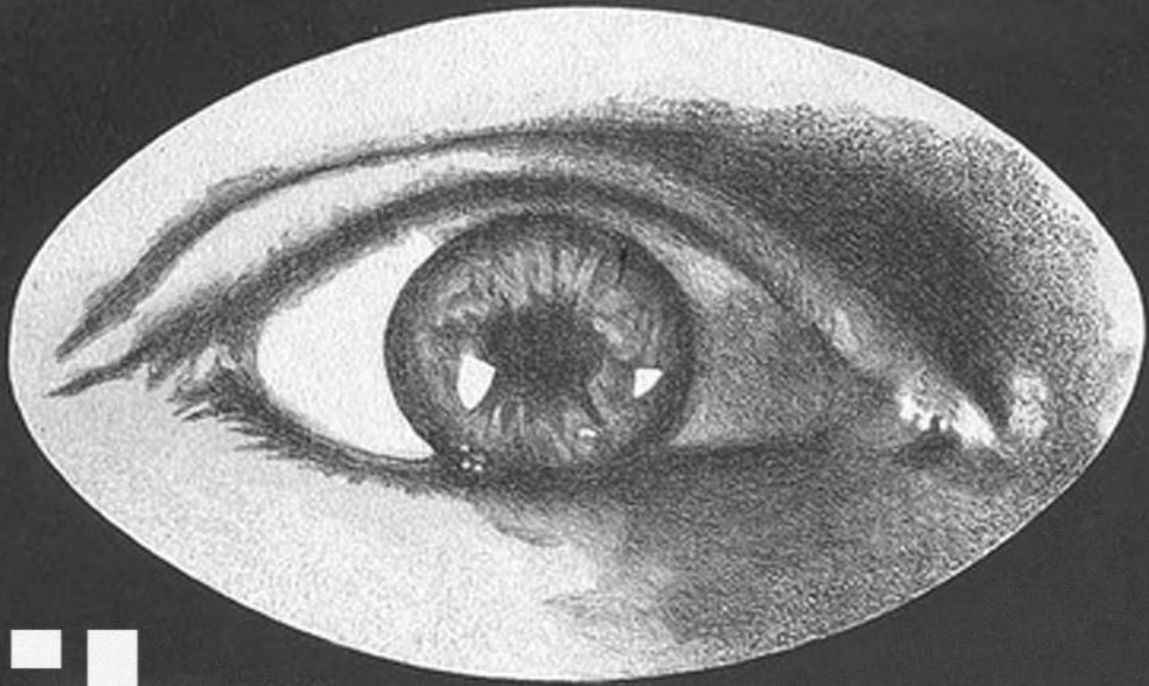
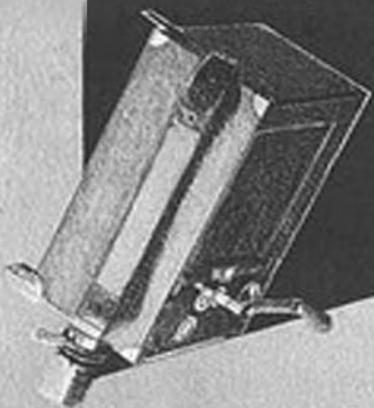


FILMTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK



Filmszerem



HOMMAGE Á PODCHENKO



III. Évf.
1. szám
Tavaszi



FILMSZEM III./1.

Filmtörténeti tanulmányok



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

III. évfolyam 1. szám - TAVASZ

(Online: 2013. március 24)

Főszerkesztő: Farkas György

Szerkesztőbizottság tagjai:

Murai Gábor, Kornis Anna

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors.filmszem@gmail.com

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bevezető	4
Benke Attila: Oshima, a japán élet „pornófilmese”	5-15
Lajtos Mónika: Tony Scott - A rendíthetetlen akcióhős	16-24
Farkas Balázs: A francia kívülálló - Maurice Pialat filmjeiről	25-29

Turnacker Katalin: Egy nagy életmű epilógusa - Ingmar Bergman utolsó filmjei	30-42
Bátori Anna: Intermediális viszonyrendszerek: Az idő szerepe Wim Wenders és Peter Handke látásában	43-66

Bevezető

Harmadik évfolyamunkat egy pályázat meghirdetésével indítottuk újtjára, amire elsősorban pályakezdő alkotók tanulmányait vártuk. A nagy érdeklődéshez képest a beérkező pályaművek száma már jóval kevesebb volt, aminek talán az egyik oka éppen a felsőoktatási vizsgaidőszakra eső beküldési határidő lehetett.

Sok vitát gerejesztett a szerkesztőségben a beérkezett pályamunkák értékelése, mivel több olyan anyag is a kezünkbe került, ami egyfelől érdekes volt, másfelől viszont nem felelt meg valamilyen szempontból a kiírásnak, vagy éppen fordítva.

Végül is úgy döntöttünk, hogy a beérkező pályázatok közül hármát szerepeltetünk tavaszi számunkban, a következő kiegészítésekkel: először is, hogy a három munka közül összességében egyiket sem tartottuk minden szempontból sikeres pályázatnak. Ettől függetlenül mindegyik bizonyos szempontból elnyerte a lehetőséget, hogy megjelenjen. Illetve, hogy egyik esetében sem éltünk a klasszikus szerkesztői munka adta lehetőségekkel, vagyis kizárólag nyelvhelyességi korrekciót végeztünk a szövegeken.

Az első - ami sorrendiséget is jelent egyben - Benke Attila Oshimáról írt tanulmánya. Ez az anyag volt az, ami szinte minden szempontból megfelelt az elvárásoknak, inkább csak egyes megállapításaival keveredtünk volna vitába, illetve helyenként stiláris kérdések merültek fel. Azonban az mindenképpen látható, hogy a szerző nem csak sok munkát fektetett a tanulmány elkészítésébe, de a területet ismeri is, abban tájékozott. Így a továbbiakban mindenképpen ígéretes anyagokat várhatunk tőle.

A második Lajtós Mónika munkája, amiben Tony Scott munkásságát igyekszik bemutatni. A tanulmányból a részletesebb elemzés hiányzott, így inkább leíró, bemutató jellegű lett, ami nem vesz el az értékéből, de mindenképpen érdemes volna az elemző munka irányába elmozdulni és ezzel gazdagítani anyagát. Ugyanez vonatkozik a harmadik írásra is, Farkas Balázs Pialat-ról készített anyagára. Bár itt terjedelmi kérdések is felmerültek, amennyiben részletesebb elemzéssel kiegészítette volna az elkészített anyagot, úgy már ez sem okozna problémát. Ennél az írásnál külön kiemelendő, hogy olyan kevéssé ismert rendezőt kíván bemutatni, mint Maurice Pialat, akinek a munkásságát igazán érdemes volna bővebben is a közönség elé tárni. Minden szerzőnek ezúton is gratulálunk, és reméljük, hogy hamarosan ismét találkozhatnak olvasóink nevükkel újabb izgalmas tanulmányokon!

Lapszámunk második felében pedig két profi szerző tanulmányát olvashatják: Turnacker Katalin Bergman késői műveit elemzi, míg Bátor Anna Wim Wenders Peter Handke műveiből készült adaptációinak időkezelését vizsgálja!

szerkesztőség

Benke Attila

Oshima Nagisa, a japán élet „pornófilmese”

Oshima Nagisa és a japán identitás

A szerző

A hetvenes években újjászülető német filmművészet egyik csatáráról, Rainer Werner Fassbinderről terjedt el, hogy ő a „német élet pornófilmese”. Azért nevezték így, mert minden kortársánál kíméletlenebbül és a legközvetlenebb módon mutatta be az NSZK rohadásnak indult, képmutató, merev társadalmában szenvedő egyént. Fassbinder antihősei életét az ember legintimebb szféráiba is arcátlanul betolakodó csőcselék, illetve a fasisztoid tömeget átható poshadt német szellemiség tette tönkre. Habár A félelem megeszi a lelket rendezője és Oshima Nagisa (1932-2013) filmstílusban különböznek, ars poeticájuk, témáik összekötik őket. Ugyanis e Mizoguchihoz, Ozuhoz, Kurosawához vagy Kitanóhoz hasonlóan nemzetközileg ismert és elismert szerző még a németnél is konzervatívabb japán társadalom és képmutató politikai rendszer ellen indított támadást, olykor szó szerint pornófilmes eszközökkel (*Érzékek birodalma /Ai no Corrida, 1976*).

