikon

TOSCANI, Oliviero

1999 *Reklám, te mosolygó hulla*. Szekszárd, Park

VASÁK Benedek Balázs

1999 Bevezetés a műfajelmélet-összeállításhoz. *Metropolis* 3., 6–12.

FÜGGELÉK

A KÖTET SZERZŐI

Blos-Jáni Melinda 1980-ban született Marosvásárhelyen. Jelenleg a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarának végzős magyar–néprajz szakos hallgatója. Írásai a *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből* című gyűjteményes kötetben (szerk. Pethő Ágnes, Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002), a *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyvében*, az *Erdélyi Múzeumban* jelentek meg.

Boné Ferenc 1979-ben született Aradon. 2002-ben a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen filozófia szakot végzett, 2003-ban ugyanott a Hermeneutika és kultúra mesterképző hallgatója. Írásait a *Kellék* és a *Lk.k.t.* című folyóiratban és a *Szemponatok a filozófiai módszer-probléma vizsgálatához* című gyűjteményes kötetben (szerk. Veress Károly, Kolozsvár, Pro Philosophia, 2002) jelentek meg.

Bota Szidónia 1981-ben született Csíkszeredában. Jelenleg a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarának IV. éves magyar–német szakos hallgatója. Tanulmányt közölt a *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből* című gyűjteményes kötetben (szerk. Pethő Ágnes, Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002).

Dánél Mónika 1976-ban született Csíkszeredában. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–orosz szakot végzett 2000-ben. Jelenleg a budapesti ELTE BTK Irodalomtudományi Karának Ph. D-hallgatója. Írásait többek között az *Lk.k.t.*, a *Látó*, a *Korunk*, az *Iskolakultúra* és a *Kalligram* közölte. Tanulmánya jelent meg a *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből* (szerk. Pethő Ágnes, Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002) és a *Határon* című gyűjteményes kötetben (szerk. Odorics Ferenc, Szeged).

Gregus Zoltán 1973-ban született Székelyudvarhelyen. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen filozófia szakot végzett 1997-ben. Jelenleg a budapesti ELTE Esztétika Tanszékének Ph. D-hallgatója és a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Filozófia Tanszékének tanársegéde. Tanulmányait a *Kellék*, a *Múzeum Füzetek*, az *Élet és Irodalom*

közölte. Önálló esszékötete 2002-ben jelent meg a Komp-Press Kiadónál *Közéltésben* címmel.

Margitházi Beáta 1974-ben született Szatmárnémetiben. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–angol szakot végzett 1996-ban, jelenleg az ELTE BTK Esztétika Tanszék doktori iskoláját végzi és a Pázmány Péter Keresztény Egyetem Kommunikáció Tanszékének tanársegéde. A Kolozsváron megjelenő *Filmtett* című folyóirat felelős szerkesztője. Írásai többek között a *Korunk*, a *Filmtett*, a *Színház* és a *Metropolis* című folyóiratokban jelentek meg.

Király Hajnal 1974-ben született Székelyudvarhelyen. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–finn szakot végzett 1997-ben. Jelenleg a budapesti ELTE BTK Filmtörténet és Filmelmélet Tanszék doktori iskolájának hallgatója. Magyarra fordította a finn Anna-Leena Härkönen regényét (*Tárt ajtók napja*), filmtárgyú írásokat közölt a *Filmtett* és az *Lk.k.t.* című folyóiratokban. Tanulmánya jelent meg a *Képtávittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből* című gyűjteményes kötetben (szerk. Pethő Ágnes, Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002).

Megyaszi Kinga 1977-ben született Csíkszeredában. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–német szakot végzett 2001-ben. Jelenleg a Szegedi Egyetem Irodalomelméleti Tanszékének Ph. D-hallgatója. Írásait az *Lk.k.t.* és a *Látó* közölte. Tanulmányt közölt a *Képtávittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből* című gyűjteményes kötetben (szerk. Pethő Ágnes, Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002).

Pethő Ágnes 1962-ben született Csíkszeredában. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–angol szakot végzett 1985-ben, a filológia doktora. Jelenleg a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Nyelv és Kultúra Tanszékének adjunktusa. A *Sapientia Könyvek* sorozatban a jelen tanulmánygyűjtemény előzményének tekinthető *Képtávittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből* című kötet szerkesztője. Írásai ezenkívül többek között a *Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények*, a *Korunk*, a *Kellék*, a *Prae*, a *Filmtett* című folyóiratokban jelentek meg. Önálló kötete: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print, 2003.

Pieldner Judit 1975-ben született Sepsiszentgyörgyön. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–angol szakot végzett 1998-ban. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének Ph. D-hallgatója és a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Csíkszeredai Karán a Humántudományi Tanszék óraadó tanára. Tanulmányait (Orosz és Pieldner Judit néven) közölte a *Látó*, az *Lk.k.t.*, a szegedi *Szövegek között* kiadvány. Írása jelent meg a *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből* című gyűjteményes kötetben (szerk. Pethő Ágnes, Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002).

Péter Boglárka 1980-ban született Csíkszeredában. Jelenleg a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarának IV. éves magyar–német szakos hallgatója.

Szabó Beáta 1981-ben született Csíkszeredában. Jelenleg a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarának IV. éves magyar–angol szakos hallgatója.

Tarnay László 1955-ben született Pécsen. 1981-ben a Szegedi JATE-n angol–olasz szakot végzett. A filológia doktora és a filozófiatudomány kandidátusa. 1998 óta a Laterna Magica Egyesület és Filmakadémia vezetője. A Pécsi Tudományegyetem docense, a Mozgóképtudományok Tanszék megalapítója és a PTE BTK Mozgóképek Tanulmányok Központ vezetője. Kutatási területei: filmelmélet, kognitív tudományok, nyelvfilozófia, etika. Tanulmányai számos külföldi konferenciakötetben, valamint többek között a *Jelenkor*, a *Literatura*, a *Metropolis*, a *Passim* című folyóiratokban jelentek meg. Emmanuel Lévinas válogatott írásainak és fő művének (*Totalité et infini*) fordítását *Nyelv és közelség*, illetve *Teljesség és végtelen* címmel a Jelenkor Kiadónál jelentette meg. Pólya Tamással közösen írt monográfiája (*Recognizing Specificity and Social Cognition. A Multidisciplinary Approach of a Unique Phenomenon*) 2003-ban jelenik meg a Peter Lang kiadónál.

Vajdovich Györgyi 1967-ben született Budapesten. Az ELTE BTK angol–francia szakán 1992-ben, az esztétika szakon 2000-ben végzett. Jelenleg ugyanitt a doktori iskola hallgatója. Az ELTE BTK filmelmélet és filmtörténet szakának tanársegéde, a *Metropolis* című filmelméleti és filmtörténeti folyóirat alapító szerkesztője, valamint az *Enigma* című mű-

vészetelméleti folyóirat szerkesztője. Írásai és fordításai a *Metropolisban*, *Filmkultúrában* és a *Filmtettben* jelentek meg.

Virginás Andrea 1976-ban született Nagyváradon. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–angol szakot végzett 2000-ben. Jelenleg a Debreceni Egyetem Angol–Amerikai Intézetének Ph. D-hallgatója. Írásokat közölt az *Lk.k.t.*, a *Látó*, a *Korunk*, a *Filmtett* című folyóiratokban, valamint a *Határon* és a *Kegyesség, kultusz, távollátás* című tanulmánykötetekben.