Jóllehet Oshimát a klasszikusokkal említjük egy lapon, mégis markánsan különbözik még a legnyugatiasabb rendezőnek tartott Kurosawa Akirától is.¹ Filmjeiben a nyílt erőszak és az explicit szexualitás általános jelenségek. Hősei nem morálisan felsőbbrendű, öntörvényű roninok (gazdátlan samurájok Kurosawánál), vagy elidegenedett, de sorsukba beletörődő átlagemberek (Ozu), hanem legtöbb esetben amorális, lázadó, individualista egyének, akik elfojtott, éppen ezért idővel kirobbanó vágyaikat szélsőséges tettekkel, a „másik” és/vagy a társadalom ellenében érvényesítik.² Persze az önmegvalósítás nem maradéktalanul sikeres, minthogy a japán kollektív tudattalanba beivódott, minden egyeditől, haladótól és moderntől elzárkózó, több száz éves merev értékrend még Oshima Nagisa jelenjében is átítatja a társadalmat.

¹ BERKES Ildikó – NEMES Károly: A japán film világa. Bp., Magyar Filmintézet, 1997. 168-180.

² „[az új generáció] nem hordoz háborús sebeket, a feudális japán erkölcs lerombolásával egy időben nőtt fel, és semmi másban nem hisz, csak egy olyan világban, amelynek ő a középpontja, és éppen ezért tiszta és hatékony személyes céljai elérésében” – írja Oshima Nagisa az új generációról. Uo., 211.

Elemzésének tárgya „*az a világ, amelyben az ember nem élhet úgy, hogy önmaga maradjon*”.³ Oshima így kíméletlenül hagyománykritikus alkotó, kiváltképp történelmi témájú filmjeiben. Ilyen *A lázadó (Amakusa Shirō Tokisada, 1962)*, melyben a keresztényüldözést romantikus ködösítés nélkül, a minden újítás elől elzárkózó japán sógunátus brutális kegyetlenségeként mutatja be, távolságtartó stílusával elidegenítve a nézőt, még a Kurosawánál is nosztalgiával ábrázolt feudális múlttól.

De Oshima Nagisa nem pusztán realista, társadalmelemző alkotó szeretett volna lenni, mint az általa amúgy tisztelt nagy elődök. Oshima Godardhoz vagy Glauber Rochához hasonlóan elméleti írásaiban is megfogalmazta egymással szorosan összefüggő politikai és filmesztétikai törekvését: Japán megváltoztatásához az idejemúlt tradíciókkal és a lírai realista filmnyelvvvel egyaránt szakítani kell. Nála a filmkészítés nem egyszerűen a valóság bemutatása (naturalizmus), hanem akár az említett Rochánál vagy a hetvenes évek környéki Godardnál politikai tett.⁴ A kamera pedig egy fegyver, mint azt a hatvannyolcas rendszer- és vietnami háborúellenes tüntetésekre reagáló, nyíltan önreflexív, *Az ember, aki filmen rögzítette végakarátát (Tōkyō Sensō Sengo Hiwa, 1970)* című filmjében is kimondatja szereplőivel. A szerző nála saját műve ura, egyéniség. Művészete szüntelen harc még akkor is, ha a „háború” megnyerésére, azaz a társadalom végleges megváltoztatására nincs esély.⁵ Oshima Nagisánál nem a győzelem, hanem a szüntelen kritizálás, lázadás a fontos. Célja a japánok megalkuvó és beletörődő hozzáállásának megváltoztatása, vagy legalábbis egy olyan kritikai pozíció, identitásalternatíva megteremtése, mely lehetővé teszi az egyént masszába olvasztó elavult értékrend felülvizsgálatát, lerázását.

Oshimát bár sokszor hasonlítjuk az 1950-1980 közti filmművészet nagy alkotóihoz (Fassbinder, Resnais, Godard stb.), ám a második világháború utáni Japán történelmi eseményekben jelentős részt vállaló szerző radikális társadalmi-politikai kritikáival és „esszéfilmjeivel” majdnem 10 évvel megelőzte európai társait a politikai modernizmusban.⁶

³ Uo., 209.

⁴ OSHIMA Nagisa: *Is it a Breakthrough? (The Modernists of Japanese Film)* = *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Ōshima, 1956-1978*, szerk.: MICHELSON, Annette, Cambridge, Massachusetts, OCTOBER Books, 1992. 26-35.

⁵ Uő: *Beyond Endless Self-Negation: The Attitude of New Filmmakers* = Uo., 47-48.

⁶ Az európai filmművészeti modernizmus 1967-től vált nyíltan politikai jellegűvé az 1967-1968 körüli események (diáklázadások, háborúellenes tüntetések) hatására. Az „esszéfilmek” ekkoriban terjedtek el főleg Jean-Luc Godard és Marguerite Duras munkásságának köszönhetően. E „filmröpiratok” jellemzője, hogy nyíltan szerepet vállalnak a valóság eseményeinek alakításában. Sokszor teatrálisak, absztraktak, inkább dialógusokra építenek, minthogy a filmkép esztétizálása alkotóik szerint csak torzítja a valóságot.

A francia újhullámosok 1958-1962 között a szabadságról és szerelemről filmeztek a „papa mozijától” markánsan különböző formában, itthon pedig a hatvanas években Szabó István, Jancsó Miklós vagy Kósa Ferenc óvatosan elemezték a közelmúltat. Ugyanebben az időszakban a baloldali és pacifista Oshima Nagisa már direkten politizált, az 1960 körüli amerikai-japán együttműködési egyezmény elleni tüntetések mellé állt nemcsak személyesen (az ötvenes években aktív részese volt a diákmozgalmaknak), hanem sokszor erősen stilizált és szimbolikus filmesszéivel is, melyeket a nagy megmozdulásokkal (1960, 1968-70) egy időben készített ezekre az eseményekre reagálva.

Ilyen például az *Éjszaka és köd Japánban* (*Nihon no Yoru to Kiri*, 1960) vagy az *Egy shinjuku tolvaj naplója* (*Shinjuku Dorobō Nikki*, 1968). Tehát a nyugati modern filmekről eltérően a japán újhullám (*nuberu bagu*) nagyrészt Oshimának köszönhetően már 1959-től radikálisan kritikus politikai-társadalmi filmkészítést jelentett, a fiatalok és a filmkészítők egyaránt „nem”-et mondtak az imperializmusra, vadkapitalizmusra és a passzivitásra, vagyis az egyéniséget elnyomó hagyományos japán nemzeti identitásra.⁷

Az újhullámosok, kiváltképp e kivételes szerző az elődöktől eltérő reflexív formában foglalkoztak ezzel az egész ország jövőjét érintő alapproblémával. Nem csupán leírással vagy a kor lázadó fiataljaihoz hasonló hősök ábrázolásával, hanem elidegenítő stílusjátékok útján a néző megszólításával, bevonásával alakították filmjeiket tette. Nelson Kim szerint Oshima Nagisát sokszor érte az a vád, hogy nincs egyedi, markáns szerzői kézjegye.⁸ Ezt maga a szerző magyarázza meg egyik szövegében. Leírása szerint tudatosan más minden alkotása képileg. Nála a filmkészítés állandó küzdelem (társadalmi-politikai tett), felfedezés és önkritika is. A filmről filmre változó stílus a nézőt aktivitásra, a rendezőhöz társított sémák felülvizsgálatára, a visszavisszatérő témák újraértelmezésére készíti. Megmerevedése önismélteléshez és a gondolkodás elsorvadásához, passzivitáshoz, így a még mindig jelenlevő hagyományok bebetonozásához vezetne.⁹

⁶ (folytatás az előző oldalról) Ide sorolható már az 1967-es Week-end, melyben a marxista ideológia és a polgári társadalom elleni lázadás kendőzetlenül jelenik meg, Godard pedig képközi feliratokban állást foglal. A politikai filmkészítés Nyugaton a diáklázadások és a vietnami háború hatására terjedt el, ám a nyugati világon kívül már korábban is megjelent: Japán mellett például Brazíliában. Itt a nyomor és a katonai diktatúrák miatt az újhullám/modern film (cinéma novo) eleve politikai modernizmusként indult (Glauber Rocha és Nelson Pereira dos Santos). A politikai modernizmusról bővebben: KOVÁCS András Bálint: A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980. Bp., Palatinus, 2008. 140-143., 383-390.

⁷ KIM, Nelson: Nagisa Oshima. Senses of Cinema (2004. április 22.). <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/Oshima/> (Utolsó letöltés dátuma: 2013-01-21).

⁸ Uo.

⁹ Nelson Kim idézi Oshima Nagisát. Uo.

Bár Oshima Nagisa filmjei formanyelvileg különböznek, ám életműve még kései, visszafogottabb stílusú nemzetközi koprodukcióival (*Boldog Karácsonyt, Mr. Lawrence! /Senjō no Meri Kurisumasu, 1983/*, *Tabu /Gohatto, 1999/*)¹⁰ együtt is egységesnek mondható tematikailag. Miként azt ő maga is megjegyzi, Oshima különböző perspektívából, de mindig a japán nemzeti és az egyéni identitás konfliktusával foglalkozott. Arra mutat rá, hogy a hagyományos (premodern) értékek, normák összeegyeztethetetlenek az új (modern) világ énközpontúságával. Az individualista alternatív identitás elnyomása pedig az egyén frusztrációjához, aberrációjához vezet, mely (nemi) erőszakot szül.¹¹ Persze a szex, erőszak és identitás kapcsolata a *nuberu bagu* más alkotóinál is megjelenik, mint például Imamura Shohei *Disznók és hadihajók (Buta to gunkan, 1963)* vagy Yoshida Yoshishige *Erősz plusz mézszárlás (Erosu purasu Gyakusatsu, 1970)* című filmjében. Ám ha közelebbről szemügyre vesszük Oshima mozi forgalmazásra szánt nagyjátékfilmjeit, világossá válik kivételessége, minthogy a hetvenes évek közepéig még kortársaiénál is szemérmetlenebbül politizáló művei¹² valamit elindítottak a „japán ugaron”.

A hősök

Az 1950-es években kialakuló modern filmművészet egyik legjelentősebb újítása a formanyelvi kísérletezés mellett a klasszikus (hollywoodi) történetektől eltérő hősábrázolás volt. A modernisták azért szakítottak a valamilyen egyértelmű cél felé tartó, cselekvésközpontú „problémamegoldó elbeszéléssel”, mert koruk emberének valóságérzékelését és alapélményét leképezendő csellengő, önmagukat kereső egyéneket szerepeltettek. Filmjeik nem az akció köré épültek, hanem a modern világ káoszában elveszett, önazonosságában bizonytalan, illetve elbizonytalanodó ember létállapotát írták le.¹³

¹⁰ Kivételt képez a *Szerelmem, Max (Max, mon amour, 1986)* című satírája. Amellett, hogy egyáltalán nem japán közegben játszódik (egy francia bolondos szerelmi történet), Oshima Nagisa szinte csak megvalósító volt. A forgatókönyvet Jean-Claude Carrière ötlete alapján Carrière és Oshima írta, producere Serge Silberman (mindketten Luis Buñuel partnerei), és Raoul Coutard az operatőr (Godard munkatársa). Tehát szerzőiség szempontjából csak lazán kapcsolódik az Oshima-életműhöz. Erről bővebben: Uo.

¹¹ OSHIMA Nagisa: *My Adolescence Began with Defeat* = MICHELSON: i. m. 195-200.

¹² Desser kiemeli, hogy Imamura, az újhullám másik nagy alakja óvatosabb, inkább indirekt-ség jellemzi, ahogy a *nuberu bagu*hoz lazán kapcsolódó Teshigahara Hiroshi is elvontabb, egzisztencialista kérdésekkel foglalkozik. Oshima Nagisa viszont a japán (modern) film legpolitikusabb személyisége. DESSER, David: *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1988. 76-107.

¹³ Kovács András Bálint különíti el a klasszikus (főként a hollywoodi és azokat követő művekre kell gondolni) és modern filmeket e tekintetben: előbbieket döntően problémamegoldó, utóbbiak leíró/körkörös, azaz csak egy létállapotot bemutató elbeszéléssel dolgoznak. Bővebben: KOVÁCS: i. m. 102-103.

Emiatt –különösen a modernizmus pionírjai, az 1960 körül fellépő újhullámosok– a cselekményt gyakran fiatal hősök köré építették, akik szüleik és a hivatalos ideológia (állam, iskolák, vallás stb.) által közvetített értékrendtől, identitástól markánsan eltérő kulturális közeget, önazonosságot kerestek. Például Bergman *Kifulladásig*ot vagy a *Bolond Pierrot*-t megelőlegező 1953-as *Egy nyár Mónikával* című filmjében a főszereplő szerelmespár női tagja megtagadja a házasságot, az anyaságot és a társadalmi beilleszkedés minden formáját.

Az identitás fellazulása általános jelenség volt az ötvenes-hatvanas években, minthogy ekkoriban tűntek fel az újbaloldali, polgárjogi és feminista mozgalmak, melyek alternatívát kínáltak az addigi bevett, hagyományos társadalmi szerepekre. A születéstől fogva adottként hirdetett identitás megváltoztathatóvá vált a feltűnő szub/ellenkultúráknak köszönhetően. Az 1966-1969 közt világszerte tüntető, jórészt az előző generáció értékrendjét elutasító fiatalok és elnyomott társadalmi rétegek (feketések, nők, homoszexuálisok) „identitáspolitikát” folytattak, azaz érvényesíteni akarták a saját magukról vagy a saját favorizált csoportjuk által alkotott énképet.¹⁴ Az 1969-es *Szelíd motorosok* vagy a *Charles élve vagy halva* ezt a problémát képzi le: a hivatalos önazonosság és egy alternatív (hippi) létforma összeütközését mutatják be.

Miként Amerikában vagy Kelet-Európában, úgy Japánban is sajátos kulturális feszültségek társultak ehhez az általános öndefiníciós kérdéskörhöz. Mint már említettem, Japánban az ötvenes évek eleje óta egyre gyakrabban hallattak magukról tüntetések formájában (új)baloldali diákmozgalmak. Ebben az országban már tulajdonképpen 1959-60-ban „1968”-ról beszélhetünk. Az amerikai-japán együttműködési egyezmények (Anpo), így az amerikai imperializmus csak az egyik célpont volt. A másik legfőbb probléma a már említett japán „áldozati szerep”, a megalázkodás, az egyéniség vállalásának és vállalhatatlanságának ügye, mely az évszázados hagyományokból és az 1945 utáni megtorlásokból (atombomba, amerikai megszállás) fakad.¹⁵ Az újhullámos rendezők –különösen Oshima Nagisa– nemcsak személyes jelenlétükkel, hanem filmjeikkel is aktív részeseivé váltak a hatvanas évek reformtörekvéseinek.

¹⁴ Mindennek gócpontja 1968 volt. Ennek az évnek a tavaszán-nyarán több fiatal értelmiségi (Nyugat-Európa) és elnyomott társadalmi csoport (USA) ment az utcákra a rendszer megreformálása végett. Az identitáskonceptió huszadik századi átalakulásáról és a hatvanas-hetvenes évek történéseiről lásd bővebben: HALL, Stuart: A kulturális identitásról = Multikulturalizmus, szerk.: FEISCHMIDT Margit, Bp., Osiris - Láthatatlan kollégium, 1997. 60-85.; SZILÁGYI Ákos: Két szék között, a pad alatt. Vázlat a hetvenes évek konzervativizmusáról = A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiala Művészek Klubjában 1980. április 10–12., szerk.: Veres András, Bp., Balassi, 2002. 13–31.

¹⁵ BURCH, Noel: The Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema. Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1979. 325-344.

Oshima filmjeiben szakított a tradíciókkal, a hagyományos japán identitással, minthogy fő fogalma az „aktív szubjektum”, az individuális, sorsát maga alakító, lázadó egyén.¹⁶ Éppen ezért alternatívákat, önazonosságukat kereső hősei markánsan különböznek a korábbi japán filmek karaktereitől. Ugyan Kurosawa, a „legnyugatiasabb rendező” is egyéni, saját útját járó figurákat szerepeltetett (*A testőr, Sanjuro*), ám ezek morális felsőbbrendűsége és társadalmilag pozitív hozzáállása még inkább a klasszikus attitűdöt erősíti. Oshima Nagisa viszont kifejezetten amorális antihősökkel dolgozik, akik nemcsak kiemelkednek környezetükből, hanem teljes egészében leírhatatlanok a hagyományos japán ideológia perspektívájából. Miként Nelson Kim kiemeli, Oshima karakterei sokszor bűnözők vagy művészekhez hasonló figurák, a társadalom margóján élő emberek. Kitaszítottságuk fontos, minthogy ezáltal válnak egyénekké, akik erőszakos tett révén megszabadulnak a normáktól, a hagyományos japán szerepköreiktől (család, társadalmi osztály), alternatív identitást öltenek és vágyaikat követik.¹⁷

Oshima Nagisa első nagyobb sikere a Shochiku stúdiónál a *Kegyetlen történet az ifjúságról (Seishun Zankoku Monogatari, 1960)* volt, melyben egy amorális pár a szexualitás segítségével csal el és rabol ki nőkre kiéhezett idősebb férfiakat. A generációs különbségek mellett megjelenik az 1960-as tüntetés, mely az alternatív csoporthoz tartozás kérdését veti fel az antihősökben, kiknek nincs egyéb célja, mint a destruktív lázadás. Nekik semmi közük a régi japánokhoz, sokkal inkább „nyugatiak”, kozmopoliták, azaz arcátlanul individuálisak.