ABSTRACTS

MEGYASZAI Kinga

THE RELATION BETWEEN NARRATIVE AND LOCATION IN HUNGARIAN FILMS ABOUT TRANSYLVANIA MADE AFTER 1990

Literary works transposed onto film, the actions of which take place on Transylvanian sites and are inspired by Transylvanian authors, have given birth to several stereotypes linked to the status of being Transylvanian – as far as theme, style and metaphors are concerned.

Besides the Transylvanian exotic sights, one can presume that there are several obvious or hidden stereotypes in the way in which Transylvanian Hungarian literary texts are transposed on such a drama-like, movie-type narrative in a metaphoric language, the patterns of which are structured according to presumptions made in Hungary, and they are oriented towards universal film-related narrative types. Location not only constitutes the background of a spatial movement, but also has a story-shaping role.

This study analyzes the way in which the sight is presented in the following films made after 1990: Mihályfy István *Ábel a rengetegben* (1992), Gothár Péter *A részleg* (1994), Tompa Gábor *Kínai védelem* (1998), Gulyás Gyula *Fény hull arcodra* (2001) (Szőnyi G. Sándor *Erdélyi novel-lafüzér* (1999), Lakatos Róbert *Nyáron piros, télen kék* (1999)

The author is looking for the various film-related expressive conventions these Transylvanian images point to. What makes these turn into a specific stereotypical way of perception? Which are the recurrent motifs, linked to the quality of being “Transylvanian”? How is space related to narration, to the characters and happenings? Why is space such a detrimental feature of these films?

MARGITHÁZI Beáta

SHIFT AND EXTENSION.

The interaction of frame and face in Robert Bresson's *Pickpocket* (1959) and *The Money* (1983)

Gilles Deleuze in his *Cinema I*. (1983) defines the affection-image primarily as face close-up, which at the same time converts his subject into surface, landscape, dissolving the individuating, socialising and communicating roles of the face. Based on Deleuze's description of face close-up as a special type of the affection-image, this paper examines the relationship between face and close-up, inside and outside the deleuzeian picture typology, and the variants of the affection-image in Bresson's *Pickpocket* and his last film, *The Money*. As a special entity, the face is characterized by an always changing, unfinished structure, combining reflexivity and intensity, being at the same time mirror and palimpsest. After examining some special types of the filmic close-up and its psychological and proxemical references, the paper analyses the characteristics of the bressonian affection-image.

Working in a minimalist style, Robert Bresson is known by his principle of reduction applied in subject, acting, and cinematography too. The emphatic fragmentation of place and body in his films generates more hand close-ups than face close-ups. Bresson's *Pickpocket*, and *The Money* are definitely connected by the topic of the sin. The author investigates how Bresson's model theory, based on mechanic moving, neutral looking non-actors, drives to the conversion of the close-up and face, and to the shifting of the frame. The unmoving face of the model becomes the starting point of the gaze, which leads toward the hands and other, initially unimportant parts of the space.

Bresson does not exploit the emotional expressiveness of the face at all, he commits much more to the relation between the images, or the withdrawn, hidden face. In the *Pickpocket*, the statue-like, motionless face is counterbalanced by the activity and spectacular flexibility of the hands; in *The Money's* action scenes the presentation of the sudden and violent movements remarkably neglect the faces, and concentrate on the close-up of hands. As Marc Vernet defines three from the five "figures of absence" as related to the face, in Bresson's films the "negativ faciality" achieves an exceptional expressiveness. The hand-face connections, the independent hand and the unessential face initiates a process of extension, the begin-

ning of the facialization of the model's whole body. As a result, in the elliptically treated emotional moments the affection-images appear by the detention of the faces, or even by the very absence of them.

KIRÁLY Hajnal

STORIES OF THE EYE.

Subtexts in *Rashomon* (1950) and *Ran* (1985)

by Akira Kurosawa

The image-text relationship has been a persistent topic in the history of the film lasting over a century. It has marked theoretical lines that were aimed at proving that film is an autonomous art. The present paper uses the literary term subtext, introduced by Michel Riffaterre to demonstrate that expressivity and technical perfection are often incompatible in the seventh art. Riffaterre defines the subtext as a system of symbols, which functions as a text inside another text. It provides a metalinguistical commentary, it reveals the reality of the surrounding context and thus helps the reader/spectator in the cognitive process. It comes closest to the sustained metaphor: it concentrates the reader's attention by repeating forms and contents, functioning as the memory of the narrative and as a text which reflects in a metaphorical or metonymical way the main narrative (the story). Narratologically, it has a similar function as the realistic details of a description, so I considered that it corresponds to the profilmic level of (de)monstration or shooting, directing, transposing onto film the chosen piece of reality in Andre Gaudreault's model of film narratology. In this model narrative represents the filmografic level, a technical manipulation of taken pictures. It is easy to identify this duality of demonstration-narration with Christian Metz's *filmé-filmique* dichotomy.

The analysis of two of Akira Kurosawa's films (*Rashomon* and *Ran*) aims, by observing the contextual "behavior" of symbolic and metaphoric objects with multiple meanings, to demonstrate the textual character of what has been called *filmé* by Metz. These repeating symbols recall in the spectator's mind their previous meanings, and being given new meanings, become a commentary on the plot and the moral content of the film. The analyses also reveal other film theory issues linked to the subtext problem, such as adaptation, the cognitivity of the reader, the art film paradigm and the author-function.

VIRGINÁS Andrea

**POSTMODERN QUOTATIONS OF FILM NOIR,
OR WHY ARE WOMEN FATAL?**

The statement that postmodern poetics is largely characterized by the appropriation and re-definition of genres previous in time has become a well known one. The author tries to conceptualize and present a possible script of such a process by identifying elements of classical American *film noir* in two contemporary “arthouse thrillers” – that is generic movies with a smaller audience and artistic pretensions. After a historical and stylistic review of the original genre, the paper proceeds to describe film noir from a gender and feminist film critical perspective, as a symbolic terrain for acting out postwar gender role changes. With reference to the postmodern uses of the genre in the two analyzed movies – *A Pure Formality* (*Una Pura Formalita*, 1994, dir. Giuseppe Tornatore) and *Memento* (2000, dir. Christopher Nolan) – the author concludes that the attention paid to the collision of patriarchal gender roles must have been a reason for the on-living of *film noir* as a genre in postmodern pastiches.

After identifying noir elements and their new meanings acquired in the two movies, the paper ends with the statement that the elements of *film noir's* generic arsenal present in postmodern movies – from the image of the *femme fatale* on to the complicated narratives – might be considered to unite into a meta-signifier that carries two important meanings. One is that of “modernism”, by the objectification of which the movies themselves can be regarded “postmodern”, while the other is that of ambivalent sexual and gender conducts, actual and important as gender roles keep modifying.

GREGUS Zoltán

THE EXTENDED TIME.

The *Magic Hunter* by Ildikó Enyedi in the mirror of
Husserl's philosophy

Ildikó Enyedi's film, *Bűvös vadász* (Magic Hunter) is not merely the adaptation of an opera (*Der Freischütz*), but the recontextualisation of the story of a miracle in our desacralised world. The film is the *par excellence* example of non-linear artistic (filmic) time, however, we cannot

speak about an arbitrary or subjective time. The film starts with the Second World War and ends in the nineties, while we get more and more submerged in time, in an archaic, sacred time. The paper examines non-diegetical elements in the film which contribute to the preparation of the miracle, the tuning to a completely different time.