A *lázádo*ban a keresztények adják fel mind a keresztényi, mind a japán alsóbb osztályoktól elvárt megalázkodó hozzáállást, és véres forradalmat szítanak a XVII. századi, alternatív vallást üldöző és a parasztokat elnyomó despota rendszer ellen. Az *Erőszak délben (Hakuchū no Tōrima, 1966)* történetének hősei alternatív farmgazdálkodással próbálnak függetlenedni a hivatalos intézményrendszertől. Ennek kudarcra az egyik résztvevő nemi erőszaktevővé válását eredményezi. Az *Egy shinjuku tolvaj naplójában* a tolvajlét, az avantgárd színház és a szimbolikus utcai meztelenkedés egyaránt agresszív, látványos elszakadási kísérletek a normáktól. Az Érzékek birodalmában pedig a prostituált, Abe Sada története a társadalmi nemi (gender) szerepek fellazulásáról, sőt, felcserélődéséről, a vágyak felszabadításáról szól, mely dominancián alapuló szadista szexben (fojtogatásban) és kasztrációban nyilvánul meg.

Oshima Nagisa antihősei tehát sorsukat, identitásukat megváltoztatni akaró, hangsúlyozottan individualista egyének. Az elfojtás eredményezte frusztrációjukból fakadó erőszakosságuk pedig valamilyen elnyomó csoport, intézményrendszer ellen irányul, mely egy vagy több személyen keresztül a merev, premodern hagyományok képviselője és továbbörökítője.¹⁸

¹⁶ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: A film története. Bp., Palatinus, 2007. 497-499.

¹⁷ KIM: i. m.

¹⁸ OSHIMA: My Adolescence Began with Defeat. i. m.

A család

Az egyén identitása csoportokkal összefüggésben alakul. Elsődlegesen a család a személyiség, az önazonosság formálója, minthogy e „mikrotársadalom” az egyén fejlődését alapvetően meghatározza. Habár Nyugaton is rendkívül fontos a család fogalma, ám Japánban ez is különös szerepet tölt be, mivel a régi hagyományok egyik legfőbb őrzője és képviselője. A japán famíliák feje az apa, mint mindenütt, ám e kulturális közegben leginkább a császárhoz hasonlítható státusza. Azaz a család itt hasonló hierarchiával és szabályokkal bír, mint a premodern társadalom. A nő szinte a gyerekekkel egyenrangú, alávetett figura, akinek kötelessége engedelmessé válni a családfőnek.¹⁹

Maga Oshima Nagisa is sokszor utal esszéiben gyerekkorára, családjára és általában a családra. Bevallása szerint meghatározó életében apja korai halála, mert emiatt válhatott önállóvá, saját sorsát irányító, szabad egyéniséggé.²⁰ Szerinte a házasság és a családi lét gyakran az ember (szubjektum) elkényelmesedését, ellanyhulását, megalkuvását és a tenni akarás lelkészését eredményezi, ezáltal erősítve a hagyományos japán identitást.²¹ Így nem véletlen, hogy a hagyománykritikus újhullám és Ôshima egyik fő támadáspontjává vált a sokáig Japánban is szentségként tisztelt, őskonzervatív, sőt, aberrált, immár bomlásnak indult család, mely elnyomja az egyéniséget, az identitásalternatívákat.

A rendező legalább 8 filmjében központi szerepet kap a család, és a pusztulás szélére kerül. Első nagyjátékfilmjében, *A szerelem és remény városában* (*Ai to Kibō no Machi*, 1959) a felső osztályok (képviselői szimbolikusan tradicionális kimonót viselnek) ellehetetlenítik a főszereplő fiút, megakadályozva ezzel kitörését társadalmi szerepéből, megpecsételve ezzel az amúgy is nyomorgó, apa nélküli háztartás sorsát (az anyja beteg, a húga értelmi fogyatékos). *Az Éjszaka és köd...*-ben a família, a házasság a megalázkodás és a kompromittálódás szimbóluma.

¹⁹ A japán család jellemzőiről lásd bővebben: BERKES: i. m. 24-25.; DESSER: i. m.

²⁰ OSHIMA: My Father's Nonexistence: A Determining Factor in My Existence = Cinema, Censorship, and the State, szerk.: MICHELSON. 201-202.

²¹ Oshima persze maga is házas ember volt, tehát nem alapjaiban a család eszméjét, hanem a hagyományos családi létet mint a szellemi lustaság egyik kitermelőjét utasította el. Szerinte azon kell változtatni, hogy ha az ember megházasodik, gyereket vállal, akkor elfelejti a kultúrát (filmnézést, művelődést) és a gondolkodást arra hivatkozva, hogy nincs ideje ilyenekre. Holott, mint megjegyzi, ő maga is megállapodott, mégis rendületlenül gondolkodik, olvas, filmet készít, azaz nem lanyhult el, hanem továbbra is harcol a társadalmi-politikai igazságtalanságok ellen. Tehát Oshima Nagisa e téren is egy hagyományos attitűdöt támad, melyen ugyanúgy változtatni kell, mint a japánok kollektív hozzáállásán. Sőt, ezek az alapvető, kis reformok vezetnének a nagyobb forradalomhoz. OSHIMA: My Adolescence Began with Deafeat, i. m.

Oshima itt direkt kapcsolatba hozza a nyugodt családi létet, azaz a hagyományos nemzeti identitás elfogadását, és az ötvenes-hatvanas évek diákmozgalmainak, vagyis az alternatív önazonosság-formák bukását. *A Fiúban (Shōnen, 1969)* a még kialakulatlan személyiségű kisfiú apja utasítására válik bűnözővé, csalóvá (szándékosan ugrik autók elé, hogy pénzt zsaroljon ki a sofőröktől). Ám a gyerek a számtalan megaláztatás hatására feladja az alázatos szolga szerepkörét, több ösztönös menekülési kísérlet után (szökés, öngyilkosság) végül nekiront atyjának a film egyik utolsó jelenetében. *A Szenvedélyek birodalmában (Ai no Bōrē, 1978)* a főszereplő asszony vaginájának leborotválása mint tradicionális női szerepek elleni lázadás és férjének meggyilkolása vezet egy kétértelmű, szabados, de az unalmas házasságnál szenvedélyesebb szexuális kapcsolathoz a faluban lézengő, társadalmon kívüli csavargóval.

Oshima Nagisa *A szertartásban (Gishiki, 1971)* támadja legdurvábban a hagyományos japán családot. A második világháború utáni évektől jellegzetes ceremóniákon (évfordulók, házasságok, férfivé avatás, temetés stb.) keresztül leplezi le az erősen hierarchikus, feudális nagycsaládot, mely a film jelenjéig bezárólag a patriarcha által meghatározott, a merev tradíciókat átörökítő despotikus, sőt perverz intézmény. A főhős nem vállalhatja fel önazonosságát, nem lehet baseballjátékos a famíliát irányító nagyapja akarata miatt. A férfi nagynénjét pedig a családfő szexuális tárgyként használja, hogy unokáit bevezesse a közösülés rejtelmeibe.

Tehát a család Oshimánál diktatórikus közösség, mely nemcsak elnyomja az egyén vágyait, ellehetetleníti az identitásalternatívák felvállalását, hanem uralja az ember testét és az incestus is szerves része bevett szertartásainak. Az elfojtások következménye pedig kirobbanó perverzió, erőszak és halál, azaz valamilyen destruktív lázadás (mint *A szertartás* végén a főhős unokatestvéreinek rituális öngyilkossága). A família intimszférájából kilépve pedig a durvaságok csak fokozódnak.