Relaying on Husserl's analyses of time we will point out how the miracle relates to time and for whom does the miracle manifest itself in the temporal horizon of the continuous interplay and overlapping between retention and protention which hide the organisation of events. Furthermore, we will examine the possibility of a special point of view from which the various aberrant forkings and parallel time levels of the fabula can be seen as a whole. What is the relationship between the story in the Middle Ages and that of the nineties, the narrator and narration? Implicitly the film is about the impossibility of representation (as it questions its story), narratibility and the existential affectation inherent in the miracle, but first of all time stretching into eternity, where we can only access one of "the ends" of time.

According to this, the text has four main units: a) modification of the story in view of the opera and the film b) the alien in the miracle and its existential implication c) the role of non-diegetic elements d) sketching the original experience of time.

TARNAY László

THE DIALECTIC OF SIGHT.

Paradoxes of narrative minimalism
in films by Atom Egoyan

The paper argues that the reflected visibility of objects in general and that of moving images in particular informs not only of the presence of things (their shapes, colours, contours, etc.) but of an originary absence. This absence is perceived as the otherwise invisible look of what is beyond the seen surface of things. It is this look (a reflexive reflection) that gives both substance and significance to the "flatness" of the seen. Thus things being seen become like faces which both widens the scope of visibility and induces self-reflection in the seer. The duality of reflection (reflecting flatness) and reflexivity (reflected substance) constitutes the dynamics of sight. It is claimed that all images possess such a duality. More traditional

approaches instead would talk about a surface/scene distinction, but this is an incorrect association. The second half of the paper argues that the preponderance of reflective reflexivity, or the Face itself, (i.e., the dynamics of sight or visibility) leads – along with minimalism in fine arts in the late fifties – to a kind of minimalism in the films by Atom Egoyan in that it pre-emptly the moving images of their narrative element. Thus a paradox appears: moving images are what they are precisely because they narrate the impossibility of narration. In other words, Egoyan’s films deconstruct themselves. Yet, and interestingly enough, they do it in two different ways strongly documented by the analytic trends of the arts in the 20th century. On the one hand it realises a phenomenology of the absence, but on the other, with the introduction of multi-media and the embedded use of recording equipment it creates a series of meta-languages with a tautology of meaning.

TARNAY László

MAGRITTE AND PARADZANOV

The paper investigates the role of objects and the ready made as used by Magritte in the art of Sergei Paradzanov. It foregrounds two types of repetition: the recurrence of visual-objects and the diegetic-narrative and their simultaneous realization, a kind of principle called “progressive slip-page” (*glissements progressives*) after Robbe-Grillet. The paper argues that the principle, in contrast to similar phenomena in surrealist painting, does not give way to a narrative (it is non-representational), it presents being-in-the-world as erratic movement or as encounters with worldly objects.

PETHŐ Ágnes

FROM THE “WHITE PAGE” TO THE “WHITE BEACH”.

Changes in the figuration of the “In-Between” of words and images in Godard’s cinema

The analysis focuses on two metaphors offered by Jean-Luc Godard as descriptions of the cinematic screen and implicitly of the cinematic discourse: the “white page” (“page blanche”) and the “white beach” (“plage blanche”). Both metaphors can be related to the phenomenon of

cinematic intermediality but in a different way. The screen defined as a “page” brings forth literary associations and can be interpreted as the term of what can be called “cinematic writing”. This interpretation is valid mainly for Godard’s early films made during the new wave. From this viewpoint the screen appears as a palimpsest of repeated overwritings. Within the process of these overwritings the world of the pictures and that of words come to be intertwined in a chiasmic structure: words can be viewed as images and images become “readable”. Furthermore, this chiasmic structure is extended in some of Godard’s early films into narrative allegorizations of media rivalries. A short film (*Charlotte et son Jules*, 1958) and one of Godard’s major works in the 60s, *Le mépris* (1963) are analyzed from this perspective as films that deal with the problematic relationship of literature and film as well as the (im)possibility of intermedial and inter-art translations and communication.

In the second part of the study the metaphor of the “white beach” is interpreted in the spirit of Foucault’s notion of *heterotopia*. The analysis points out the potential of intermedializing techniques for creating a visibly fictitious universe on the screen and offers a few ideas concerning the applicability of Foucault’s notion to the “impossible spatialities” of cinema. The analysis reveals a tendency in Godard’s later films towards a “spatialization” of pure media relations in the sense of Blanchot’s idea of the “outside” of language (quoted and further developed by Foucault). In two films, *Helas pur moi* (1993) and *Eloge de l’amour* (2001) Godard offers the spectator fragments of stories that can be placed “before” or “after” a conventional narrative and weaves together pictures and texts that constitute a complex cinematic language that is open not towards the “inside” of cinema, that is in the direction of a self thematization that we saw in the modernist reflexivity of the films of the sixties, but towards the “outside”: towards the infinite oscillation of medialities that come in contact within the cinematic discourse.

BONÉ Ferenc

CHILDREN OF FOUCAULT AND THE COCA-COLA.

Role-changing dialogues and the representation of these in *Masculin, Feminin* by Jean-Luc Godard

Listening to the dialogues which take place in the film *Masculin – Feminin* by Jean-Luc Godard, the theorist comes to the conclusion that the works of Michel Foucault can be of a real help in the analysis of the film. In the case of a film, in which there are so many discourses, as in *Masculin – Feminin*, the circle of interpretations could grow so spacious, that the assertion of an external point of view – namely in the form of a reading through another author – can highlight a horizon for the understanding of the film.

In the first part of the paper the author discusses the film from the perspective of Foucault's ideas about words and images. Then the paper deals with those scenes in which, in a way or another, a sort of confession/interrogation takes place. These "confessions" usually are incorporated in some role-changing dialogues between the characters. The whole story of the film can be understood as the succession of episodes that include a discourse about sexuality. But while Foucault tells us that sexuality and power are connected, Godard suggests that the sexual discourse doesn't appear as an answer given to the situation of power, one can rather say that the discourse itself acts as a forum, which exerts power.

The third part of the paper discusses the problem of different forms of power in capitalism. In the light of Foucault's ideas the paper presents how the capitalist society is incapable to generate repression and how this appears in Godard's film.

DÁNÉL Mónika

THE MIRROR AND THE DOUBLE

AS HETEROTOPIAS OF LITERATURE AND FILM

The paper analyses the mutual influence of two media, a relationship in which media do not exclude one another, but overwrite and reinterpret one another. In presenting intermedial configurations the study also tries to make use of Foucault's notion of the *mirror* as a special case

of *heterotopia* and Deleuze–Guattari’s concept of the *rhizome*. The notion of the mirror seems to be adequate as it suggests a relationship that is not dominated by rivalry, but is manifested in a gridlike overlaying. Intermediality as heterotopia is an “impossible space” in which different media are brought together and become each other’s Other Spaces.