A társadalom és a hatalom

Legyen bár szó a diáktüntetések nyíltan megjelenítő, vagy kevésbé direkt alkotásairól, Oshima Nagisa mindig foglalkozik az identitás formálásba beavatkozó japán társadalmi-politikai rendszerrel. Oshimánál a hivatalos ideológiát képviselő intézmények és a tömeg leginkább Fassbinder, illetve egyéb német újfilmesek rendezői filmjeiben (*Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból*) megjelenített közösségekhez hasonló: buta, kicsinyes, idegengyűlölő (xenofób), csordaszellemű, olykor arctalan elnyomó annak ellenére, hogy az országban elvileg demokrácia és jólét van. Tehát a rendszer és irányítói (karhatalom, politikusok) egyaránt a modern egyén vágyait és alternatív önazonosságát romboló hamis és/vagy idejétmúlt értékrendet, identitásformát képviselnek.

A filmekben kirobbanó (szexuális) erőszak egyszerre eszköze és eredménye a fasisztoid társadalomnak és hatalomnak.

A *túszban* (*Shiiku*, 1961) a második világháború végnapjaiban egy színesbőrű amerikai katona esik japán fogságba, akit a történetnek helyszínt adó kis falu képmutató, rasszista lakói bűnbaknak használnak agresszív tetteik elpalástolására. Azáltal, hogy az amúgy békés és passzív négerként tartják, majd orvul megölik, a japánok xenofóbiája és sovinizmusa ütközik ki, és az válik nyilvánvalóvá, ami a családost tárgyaló filmekben: ez a nép semmilyen alternatív identitásformát nem tűr meg.

A stilizált és szimbolista *Japán nyár: kettős öngyilkosságban* (*Muri Shinjū: Nihon no Natsu*, 1967) a különféle, japán zászlót hordó, egyenruhás utcai felvonulók, katonák masszája és az őket kívülről, az út széléről szemlélő és gúnyoló nyugatias öltözetű, éppen bugyit cserélő, szexuálisan kiéhezett főszereplő lány kontrasztja szembeűnő. Miként az is, ahogy a film végén az arctalan hatalom egymás elárulására készíti és agyonlövi a reformmozgalmakat képviselő militáns fiatalokat, köztük a felszabadulást jelképező kirívó főhősnőt és a velük szolidaritást vállaló amerikai diákot.

Hasonló képet fest a társadalmi-politikai rendszerről a stilisztikailag és elbeszélésben is konzervatívabb koprodukció, a *Boldog Karácsonyt, Mr. Lawrence!*, melyben a második világháború idején japán fogságba esett brit katonák, különösen a mártírhalált haló főhős pacifizmusa, individualitása éles ellentétben áll a helyi, érzelmi elfojtások miatt frusztrált, kardokkal hadonászó agresszív tisztek és katonák csordaszellemével.

De a legérdekesebb ilyen szempontból a koreai identitás japánbeli érvényesíthetőségének kérdésével foglalkozó szatírája, a *Kötél általi halál* (*Kōshikē* 1968). Fontos megjegyezni, hogy Oshima Nagisa rendkívüli empátiát érzett a koreaiak iránt, és személyes ügyének tekintette a japán imperializmus jóvátételét (Korea a második világháború végéig Japán bábállama volt). Többször járt Dél-Koreában, és vizsgálta az ottaniak Japánról alkotott véleményét, megpróbálva ezzel korrigálni a történelmi igazságtalanságot, és közelebb hozni egymáshoz a két népet.²² E szándéka tükröződik a *Kötél általi halál* kafkaian abszurd történetében. A sikertelen akasztás után a hatalom feladata a halál közeli élmény miatt összezavarodott főhős, 'R' önazonosságának újraalkotása annak érdekében, hogy ezúttal tényleg kivégezhesék, mivel a buta törvények szerint nem hajthatják végre a halálbüntetést, ha nem ismeri el magát R-ként, aki megerőszakolt és megölt két tinilányt. Az erősen teátrális és szatirikus folyamat során nemcsak a főhős identitása alakul át, de a képmutató hatalom is lelepleződik. Az esetet megszállottan rekonstruálni akaró börtönfelügyelő elveszti stabil énképét, és szinte átveszi a gyilkos szerepkörét, átéli a „koreaiság” élményét, miközben megpróbálja minél hitelesebben eljátszani a nemi erőszakot és előtörténetét,

²² OSHIMA: Korea as I Saw It. U. o., 61-63.

melynek érdekében R –és más kisebbségiek– nyomorúságos lakhelyére és a gyilkosság helyszínére is ellátogatnak.

A börtönőrök kétszínű pojacává degradálódnak, az egykori erőszaktevő főszereplő pedig lázadóvá, a koreaiak ügyének képviselőjévé válik. Tehát a *Kötél általi halál*ban a japán nemzeti identitás teljesen feloldódik: a hatalom (a fegyőrök) hitelét veszti azáltal, hogy a gyilkos szerepébe kerül (a börtönfelügyelő valóban fojtogat egy lányt), R pedig mintegy megtisztul és felvállalhatja etnikumát, önazonosságát. S úgy e film, mint Oshima egyéb alkotásainak következtetése az, hogy a társadalmi-politikai rendszer identitásalternatívákat elutasító ideológiája (a koreaiak elnyomása) termeli ki a (nemi) erőszakot.

Az identitás megformálása

Oshima *nuberu baguban* alkotott művei a legkreatívabbak, melyek stilisztikai sokszínűségük ellenére mégis bírnak közös jegyekkel. Noel Burch szerint a teatralitás, azaz a hagyományos japán, a modern brechti és az avantgárd színház elemei egyaránt vissza-visszatérnek Oshima filmjeiben.²³ Az *Éjszaka és köd...-öt*, a *Kötél általi halált*, a *Japán nyárt*, a *Shinjuku tolvaj naplóját* vagy az *Érzékek birodalmát* az köti össze, hogy világuk szembeszökően stilizált, és jeleneteik előadásszerűek (hosszú beállítások, direkt valószerűtlen és/vagy didaktikus párbeszéd). Emellett még a higgadtabb formanyelvű filmekben is inkább a totálképek uralkodnak, melyek biztosítják a távolságot a néző és a cselekményvilág között (*A lázadó*, *A túszer*). Ezen elidegenítő effektusoknak a célja ugyanaz, mint ami a történeteknek is: elszakítani a hagyományos japán nemzeti identitástól. Történelmi és jelenkori filmjeiben egyaránt elutasítja a kritikátlan realizmust, nézőjét is összezavarja önazonosságában. Azaz a tartalmi szembeállításokat formailag is leképezi hatvanas évekbeli és hetvenes évek eleji műveiben. Az *Erőszak délben* című filmjében jelen és múlt ütközik a visszaemlékezésekre épített történet szerkesztés által: az erőszaktevő gyilkos múltja flashbackekkel tárul fel, melynek következtében felesége róla alkotott kép felbomlik, így az elbizonytalanodik addigi stabilnak hitt házastársi szerepkörében. A *Shinjuku tolvaj naplójában* a színes és fekete-fehér, illetve a valós/realista felvételek és a színházi előadások dialektikája rímeli a főszereplők nemi identitásának fellazulására. A *Fiúban* a fakó képek és a stilizált képszínezés kommentálja a torz családot és a címszereplő identitásának bizonytalanságát. A *szertartásban* a flashback-szerkezet szintén a főhős énképének teljes feloldódását képezi le, illetve eredményezi: az emlékezés visszaidézi a családi szertartások borzalmait, melynek hatására a férfi egyre inkább gyerekkorába kezd vágyódni, mikor még előtte álltak az öndefiníció lehetőségei.

²³ BURCH: i. m.

Erre utal az utolsó, Antonioni *Nagyítását* idéző kép, melyben a főhős elhunyt szeretteivel és egykori önmagával baseballozik. Miként az önazonosság, képzelet és valóság összezavarodik.

Hogy az identitás problémája koránt sem rendeződött a hatvanas-hetvenes évek reformmozgalmainak és az újhullámosok aktív fellépésével, arra Oshima Nagisa hagyományosabb stílusú és történetvezetésű nemzetközi koprodukcói jó példák. A *Boldog Karácsonyt, Mr. Lawrence* mellett a *Tabu*ban is a japán nemzeti identitás kérdését vizsgálta a homoszexuális szerelem és a hagyományok (szamuráj becsületkód) összeegyeztetlenségének bemutatásával. Tradicionálisabb formavilága ellenére az életmű záró darabja Oshima modern filmjeiéhez hasonló konklúzióval bír: az idejüket múlt merev normák az egyéniség rombolói, melynek eredménye az erőszakos tettek sorozata.