Concerning the problem of intermediality as a rhizomatic space the following questions paper raises the How does the poetics of film influence the technique of the novel? (In this respect I examine two novels that were published at the beginning of the 20th century, that is around the time of the discovery of the motion pictures: John Dos Passos’: *Manhattan Transfer*, 1925 and Luigi Pirandello’s: *Film is Projected*, 1927) And the other question is: How does filmed literature relate to the medium of motion pictures? I study how the theme of the double in literature from Vladimir Nabokov’s *И́ñ ÷ ÷ í ċ Ĺ* (*Despair*, 1936) is transformed by Fassbinder’s adaptation, *Despair – Eine Reise ins Licht* (1977) into a self-reflection of the film as medium. The adaptation as the domain of one medium being transformed into the other is an *interim* phenomenon existing in a state of in-between expressing a relation of intermediality that suspends and preserves its inter-medial links at the same time.

PIELDNER Judit

THE TERRAIN OF ADAPTATION.

The Department by Péter Gothár/Ádám Bodor

The essay deals with the questions of adaptation in connection with the filmic interpretation of a short story by Ádám Bodor, having for its starting point the assumption that both the text and the film intend to reflect the other medium within their own. The narrative characteristics of the short story, namely the exclusive use of the dramatic present tense, the abundance of dialogues, the episodic structure, the authorial presence limited to “stage instructions” seem to imitate filmic techniques of presentation and make the text similar to a film script ready to being turned into a film, whereas the intention of the director Péter Gothár is to create a film that has a place similar to a book that is “worth reading”.

The paper examines the way the film “reads” the literary text and how the image contributes to its interpretation, at the same time raises a few aspects of the critical approach to the adaptation conceived as a model of

representation, concluding that even a close adaptation constitutes a form of intertextual/hypertextual relationship between text and image rather than an act of reproduction or transformation. The parallel reading of the two texts makes use of Wolfgang Iser's term of the "imaginary", which proves to be the most proper in describing the universe of *The Department* situated on the border of the real and the unreal, urging a referential, allegorical reading and also alluding to an abstract realm of the absurd.

The analysis leads to the conclusion that the experience of reading the text and that of watching the film meet in a hermeneutical circle, in which they mutually presuppose each other, the adaptation providing thus the terrain of (inter)medial prosperity.

VAJDOVICH Györgyi

THE PROBLEMS OF ADAPTATION.

A classic-modern narrative in novel and in film

The study discusses the problems of adapting literary works into film through the comparative examination of Henry Fielding's 18th century novel *Tom Jones* and the film made from the novel under the same title by Tony Richardson in 1963.

Tom Jones is a very good case to illustrate the problems of adaptation, as Fielding's novel is an especially complex literary work demonstrating the characteristics of 18th century picaresque novel, and at the same time renewing it.

Tom Jones is a very long novel constructed from a series of adventures and containing a wide range of figures each representing a typical group of society by his/her individual story. The film had to diminish this immense material, so it substitutes "genre scenes" and close-ups of typical figures to the long series of incidental stories.

Fielding's novel was revolutionary at its time, partly because of its strong social criticism, partly because it ignored the conventions of traditional fiction writing, mixing the description of the story with non-diegetic comments, thus reflecting on the form of the novel throughout the work. The gesture of revolt was one of the main characteristics of the generation of the 1960s, as well. Realistic, critical representation was typical of the films of the English *free cinema* movement, of which Richardson was a representative director. The figure of Tom Jones is very

similar to his earlier typical heroes: a young man revolting against the rules of society. Fielding's transformation of the literary form could also be close to him, as the films of the 1960's are continuously experimenting with film form and breaking the "rules" set by the older generations of filmmakers. The transposition of literary self-reflection into film is the point where Richardson's film proves to be the most inventive. The way the novel reflects to the special characteristics of the literary form cannot be adapted into another medium. Therefore the film revolts against its own artistic tradition, using and making a parody of the genre of adventure film and the narrative conventions of popular films.

BLOS-JÁNI Melinda

"THERE IS NO PLACE LIKE THE MOVIES".

An anthropologico-cognitive study
of home made videos in a family

The study deals with a category of films that is very difficult to define: private or amateur films, home made videos shot by members of the same family. These films can be considered as aspects of culture, which are manifested in the medium of moving picture, but are placed outside the realm of cinematic art, and moreover are publicly inaccessible. This category of films is devoid of any artistic intention and also not made to be publicly presented. The research material consists of home made videos of a family, where recording with a camera is an appreciated activity. Projekt Film is a chosen fictive trade mark for their productions. The term *project* indicates that these films are only experiments, the stake is not to carry out a plan successfully.

Such creations are considered irrelevant from the point of view of the theory and aesthetics of film, anthropology offers an alternative scientific discourse, which studies filmmaking as social activity, and the videos as a product of this activity. The anthropology of the visual starts from the premise that this category of films can be distinguished from other moving pictures only by their social usage. Therefore these films if placed in another context, cannot be recognized anymore as home videos. The studied films show that filmmaking not only requires particular forms of behavior, but also claims specific visual realization. Such spontaneous recordings demonstrate that a twofold communica-

tion through the medium of moving pictures is possible, which according to film theory does not exist, because the film can be considered only a partial communication: in the cinema the audience only receives the ready productions, and does not reply in the language of the film.

BOTA Szidónia–PÉTER Boglárka–SZABÓ Beáta

“YOU LOVE THEM TOGETHER.”

Narrative schemes used in the rhetoric of advertisements

The study examines the multi-media rhetoric in the case of commercials that manipulate us through allusions to well-known narrative schemes. How does the sense of these schemes change in another context, when they become publicities? What function will the product have in this narrative model? Are the expectations of the viewers fulfilled or do viewers feel cheated because the well-known narrative scheme loses its validity? The intention of this paper is to present three interesting types of advertisements: the first part examines commercials that use the conventions of the popular films from Hollywood. The intertextual relation between film and advertisement has a double role in these films: on the one hand it changes the commercial into a television genre, and on the other it sells the product. The second chapter presents commercials that have a point and challenge the traditionally passive attitude of the viewer. This impression is achieved by the self-reflective nature of these commercials. They break the illusion of referentiality as they show themselves as being artifacts. The last part refers to commercials that remind us of an everyday-situation, of the events of funny relationships, apparently putting the product in a “real life” context. The viewer has the choice to decide whether he identifies himself with the protagonist of the story or not, but he will surely not forget that the possession of the product means a new status cherished by the whole public. In these commercials the most important moment is not the joking power of the products, but the fact that they are assumed to be potential elements for getting into the desired status.

REZUMATE

MEGYASZAI Kinga

RELAȚIA DINTRE ACȚIUNE ȘI SPAȚIU ÎN FILMELE MAGHIARE REALIZATE DUPĂ 1990 CU TEMATICĂ TRANSILVĂNEANĂ

Scrierile unor autori transilvăneni adaptate pentru film sunt realizate în general în spațiile ardelenesti tipice regiunii și în acest fel construiesc anumite stereotipe în legătură cu tematica, stilul, metaforica „filmului transilvănean”. Transilvania apare ca un cadru mitic și exotic. Manifestările modului prin care sunt transpuse lucrările amintite sunt determinate de dramaturgia, narativa și de un limbaj metaforic, care sunt structurate după premisele și revendicările formulate latent sau evident din partea comunității/spectatorilor din Ungaria. Aceste premise se orientează bineînțeles și după standardele universale ale artei cinematografice. Spațiul ardelean constituie nu numai planul unei mișcări, ci capătă în desfășurarea acțiunii o funcție specială.

În această lucrare autorea studiază modul de apariție a peisajelor în filmele cu tematică ardeleană realizate după anul 1999. Filme artistice: Mihályfy István *Ábel a rengetegben* (1992), Gothár Péter *A részleg* (1994), Tompa Gábor *Kínai védelem* (1998), Gulyás Gyula *Fény hull arcodra* (2001); filme de scurt metraj: Szőnyi G. Sándor *Erdélyi novellafűzér* (1999), Lakatos Róbert *Nyáron piros, télen kék* (1999). Studiul analizează stilul limbajului cinematografic, motivele care se repetă și prezentarea spațiului în funcție de istorie, personaje, acțiune.

MARGITHÁZI Beáta

DISLOCARE ȘI EXTINDERE.

Interacțiunea dintre chip și cadru

Față și imagine afectivă în filmele lui Robert Bresson: *Pickpocket* (*Pungașul*, 1959) și *L'argent* (*Banii*, 1983)

Căutând sinteza, corelația mișcării și a imaginii în definiția imaginii filmice, în *Cinema I.* (1983) Deleuze definește în primul rând imaginea afectivă prin gros-planul chipului, care totodată transformă subiectul său în suprafață, peisaj, desființând funcțiile individuale, sociale și comunicative ale chipului. În filmele lui Bresson Deleuze găsește o altă realizare a imaginii afective, prin apariția *spațiului flotant*, posibilitatea pură, adică spațiul lipsit de relații metrice.

Lucrând într-un stil minimalist, Bresson caută reducția, atât în arta actorului, cât și în tematică, stil și formă. În imaginile lui nu numai spațiul, ci și trupul este destul de fragmentat, părțile spațiului sau ale trupului apar accentuat cadrate, totuși prim-planurile chipurilor nu apar deloc, mai degrabă gros-planurile mâinilor. Ambele filme examinate, *Pungașul* și ultimul film al lui, *Banii*, tratează tema păcatului, care în primul film apare ca acțiune, iar în ultimul film ca reacție. Studiul cercetează modul în care teoria non-actorilor, adică a modelurilor mecanice, automate, duce la dislocarea cadrului, și prin aceasta la schimbarea funcției chipului și a gros-planului. Chipurile nemișcate devin importante nu ca surse ale privirii, iar privirea conduce atenția spre mâini și alte părți ale spațiului. Bresson nu se folosește de expresivitatea emoțională a chipului, în schimb exploatează relația între imagini și lipsa chipurilor. În *Pungașul*, nemișcarea chipurilor este compensată de flexibilitatea mâinilor, intensificată până la virtuozitate; în *Banii*, scenele cu acțiune bruscă, cu mișcări agresive se caracterizează prin neglijarea chipurilor și apariția gros-planurilor mâinilor. Marc Vernet în imaginea filmică definește trei tipuri din cele cinci „configurații ale absenței” în relația (existența, starea sau lipsa) chipului, iar în arta, filmele lui Robert Bresson „chipul negativ”, adică lipsa, neglijarea chipului devine un mijloc special de exprimare. Relațiile chip-mâini, adică mâinile active și chipurile ignorate provoacă un proces de extindere, prin care trupul devine „chipizat”, iar în scenele emoționale tratate eliptic, imaginile afective apar prin întârzierea chipurilor sau chiar drept prin lipsa lor.

KIRÁLY Hajnal

ISTORISIRI ALE OCHIULUI.

Subtexte în *Rashomon* (1950) și *Ran* (1985)

de Akira Kurosawa

Relația dintre text și imagine este o preocupare permanentă a filmului. Ea a definit printre altele linia teoretică care avea scopul de a argumenta statutul filmului ca formă de artă autonomă. Prezenta lucrare folosește termenul literar de subtext introdus de Michel Riffaterre pentru a demonstra că expresivitatea și perfecțiunea tehnică sunt adesea incompatibile în cea de a șaptea artă. Riffaterre definește subtextul ca un sistem de simboluri care funcționează ca text într-un alt text. El oferă un comentariu pe plan metalingvistic și arată realitatea contextului, astfel ajutând cititorul/spectatorul în procesele cognitive. Este asemănător metaforei susținute: concentrează atenția receptorului prin repetiții ale formei și ale conținutului, funcționând ca memoria narativei și ca un text care reflectă într-un mod metaforic sau metonimic narativa principală. Din punct de vedere naratologic acesta are funcția asemănătoare detaliilor realiste ale unor descrieri realiste, deci am considerat că în modelul de naratologie filmică al lui Andre Gaudrault el corespunde nivelului profilmic de (de)monstrație sau filmare, regizare, transpunere pe peliculă ale unor elemente ale realității. În acest model narativa reprezintă nivelul filmografic, o manipulare tehnică a imaginilor. Este ușor de a identifica această dualitate de demonstrație-narațiune cu dihotomia de *filmé-filmique* al lui Christian Metz.

Analiza celor două filme de Akira Kurosawa (*Rashomon* și *Ran*), prin observarea funcționării simbolice ale obiectelor metaforice cu sensuri multiple, are scopul de a demonstra caracterul textual al fenomenului numit de Metz: *filmé*. Aceste simboluri repetate trimit în mintea spectatorului la înțelesurile precedente și deoarece li se conferă noi înțelesuri, ele constituie un comentariu asupra intrigii și a conținutului moral al filmului. Analizele tratează de asemenea alte probleme legate de subtext care apar în teoriile filmului, cum ar fi problema adaptării, cognitivitatea spectatorului, paradigma filmului de artă și funcția de autor.

VIRGINÁS Andrea

THRILLERE „DE ARTĂ” POSTMODERNE ȘI FILMUL NOIR, SAU DE CE SUNT FEMEILE FATALE?

Afirmația conform căreia poetica postmodernă se poate caracteriza prin re-definirea unor genuri deja existente e una bine cunoscută. Lucrarea prezintă o posibilă interpretare al acestui proces prin identificarea acelor elemente provenind din convențiile genului clasic american de *film noir* care reapar în thrillere postmoderne „de artă” – deci filme de gen cu o audiență mai restrânsă și cu pretenții artistice. După o scurtă prezentare a istoriei și stilisticii genului *noir*, lucrarea continuă cu trecerea în revistă a criticii feministe și de gen, care identifică filmul *noir* ca unul dintre tere-nurile simbolice care reprezentau schimbarea rolurilor sociale de gen după cel de-al doilea război mondial. În legătură cu reaparițiile postmoderne ale genului în filmele analizate – *O fomalitate pură* (*Una Pura Formalita*, 1994, dir. Giuseppe Tornatore) și *Memento* (2000, dir. Christopher Nolan) – se ajunge la concluzia că interesul în noirul clasic pentru problematica de gen poate fi una dintre motivele reapariției ei într-un context postmodern, intens caracterizat de tematica genurilor și a orientării sexuale.

După identificarea elementelor *noir* și redefinirea lor în filmele menționate (de la femeile fatale la narațiunea complicată), închei lucrarea se încheie cu o propunere referitoare la „statutul” genului noir în contextul thrillerelor „de artă” postmoderne. Și anume că elementele *noir* pot fi considerate un fel de „meta semnale”, care comunică două informații foarte importante: pe de o parte amintesc de „modernitatea” genului clasic *noir* și prin reprezentarea convenționalității acestuia „detășează” filmele propriu-zise în postmodernitate, pe de altă parte mențin problematica genurilor sociale cu roluri în continuă schimbare.

GREGUS Zoltán

EXTINDEREA TIMPULUI.