Oshima Nagisa tehát a japán identitás revízióját hajtotta végre filmjeivel. Szerepe az európai modernizmus nagy alkotóiéhoz mérhető, ám azokénál talán még fontosabb is. Míg az öreg kontinensen a formanyelv és a múlt újraértelmezése volt a tét, addig Japánban az egyén, az egyéniség megalkotása vált feladattá egy olyan kultúrában, melyben a kollektivitás, az áldozatszerep és megalázkodás a nemzeti identitás részei. Oshima direkt politikai vonatkozású történeteivel és újhullámos korszakában kísérletező stílusával nem csupán a japán filmművészetet reformálta meg, de pár korábbi egyedülálló és mérsékelt próbálkozás (Kurosawa) után megalkotta a modern japán egyént, aki már nem törődik bele sorsába, és nem olvad be a tömegbe, hanem erőszakkal szerzi meg egyéniségét a társadalmi-politikai rendszertől.

Lajtos Mónika

Tony Scott

A rendíthetetlen akcióhős

A rendezői pályafutás kialakulása

Anthony Scott 1944. június 21-én látta meg a napvilágot North Shields-ban, Angliában, aki hét évvel fiatalabb volt jóval sikeresebb és a filmi kifejezőmódban sokkal emocionálisabb Ridley Scottnál (emellett még van egy harmadik testvérük is). Nagy hatással volt a testvérpárra szüleik foglalkozása és szenvedélyeik, ugyanis Tony apja bevonulása után kezdett el foglalkozni a hadsereggel, kormányügyekkel, valamint az ezekben megjelenő egyszerű hősökkel. Édesanyjuk pedig filmrajongó volt, gyakran jártak moziba, melynek meg is lettek a következményei, szerencsére pozitív végkicsengéssel, hiszen mindketten meghatározó filmeket tettek le az asztalra.

Először 16 éves korában szerepelt kamerák előtt testvére, Ridley rövidfilmjében, amely *A fiú és a bicikli* címet viseli. Majd továbbtanult a Royal Collage of Art intézményben, festői ambíciói miatt, mégis testvérével való szoros kapcsolata következtében ő is beleszeretett a filmezésbe. 1974-ben megalapítja Ridleyvel az RSA reklámfilm céget, és igen intenzív gyártásba kezd, nem csoda, hogy eme konszenzus későbbi filmjein is meglátszik. Első három munkájában főleg a kísérletező szerzőiség volt rá jellemző, később pedig olyan – szakmailag is elismert – alkotásokat készített, mint a *Top Gun*, *Az éhség* vagy a *Tiszta románc*.

1995-ben Ridleyvel megalapították saját produkciós cégüket, a Scott Free Company-t, ezután már szabad utat látott a műfaji kiterjedéshez, Denzel Washington maga mellé fogadta állandó reprezentációs elemnek, képi dinamizmusa reklámfilmes rendezései után pedig sokkal merészebbek lettek, azonban egyénisége megfáradni látszott a zsánerben elveszni kénytelen monotonitásban. Tisztes és precízen összerakott iparosmunkának számítanak ezen filmjei, vegyük például *Az utolsó esélyt*, *A közellenséget*, a *Deja vút* vagy a *Hajsza a föld alattot*, azonban hiányzik belőlük a legfontosabb összetevő: a szenvedély. Tony Scott tényeket ábrázolt, rengeteg filmltere volt még a közeljövőben, egyik legtöbbit említett a *Postdamer Platz*, mely egy maffia család történetét mutatta volna be Mickey Rourke-al és Javier Bardemmel, emiatt is volt váratlan öngyilkossága.

2012. augusztus 19-én leugrott a Los Angelesben található Vincent Thomas hídról.¹ Búcsúlevelet hagyott, azonban abban nem említette feltételezett agydaganatát, amiről az amerikai sajtóban igen sokat cikkeztek.² Filmkészítői munkái mellett rengeteget segédkezett Ridley filmjeiben és más produkciókban is, így olyan filmek stáblistáján szerepelhet a neve, mint a *Prometheus*, a *Fehér pokol* és *A szupercsapat*. Előszeretettel támogatta a sorozatokat is, többek között a *Gyilkos számok*, a *Labirintus* és a nagysikerű *Kóma* című film alapjául szolgáló két részes mini-sorozatnak is a producere volt. A hétköznapi hősök megteremtője, a fekete férfiak blaxploitation utáni megmentőfaktorának megemelője és az akciószekvenciák epilepsziás rohamszerű aposztrofálója rengeteg akció-thrillere mellett mégis végig műfaji maradt, kinek szomorú távozása nagy hiányt fog jelenteni a zsáner továbbélésében.

A szerzőiség és ami mögötte van

Első filmes interpretációi eme truffaut-i szerzőiség³ szakkifejezéssel is illethetők, hiszen későbbi munkáit figyelembe véve ízlésbeli attribútumai igen éles elhajlást mutatnak mind a kifejezés- mind pedig az ábrázolásmódban, nem marad meg a szerzőiség azon vonalán, melyen önkifejezése, rendezői kézjegyeinek megszilárdulása, különböző ábrázolásmódjai a műfajiságot mellőzve teret nyerhetnének. Életpályájának felvázolásában így elsőként a kronológiának megfelelően a szerzői filmes munkáit kívánom elemezni, majd a későbbiekben a műfajiság és a flashbackekben megjelenő elbeszélői konzekvencia kerül terítékre, mely három tematikából kiderül, hogy Tony Scott valóban a precizitás és a professzionizmus híve volt.

Korai éveiben ő is rövidfilmekkel kezdett, első, 1969-es alkotása a *Hiányzók közül egy*, mely az amerikai polgárháború egyik katonájának haláltusáját ábrázolja, aki beszorult egy összeomlott épület romjai alá. A paranoiás stádiumok jól konstatálják ama érzelmi struktúrákat, melyet édesapja iránt érzett katonai szolgálata alatt. Ezen létállapottól, azaz a haláltól való félelemtől a későbbiekben sem szakadt el, hiszen elég csak megnéznünk, hogy mind-egyik filmjében meghal valaki, vagy egyenesen a halállal néz farkasszemet.

Második, 1971-ben készített rövidfilmje a *Loving Memory* egy groteszk elmúlástörténet, melynek szintén a halál a főszereplője. Morbid humorral operál, amikor a háborúban elesett gyermeküket helyettesítik a szülők az útszélén elütött fiú személyével. Rituálisan végigcsinálják a temetést, mesélnek neki, elbúcsúznak tőle, hiszen valódi gyermekükkel ezt nem teheték meg.

¹ Tony Scott életrajzi adatainak forrása: <http://www.imdb.com/name/nm0001716/bio> (utolsó letöltés: 2012.11.04)

² Tony Scott emlékére, forrás: <http://cultura.hu/szub-kultura/tony-scott-emlekere/> (utolsó letöltés: 2013.01.30)

³ Nánay Bence: Meghalt a szerző. Éljen a szerző! in: Metropolis, 2006.12.21. forrás: <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=130> (utolsó letöltés: 2012.11.19.)

Innen már csak egy lépésre volt *Az éhség* 1983-ban, mely eszmerendszerével és melankolikus kifejezőmódjával egy új, már-már a művészfilm⁴ határain lavírozó mestert engedett kiteljesedni az elamerikanizálódó mozik sokaságában. Nem meglepő módon itt is az elmúlás, illetve az attól való félelem kolosszusi magasztalokba emelkedő leképzése jelenítődik meg vámpír, horror, gótikus és slasher elemekkel ötvözve, ahol a vér a többi misztikus vámpírfilm-mel ellentétben nem jelent egyet a halhatatlansággal. A csodálatos vámpírnő, Miriam (Catherine Deneuve) együtt lakik New York-i lakásában már több ezer éve élő barátjával és szerelmével, Johnnal (David Bowie), aki egy nap nagy hirtelenséggel elkezd öregedni. Így felkeresnek egy ezzel foglalkozó szakembert, Sarah Robertset (Susan Sarandon), aki Miriam misztikus személyiségének nem tud ellenállni, és hamar a nő vágyának megtestesítőjévé válik, majd megesik a filmtörténelem egyik legismertebb ágyjelenete, melyben leszbikus afférba bonyolódik a két nő, mindezt egy kis véres átváltoztatással megfűszerezve. A férfi karakterek itt még a háttérben húzódnak, női emancipáció és a feminizmus tárgyképei, nem jelentenek semmit, hiszen John elsorvadása és koporsóba zárása során statisztikai tényé degradálódik mind a doktornő számára, aki csak kivizsgálásra és kísérletezésre használná és mind Miriam számára, aki csak saját magányát igyekszik kompenzálni a férfi jelenlétével – kit később kiderül, akár képes egy nő is helyettesíteni. Nem csak az ábrázolásmód különleges életművében, hanem képi esztétikussága is, hiszen a költő líraiságú ábrázolásmód és slow-motionbe hajló technikai megoldások szinte teljesen eltűntek későbbi, videoklipszerű energikus akciómozijaiban. Lassan lobogó függönyök, stilizált látványvilág, letisztult formai eszközrendszer, előkelő eleganciával csordogáló visszafogott kiteljesedés, akár Miriam tiszteletet parancsoló egyénisége. A női hős, a női fenevad, a női pusztító erő, aki nem csak a környezetét, hanem saját magát is elpusztítja a végén beteljesülő fennkölt és egyben undort keltő katarzisban. Itt főképp analóg technikával ábrázolja a lebomló emberi szövet, mely nem marad más, mint ronda hamu, a szépség pedig immár üres porhüvely.

Egyetlen horrorfilmes kísérlete a filmrajongók számára még mindig az egyik legelegánsabb művének számít, hiszen itt mutatta meg egyedül, hogy milyen, a rendezőre jellemző ábrázolási móddal (félhomály, lassítások, a CGI mellőzése, melyet életpályája során igyekezett betartani) rendelkezhet a vámpír históriát újraértelmezve egy kezdő filmesnek számító rendező. Nem a vámpírságot hivatott leleplezni, hanem az ember haláltól való félelmét és megmutatni azt az általánosan elfogadott tényt, hogy minden ember a legvégén egyedül hal meg. A kritikák igen megosztóak⁵, de úgy vélem, a közepszerűségből magasan kiemelkedik. Ezután következett legnagyobb filmes kitörése, a *Top Gun* 1986-ban, mely híressé tette őt, Tom Cruise-t,

⁴ forrás: <http://www.kislexikon.hu/muveszfilm.html> (utolsó letöltés: 2013.02.01)

⁵ forrás: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunger_\(1983_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hunger_(1983_film)) (utolsóletöltés: 2012.11.08.)

a Ray-Ban napszemüvegeket és a vadászpilóták egyik toborzó szakmai kisfilmjévé is vált, de ez már egy másik történet.

A műfajiság egyik egyedülálló gyermeke ebben a filmográfiában a 1993-as *Tiszta románc*, melyet nem más írt, mint Quentin Tarantino. A film legnagyobb hátránya, hogy minden mozzanatában érződik a tarantinoi szellem⁶, észrevehetően nem egy Tony Scott filmmel van dolgunk, hanem az exploitation és a gengszteres leszámolás mexikói módszerét kedvelő rendező egyik átiratával. A történet is a banalitás útvesztőibe vezet minket. Clarence (Christian Slater) beleszeret egy prostituáltba, Alabamába (Patricia Arquette), de megölik a lány stricijét és valahogy egy bőröndnyi kokain is a nyakukon marad, amivel kénytelenek lesznek menekülni az egész világ elől. Véres leszámolások, frappáns párbeszéddek, a grindhouse grandiózus exponálása ez egy bábuként kézhez kapott rendezővel, akinek pályáján kitűnően mutat ez a fajta művészi megjelenítődés. Kár, hogy mindezt csakis Tarantino miatt fogunk emlegetni.

A visszaemlékezés elbeszélői konzekvenciája

A linearitástól eltérve egy igen szembeötlő történetvezetési struktúrát ragadok meg, mely annak ellenére, hogy műfaji filmes köntösbe van burkolva, mégis kitűnik flashbackes szerkesztésmódjával. Sokszor nem csak elbeszélői attitűd jellemzi a filmet, hanem az összetett időbeli szerkezetnek köszönhetően ennek a jól konstruált dramaturgiai kihasználása is, hiszen két filmjénél is párhuzamosan folynak az eseményszálak mind a múltban, mind a jelenben, mind pedig a meta-valóságban. Az utóbbira legszebb példa a 2001-es *Kémjátszma*, ahol egy fiatal CIA ügynök (Brad Pitt, egyébként nagy kedvence a CIA kormányhivatalának szerepeltetése, vagy más, FBI vagy szimplán rendőri alkalmazottak felszólaltatása) Kínában fogságba esik egy akció során. Épp nyugdíjazása előtt álló kiképzőtisztjét (Robert Redford) az ügynökség kérdőre vonja korábbi bevetéseikkel kapcsolatban, ugyanis a nemzetközi konfliktus miatt igyekeznek nem beleavatkozni az ügynök kiszabadításába, távol próbálnak maradni a kirobbanó vizálytól. Az idős ügynöknek így a történetmesélés mellett nem csak a figyelemelterelés és a politikailag korrekt megmutatkozás, hanem a fiatal „Cserkész” kiszabadítása és az őt akaratlanul börtönbe juttató lány kimenekítése is a cél. Rendkívül precízen építi fel a párhuzamot Redfordra hagyatkozva azáltal, hogy párhuzamba állítja a régmúlt eseményeit és az ügynökségen tett kutatásokat. A mentőakció folyamán nem csak a hogyan ismerhetjük meg, hanem a miértet is, hiszen apa-fia kapcsolat alakult ki a hosszú közös szolgálat folyamán. Ez a fajta bensőséges kapcsolati referencia nem ritka filmjeiben, idős-fiatal egymásnak segítve próbálja megdönteni az ellent:

⁶ Kömlődi Ferenc: Szadista érzelmesség in. Filmvilág 1995/07 27-28.o, forrás: http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=902 (utolsó letöltés: 2013.01.28.)

Will Smith-Gene Hackman (*A közellenség*), Tom Cruise-Robert Duvall (*Mint a villám*), de ezen kapcsolati szférára épülő ellentétek is kikristályosodnak műveiben: Denzel Washington-Gene Hackman (*Az utolsó esély*), Kevin Costner-Anthony Quinn (*Revans*). A főszereplőknek általában van családjuk, boldog házasságban élnek szerelmükkel, sőt gyermekeik is vannak, így mindig van kiért küzdeniük, de ezek inkább későbbi filmjeire jellemzőek. A történetmesélős technika másik fontos alkotása a *Deja vú* című 2006-os időutazós sci-fi bűnügyi thriller. A kompos tömegkatasztrófát követően egy Igazságügyi Minisztériumnál dolgozó ügynököt (Denzel Washington) küldenek az ügy felderítésére, azonban összefüggést talál a robbanás és egy lány halála között, mely ugyanazon napon történt. Az FBI csapata Val Kilmerrel az élen megmutatnak neki egy „Hófehérke” névre lehallgató rendszert, mellyel négy napra visszamenőleg meg tudják nézni, hogy hol mi történt, azonban visszatekerni már nem lehet. Az ügynök azonban rájön, hogy a műholdas adóvevő valójában időgép, mely betekintést enged a múltba és miután vizsgálódásai során észrevétlenül beleszeretett az áldozatba, hamar érzelmi okot is talál rá, hogy miért menjen vissza és avatkozzon bele a jövőbe. Igazából csodálatosan és logikailag teljesen hitelesen megkomponált szerzői film is lehetett volna, ha nem nélkülözi belőle a sokat hiányolt eredetiséget és merészséget, amit egy ilyen bűnüldözői kvalifikáció megkövetel, így a *Különvélemény*hez hasonló jövőbelátó bűnmegelőzés és a *Hetedik* nyomozói levezénylése, melyek a legjobban hasonlítanak a tárgyalt alkotáshoz, nem hiába maradtak emlékezetesebbek. A kritikák pont emiatt nem is kímélték.⁷

A legutolsó elbeszélte tematika a *Domino*hoz köthető, mely 2005-ben készült. Egy létező fejdázó nő memoárjait meséli el nekünk Keira Knightley, aki egy maskulin személyiség képében értekezik igazán férfias cselekedeteiről egy kihallgatótisztnek (Lucy Liu). A női dominancia ismét testet ölt, azonban már említettem, nem a maga érzéki és erotikus módján, hanem a férfiúi attribútumokat képviselő heteroszexuális „nőstényállat” képében. Domino kihallgatása során meséli el akcióikat, melyen ismét egy apaszerű figura vezette őt útján, Ed (Mickey Rourke), társuk pedig az idők folyamán párjává avanszáló Choco (Edgar Ramirez). Azonban ellentétben a Kémjátzmával, itt a történet elmesélésén kívül semmi más nem történik a jelenben. A múltban játszódó jelenetek is túlzásúfoltak, kapkodóak, a Guy Ritchie-féle belassított majd újra felgyorsított szekvenciák pedig zavarba ejtően modorosak, izzadságszagúak és emiatt az érdektelenségbe fulladnak. Képeinek festőisége a műfajt figyelembe véve álművésziességgel hat, a „mindenki milyen tökök legény” reklámszlogenje pedig idegesítően progresszív, így nem csoda, hogy filmje nem nyerte el sem a közönség, sem a kritikusok elismerését.⁸

⁷ Havasmezői Gergely: *Deja vú*, forrás: <http://www.filmtekercs.hu/kritikak/deja-vu> (utolsó letöltés: 2013.02.03.)