Filmul *Bűvös vadász* de Ildikó Enyedi

în oglinda filosofiei lui Husserl

Filmul *Bűvös vadász* (Vânătorul magic) nu este numai o adaptare a operei *Der Freischütz*, scrisă de Weber, ci recontextualizarea unei povești de odinioară despre un miracol în lumea noastră desacralizată. Acest

film expune problematica timpului discontinuu, care are un caracter numit și non-linear sau suveran față de dramaturgia clasică, fără să fie vorba de un timp subiectiv sau arbitrar. Filmul începe cândva în vremea celui de-al doilea război mondial și se sfârșește peste patruzeci de ani, în timp ce ne scufundăm din ce în ce mai tare în timp – într-un timp arhaic și sacru. Studiul de față face o încercare asupra interpretării elementelor non-diegetice din film, asupra accentuării a rolului acestora în procesul pregătirii timpului miracolului, adică în schimbarea dispoziției față de timpul „cu totul altfel”.

Examinarea bazată pe analiza husserliană a timpului încearcă o tematizare asupra relației între miracol și timp, asupra apariției jocului temporalității și a perspectivei în care putem vorbi despre posibilitatea întâmplării miracolului, dat fiind faptul că aceasta necesită un punct de vedere care permite unificarea elementelor aberante ale fabulei. Ce legătură există între întâmplarea medievală și cel din anii nouăzeci, între poveste și povestitor. În acest film apare implicit și imposibilitatea reprezentării, interogarea evenimentului schițat, și nu în ultimul rând este vorba de timpul care se îndreaptă spre eternitate, ceea ce nu putem captura decât numai „la un capăt”.

Conform acestora lucrarea are trei părți: a) modificarea narațiunii din punctul de vedere al operei și al filmului b) elementul străin în miracol și implicațiile sale existențiale c) rolul elementelor non-diegetice d) schițarea experienței originale de timp.

TARNAY László

DIALECTICA PRIVIRII.

Paradoxul narațiunii minimaliste
în filmele lui Atom Egoyan

Lucrarea argumentează faptul că vizibilitatea reflectată ale obiectelor în general și cea a imaginilor de film în special informează nu numai asupra prezenței lucrurilor (forma, culoarea, conturul etc.) ci și asupra unei absențe. Această absență este percepută ca o privire de altfel nevăzută dincolo de suprafața vizibilă a lucrurilor. Privirea (o reflecție reflexivă) dă substanță și semnificație ecranului plat. În spiritul acesteia, lucrurile văzute devin ca niște fețe, fapt ce lărgeste sfera vizibilității și îndeamnă la autorefecție. Dualitatea reflecției (reflecția planului) și

reflexivitatea (substanța reflectată) constituie dinamica privirii. Se presupune că toate imaginile posedă această dualitate. Teoriile tradiționale vorbesc despre o distincție de suprafață/scenă, aceasta este însă o asociație incorectă. În partea a doua a lucrării se argumentează că preponderența reflexivității reflective, sau însăși Fața (deci: dinamica privirii sau vizibilității) duce – mână în mână cu minimalismul în arta plastică din anii '50 – la un fel de minimalism în filmele lui Atom Egoyan, deoarece sustrage elementele narrative din imaginile filmice. Astfel apare un paradox: imaginile în mișcare sunt tocmai ceea ce sunt din moment ce relatează imposibilitatea narațiunii. Cu alte cuvinte, filmele lui Atom Egoyan se deconstruiesc. Este interesant de remarcat totodată faptul că ei fac acest lucru în două feluri care sunt alimentate de tendințele analitice ale artei în secolul 20. Pe de-o parte filmul realizează o fenomenologie a absenței, dar pe de altă parte, cu introducerea multimediei și folosirea echipamentelor de înregistrare, el crează o serie de meta-limbaje cu o tautologie de sens.

TARNAY László

MAGRITTE ȘI PARADZANOV

Scrierea investighează rolul obiectelor în general și al obiectelor găsite (ready made) folosite în arta cinematografică a lui Serghei Paradzanov ca în picturile lui Magritte. Se prezintă două tipuri de repetiții: reapariția obiectelor vizuale și a narațiunii diegetice și realizarea lor simultană, un principiu care s-ar putea numi „alunecare progresivă” (*glissements progressives*) după terminologia lui Robbe-Grillet. Lucrarea demonstrează că acest principiu, în contrast cu fenomene similare în pictura suprarealistă, nu dă naștere la o narațiune (este ne-reprezentativă), tehnica prezintă existența în lume ca o mișcare eratică sau ca întâlniri cu obiectele care constituie lumea.

PETHŐ Ágnes

DE LA „PAGINA ALBĂ” LA „PLAJA ALBĂ”.

Schimbări în figurațiile relațiilor dintre cuvinte și imagini în filmele lui Godard

Studiul pornește de la două metafore oferite de Jean-Luc Godard ca definiții ale ecranului cinematografic și implicit al esenței discursului cinematografic: „pagina albă” („page blanche”) și „plaja albă” („plage blanche”). Amândouă metafore se pot referi la fenomenul de intermedialitate cinematografică, dar în mod diferit. Ecranul definit ca o pagină implică asociații literare și metafora se poate interpreta ca termenul „scrierii cinematografice”. Această ipostază se poate observa mai ales în filmele făcute de Godard în perioada noului val. Din acest punct de vedere ecranul apare ca un palimpsest al reînscrierilor repetate. În cadrul acestor „inscripții” lumea imaginilor și cea a cuvintelor se combină într-o structură de chiasmus: cuvintele pot fi privite ca imagini și imaginile devin „lizibile”. Această structură este dezvoltată în unele din filmele lui Godard în forma narativă a unor alegorii ale rivalităților dintre mediile picturale și ale scrierii. Un film scurt (*Charlotte et son Jules*, 1958) și unul din operele majore din anii 60, *Le mepris* (1963) sunt analizate din această perspectivă ca filme care tratează problematica relațiilor dintre literatură și film precum și (im)posibilitatea translațiilor și comunicației dintre medii și arte.

În partea doua a lucrării metafora „plaja albă” este interpretată în spiritul noțiunii de *heterotopie* a lui Foucault. Analiza scoate în evidență potențialul tehnicilor de intermedializare în crearea unui univers vizibil fictiv pe ecran și oferă câteva idei în vederea aplicabilității noțiunii lui Foucault la „spațialitatea imposibilă” a cinematografiei. În ultimele filme ale lui Godard se identifică o tendință de „spațializare” a relațiilor mediale în sensul ideii lui Blanchot referitoare la dimensiunile „exterioare” ale limbii preluate și citate și de Foucault. În două filme, *Helas pur moi* (1993) și *Eloge de l'amour* (2001) Godard ne oferă fragmente de povești care se pot situa „înainte” și „după” o narativă convențională, precum și imagini și texte care constituie un limbaj cinematografic complex, deschis de această dată nu spre o autotematizare așa cum am văzut în reflexivitatea modernistă din anii 60, ci spre „exterioritatea” cinematografului: o infinită oscilație a medialităților care se intersectează în cinema.

BONÉ Ferenc

COPIII LUI FOUCAULT ȘI AI COCA-COLEI.

Dialoguri de schimbare de rol și reprezentările acestora
în filmul *Masculin – Feminin* de Jean-Luc Godard

Acordând atenție dialogurilor din filmul *Masculin – Feminin*, de Jean-Luc Godard, teoreticianul poate ajunge la concluzia, că textele lui Michel Foucault pot ajuta substanțial la interpretarea acestui film. În cazul unui film care prezintă o varietate atât de largă ale diferitelor discursuri, cercul interpretărilor poate deveni atât de larg, încât introducerea a unui punct de vedere extern scoate la iveală un orizont cu ajutorul căruia se poate interpreta filmul.

În prima parte a lucrării, autorul analizează filmul din perspectiva ideilor lui Foucault despre text și imagine. În continuare studiul se concentrează asupra acelor scene în care asistăm la o oarecare „confesiune” încorporată într-un dialog în care rolurile se schimbă. Întreaga narativă a filmului poate fi percepută ca o succesiune a unor episoade în care se realizează un dialog pe tema sexualității. Dar în timp ce la Foucault aflăm că sexualitatea și puterea sunt conectate, în cazul lui Godard discursul nu apare ca reacție generată de fenomenul puterii, ci mai degrabă discursul în sine se prezintă ca un for al puterii.

A treia parte a lucrării se referă la relațiile de putere ale capitalismului. Pe baza ideilor lui Foucault, lucrarea analizează cum societatea capitalistă este incapabilă de represiune și cum acest lucru apare tematizat în filmul studiat.

DÁNÉL Mónika

OGLINDA ȘI DEDUBLAREA CA HETEROTOPIE A LITERATURII ȘI A FILMULUI

În studiul de față autoarea analizează influența reciprocă a celor două medii, literatură și film, încercând conturarea aceluia *teritoriu în mijloc*, care se constituie prin această influență, și anume *intermedialitatea*, unde accentul se pune nu pe rivalitatea între literatură și film, ci dimpotrivă pe *recitirea, rescrierea* unuia prin medialitatea altuia. La descrierea acestei relații între film și literatură se reactualizează categoriile *oglindea ca hete-*

rotopia din teoria lui Michel Foucault și *rizoma* teoreticienilor Deleuze–Guattari. Studiul se bazează pe categoriile lor în încercarea mea de a explica această heterogenitate care se naște în mediul intermedialității ca heterotopie, ca rizomă, unde nici unul dintre medii nu se mai poate autodefini fără a-e reflecta pe celălalt. În exemplele alese, auto-reflexiunea literaturii se realizează prin media filmului, și invers, auto-reflexiunea filmului se produce cu ajutorul literaturii. Inter-medialitatea acestei două medii este văzută ca *o structură de oglindire*, în care auto-reflexiunea unuia se face și prin prezența „chipului” altuia. Această oglindire se apropie de structura *dedublării*, numai că imaginea din oglindă arată (și) diferența (inversiunea) chipului „celuilalt”, astfel iese la iveală *duplicatul fals*.

Lucrarea tratează caracteristicile filmului în literatură, mai exact în proză, și anume în romanul *Manhattan Transfer* (1925) al lui Dos Passos și în cartea sciitorului italian Luigi Pirandello: *Filmul rulează* (1927). Așa cum arată datele cărților, ele au apărut cu puțin timp în urma apariției filmului. Sunt primele romane, care tematizează filmul, rescriind astfel și mediul literaturii caracteristice filmice dăruind prozei un chip nou. În analiza inversă se interpretează filmul lui Rainer Werner Fassbinder *Despair – Eine Reise ins Licht* (*Despair – Călătorie în lumină* 1977), care adaptează romanul lui Vladimir Nabokov *Иñ ÷ í · í ċ Í* (*Disperarea* 1936).

PIELDNER Judit

TERENUL ADAPTĂRII.

Secția de Péter Gothár/Ádám Bodor

Lucrarea tratează problemele adaptării în cazul filmului realizat după nuvela lui Ádám Bodor, pornind de la ideea că atât textul cât și filmul reprezintă reflectarea unuia în mediul celuilalt. Caracteristicile narative ale nuvelei, și anume folosirea exclusivă a timpului prezent dramatic, abundența dialogurilor, structura episodică, limitarea prezenței autoriale la „instrucțiuni de scenă”, par să imite tehnicile specifice filmului și fac ca textul să se asemene cu un scenariu gata de a constitui baza unui film, în timp ce intenția regizorului Péter Gothár este de a crea un film al cărui statut să fie asemănător cu cel al unei cărți „ce merită a fi citită”.

Lucrarea analizează modul în care filmul „citește” textul literar și contribuie la interpretarea lui, în același timp avansând câteva aspecte privind abordarea critică a adaptării ca model reprezentational, ajun-

gând la concluzia că și în cazul unei adaptări foarte precise avem de a face cu un tip de relație intertextuală/hipertextuală între text și imagine și nu cu un simplu act de reproducere sau transformare. Abordarea paralelă a celor două texte necesită conceptul de „imaginar” al lui Wolfgang Iser, referitor la universul *Secției* situat la granița dintre real și ireal, sugerând o posibilă interpretare referențială și alegorică, dar și una ce duce în domeniul abstractului și absurdului.

Analiza duce la concluzia că experiența citirii textului și a vizionării filmului se întâlnesc într-un cerc hermeneutic, în care ele se intercondiționează, adaptarea ducându-ne astfel nu pe terenul fidelității reproducerii ci pe terenul prosperității intermediale.

VAJDOVICH Györgyi

PROBLEMELE ADAPTĂRII.

O narativă clasică-modernă în roman și în film

Studiul tratează problemele adaptării lucrărilor literare pentru film prin analiza comparativă a romanului lui Henry Fielding din secolul XVIII *Tom Jones* și a filmului făcut pe baza acestui roman de către Tony Richardson în 1963 cu același titlu.

Tom Jones este un caz foarte elocvent pentru a ilustra problemele adaptării, deoarece romanul lui Fielding este o operă literară deosebit de complexă care demonstrează caracteristicile romanului picaresc din secolul XVIII reînnoindu-le în același timp.

Tom Jones este un roman deosebit de lung, construit dintr-o serie de aventuri și conținând o mare varietate de caractere, fiecare reprezentând un grup social tipic prin narativa lui individuală. Filmul a trebuit să scurteze acest material imens, astfel a introdus „scene din filme de gen” și prim planuri ale figurilor tipice în locul seriei de istorisiri individuale.

Romanul lui Fielding a fost revoluționar la timpul său, pe de o parte datorită criticii sale sociale și pe de altă parte pentru că a ignorat convențiile prozei tradiționale, mixând descrierile din narativă cu comentarii non-diegetice, astfel reflectând asupra formei de roman pe parcursul întregii lucrări. Gestul de revoltă era de asemenea una din caracteristicile generației anilor 1960. Reprezentarea critică era tipică filmelor mișcării numite *free cinema englez*, a cărui regizor reprezentativ era Richardson. Figura lui Tom Jones este foarte similară cu eroii săi precedenți: un

tânăr revoltându-se împotriva regulilor societății. Transformarea formei literare la Fielding putea de asemenea să fie pe placul lui, deoarece filmele anilor 1960 experimentau cu forma filmului și desconsiderau „regulile” stabilite de generații mai vechi de cinești. Transpunerea auto-reflexivității literare în film este punctul în care filmul lui Richardson se dovedește a fi cel mai inventiv. Felul în care romanul reflectă caracteristici speciale ale formei literare nu poate fi adaptat dintr-un mediu în altul. De aceea filmul se revoltă împotriva propriei sale tradiții, folosind și parodiind genurile filmului de aventură și convențiile narative ale filmelor populare.

BLOS-JÁNI Melinda

„ORIUNDE E BINE, DAR CEL MAI BINE E ÎN FILM”.

Analiza antropologico-cognitivă
a filmelor realizate într-o familie

Autoarea tratează dificultatea definirii filmelor private sau de amatori, a filmelor de familie, aspecte ale culturii care se manifestă prin intermediul filmului, dar care sunt plasate în afara artei cinematografice și a accesibilității publice. Această categorie a filmului este lipsită de scopul artistic și de intenția de a fi prezentat unui public. Lucrarea studiază filmele unei familii în mediul căreia folosirea camerei de luat vederi este o activitate apreciată. Filmele sunt produse într-un studio fictiv cu numele Projekt Film. Termenul *proiect* se referă la faptul că aceste filme sunt doar experimentale, nu este esențial ca ele să fie realizări reușite.

Filmele de acest gen sunt excluse din discursul teoriei și esteticii filmului, antropologia este disciplina care oferă o alternativă științifică, care tratează filmarea ca o activitate socială, iar filmele ca produs al acestei activități. Premisa antropologiei vizuale este că filmele de acest gen se pot distinge de alte creații prin modul lor de folosință, prin urmare aceste filme, plasate într-un alt context nu s-ar mai putea recunoaște ca filme de familie.

Filmele familiei însă arată că și realizarea vizuală este specifică. Aceste filmări spontane arată existența comunicării bilaterale prin vizual, un lucru considerat inexistent: comunicarea vizuală este unilaterală, pentru că nu putem răspunde în maniera filmului.

BOTA Szidónia–PÉTER Boglárka–SZABÓ Beáta „LE IUBEȘTI ÎMPREUNĂ.”

Scheme narative folosite în retorica reclamelor

Lucrarea examinează retorica multimedială în cazul reclamelor de televiziune care vor să ne convingă prin folosirea ca intertext a unor scheme narative bine cunoscute de public. Cum se modifică sensul acestei scheme dacă apare într-un alt context, ca text publicitar? Ce rol va primi produsul (la care se referă publicitatea) în acest model narativ? În ce măsură se împlinesc preferințele telespectatorului referitoare la textul dat, sau în ce măsură se simte înșelat telespectatorul, dacă așteptările sale nu se împlinesc? Scopul lucrării nu este numai categorizarea acestor scheme narative, ci analiza unor reclame care se bazează pe diferite modele de texte.

Primul capitol prezintă reclame care se referă la filmele artistice americane. Acestea folosesc convențiile celui mai popular gen de televiziune cu scopul să devină cât mai distractive. Lucrarea examinează legătura intertextuală dintre film și publicitate care are un dublu rol: să transforme publicitatea într-un gen de televiziune și să promoveze produsul. Partea a doua a lucrării prezintă spoturi publicitare în care apar povestiri cu o poantă și care pun atitudinea tradițională, pasivă a spectatorului în fața reclamelor sub semnul întrebării. Acest efect este realizat prin accentuarea caracterului lor de reclamă. Din această perspectivă putem spune că aceste publicități sunt de natură autoreflexivă. Ultimul capitol se referă la publicități care ne reamintesc de o situație de comunicație cotidiană, punând astfel produsul într-un context care pare a fi „viu”. Consumatorul are posibilitatea de a decide dacă se identifică sau nu cu personajele din narațiunea respectivă, dar nu va uita că a poseda produsul atrage după sine un statut recunoscut de întregul public. Prin narațiunea prezentată în acest tip de discurs publicitar se accentuează în primul rând rolul produsului ca un element potențial pentru schimbarea statutului actual al consumatorului și singurul lucru care trebuie făcut este cumpărarea acestui obiect.

A SAPIENTIA KÖNYVEK SOROZAT KÖTETEI

Megjelent:

1. TONK MÁRTON–VERESS KÁROLY (SZERK.)
Értelmezés és alkalmazás. Hermeneutikai és alkalmazott filozófiai vizsgálódások. 2002.
2. PETHŐ ÁGNES (SZERK.)
Képtávitelk. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből. 2002.
3. NAGY LÁSZLÓ
Numerikus és közelítő módszerek az atomfizikában. 2002.
4. EGYED EMESE (SZERK.)
Theátrumi Könyvecske. Színházi zsebkönyvek és szerepük a régió színházi kultúrájában. 2002.
5. VORZSÁK MAGDOLNA–KOVÁCS LICINIU ALEXANDRU
Mikroökonómiai kislexikon. 2002.
6. KÖLLŐ GÁBOR (SZERK.)
Műszaki szaktanulmányok. 2002.
7. SZENKOVITS FERENC–MAKÓ ZOLTÁN–CSILLIK IHARKA–BÁLINT ATTILA
Mechanikai rendszerek számítógépes modellezése. 2002.
- 8–10. TÁNCZOS VILMOS–TÖKÉS GYÖNGYVÉR (SZERK.)
Tizenkét év. Összefoglaló tanulmányok az erdélyi magyar tudományos kutatások 1990–2001 közötti eredményeiről. I–III. 2002.
11. SORBÁN ANGELLA (SZERK.)
Szociológiai tanulmányok erdélyi fiatalokról. 2002.
12. GÁBOR CSILLA–SELYEM ZSUZSA (SZERK.)
Kegyesség, kultusz, távolítás.
Irodalomtudományi tanulmányok. 2002.
13. SALAT LEVENTE (SZERK.)
Kínlódni ebben az országban...? Ankét a romániai magyarság megmaradásának szellemi feltételeiről. 2002.
14. NÉMETI JÁNOS–MOLNÁR ZSOLT
A tell telepek elterjedése a Nagykárolyi-síkságon és az Ér völgyében. 2002.

15. NAGY LÁSZLÓ (SZERK.)
Tanulmányok a természettudományok tárgyköréből. 2002.
16. BOCSKAY ISTVÁN–MATEKOVITS GYÖRGY–SZÉKELY MELINDA–
KOVÁCS-KURUC J. SZABOLCS
Magyar–román–angol fogorvosi szakszótár. 2003.
17. BRASSAI ATTILA (SZERK.)
Orvostudományi tanulmányok. 2003.

Előkészületben:

KISS ISTVÁN

Erodált talajok enzimológiája

NAGY LÁSZLÓ (SZERK.)

Korszerű kísérleti és elméleti fizikatanulmányok

UJVÁROSI LUJZA (SZERK.)

Erdély folyóinak természeti állapota. Kémiai és ökológiai
vízminősítés a rekonstrukció megalapozására

BIRTALAN ÁKOS

Románia és Kelet-Közép-Európa piacainak kapcsolata

Scientia Kiadó

400112 Kolozsvár (Cluj-Napoca)
Mátyás király (Matei Corvin) u. 4. sz.
Tel./fax: +40-264-593694
E-mail: kpi@kpi.sapientia.ro

Korrektúra:

M. Kovács Emma

Tördelés:

Lineart Kft.

Tipográfia:

Könczey Elemér

Készült a T3 Kiadó nyomdájában

500 példányban, 26,5 nyomdai ív terjedelemben
4000 Sepsiszentgyörgy (Sf. Gheorghe)
Sport u. 8/A, tel.: +40-267-351684
Felelős vezető: Bács Attila