⁸ Béres Dániel: *Visszaokádott Domino*. forrás: <http://port.hu/article/7935> (utolsó letöltés: 2012.11.11.)

A műfajiság diszkrét bája

Remekül levezényelt „sport installációk”, a különböző foglalkozású hétköznapi megmentők és a mesterségüket feladó, kiégett ex-akármicsodák hódító feltámadásait vannak hivatottak az alábbi filmek prezentálni. Íme a három alkategória, mely a hasonló témákat igyekszik egy csokorba szedni.

A sportoló és az elhivatottság

Első sikeres sportfilmje a *Mint a villám* megalapozta az autósportban részt vevők szerepeltetését a közsférában. A tematikus sablonokat felsorakoztató menetelés nem csak a műfaji alapokat határozta meg – zöldfülű feltűnése, vita a mesterrel, kimagasló tehetségének megcsillogtatása, katasztrófa a versenyen, eltántorodás, végső megmérettetés, győzelem -, hanem ismét nem félt szembenézni a halállal, amit az egyik jelenetben Tom Cruise is elmond mesterének, Robert Duvallnak. Az gyorsulási hajszája kikövezte az utat az olyan alkotásoknak, mint a *Felpörgetve*, a *Speed Racer* vagy akár a *Verdák* élőkocsis megszemélyesítői. Ezután már egy egészen más irányból igyekezett megragadni a sportfilmet, ugyanis belevette a bűnügyi szálát is. A *rajongó* (1996) nem egészen a sportolói felkészülést és a baseball mikéntjét firtatja (akárcsak a *Pénzcsináló*), hanem egy sikeres baseball játékost (Wesley Snipes) zaklató rajongó (Robert De Niro) történetét mutatja be. Meddig lehet elmenni a játék iránti szenvedély és a megőrülésig tartó mánia határán? Amerikában ez ugyanis létező probléma, hatalmas sporteseménynek számít mind az NHL (jégkorong), az NBA (kosár), az NFL (amerikai foci) és a baseball is, így a téma aktualitása nem megkérdőjelezhető. Kivitelezése azonban annál inkább, amit a kritikák is megerősítenek.⁹ Scott megint csak tényeket ábrázol, sterilen élénk tár egy kiüresedett életmódot, amelynek csak De Niro alakítása képes segíteni, hiszen ambíciói nincsenek egyöntetűen megfogalmazva, csupán az arcjátékon megjelenő elhomályosuló elmeállapot ad nekünk láttelepet mindarról, amit a rendező eredetileg vászonra akart vinni. Sportfilmjei kapaszkodóak a zsáner felé, azonban örökbecsűek a szellemiség nihilizmusa miatt sohasem maradnak.

A kiégés végső stádiumai

Első alakja a *Revans*ban mutatkozik meg 1990-ben. A korai leszereléssel nyugdíjba vonuló vadászpilóta, Kevin Costner megszemélyesítésében (talán Tom Cruise idősebb alteregója a *top gun*-i érában?) Mexikóba vonul öreg barátjához, titokban a mexikói kartell vezéréhez (Anthony Quinn),

⁹ forrás: <http://www.rottentomatoes.com/m/1072972-fan/> (utolsó letöltés:2013. 02.03.)

akinek csodaszép feleségével (Madeleine Stowe) egyből szerelemre lobban. Ám ezt a maffia vezér férj nehezményezi, így Rómeónkat majdnem a halálba küldik, Júliánkat pedig egy bordélyház örök fogságába vetik, ahol drogokkal előzik meg a szökési kísérleteit. A szerelmi dráma és az ezért folytatott bosszúszomjas hadjárat mindig egy enervált férfi újbóli megmérettetéséről szól. Itt sincs ez másképp, hiszen az életből szabadságra vonuló Jay (Costner) újra értelmet talált, hogy visszamehessen ebből az indokolatlanul korán bekövetkező nyugdíjból. Az élete értelmét megtalálva azonban kénytelen konstatálni, hogy a hősiesség megmentés és az újbóli férfivá avanszálás nem feltétlen jelent egyet a kitörési lehetőséggel és az újrakezdéssel. Ezért hiteles ízig-vérig ez a film a túlmanifesztált eufórikus érzelmi kivetülések ellenére is, hiszen nem kelt reményt és nem nyújt végső megnyugvást sem a néző, sem a szereplő számára. Scott filmjeiben egyébként jellemző Mexikó városa, a mexikói színészek, valamint a kartellek megjelenése, vegyük például a *Dominot*, a *Kémjátzmát* vagy akár a *Tűzben edzett férfit*. De ott van 2001-es rövidfilmje, a *Beat the Devil*, melynek klipszerű zsenialitása és itt kifejezetten indokolt vibráló impulzivitása az ördöggel való egyezséget és a meg hasonlást a mexikói sivatag kies mezsgyéjén olyan színészekkel mutatja be, mint Clive Owen, Gary Oldman, Danny Trejo és Marilyn Manson.

Az *utolsó cserkész* (1991) egy kiégett magándetektív története, akinek élete monotonitásában újra lecsap az adrenalinban gazdag, kitörési lehetőségekkel megáldott, utolsó bizonyítási lehetőségnek beállított visszautasíthatatlan bevetés. Bruce Willis „kiégéses” tendenciája ezután karakterszínésszé degradálta, kinek szerepei sorozatban a megfáradt zsaru képét demonstrálták. Jól is mutatott benne cinizmusa és James Bond-i infantilis személyisége miatt. A film nem is a története, mindinkább a karakter megteremtése miatt volt úttörő és emlékezetes.

Akár Denzel Washington CIA karakterének históriája is lehetne a Tony Scott életmű (milyen vicces lenne összehasonlítani Francois Truffaut és Jean-Pierre Léaud szakmai munkásságával), akit a *Tűzben edzett férfival* küld nyugalomba 2004-ben (az utána következő *Deja Vúben* már igazságügyes ügynököt játszik), melyben egy kiégett ügynök arra vállalkozik, hogy egy Mexikóban élő újjgazdag család egyetlen lányára (Dakota Fenning) vigyázzon a gyermekrablási hullám közepén. Az eleinte zsémbes és zárkózott ügynök a kislány nyíltságának képtelen lesz ellenállni, így végül a lány elrablását követően egy ösztönlényként működő apa személyében indul felkutatni és kirtani az egész elrablásért felelős szervezetet. Sok áthallás van a filmben a *Elrabolva* és társai irányába, melyekre ez az egyszemélyes bosszúhadjárat volt igen nagy hatással. Azonban a film nagy előnye, hogy az öldöklésen túl meglepő csavarokkal, kapcsolati és anyagi megfontoltságból elkövetett alkukkal és a titkok leleplezésével gazdagította tárházát, melyen sokat színesített a fiatal és már akkor ígéretes Dakota Fenning játéka. A végső leszámolás és az áldozathozatal immár megváltó kiút a kiüresedés ellen.

Egyetlen mentsvára a kislány lehetett volna, azonban az ő boldogsága érdekében inkább mártírként maradt meg emlékeiben. Ennyiben hasonlít elemzett filmje a *Revanshoz*: itt sincs boldogító végkielégülés, a halál nem csak a fantázia-világban létező lehetőség, hanem az egyetlen megoldás – más boldoggá tételéhez. Talán Tony így vélekedett akkor is, mikor leugrott arról a bizonyos hídról.

Munkástatematika, avagy a Hétköznapi Hősök

A szakemberek és a saját szakmájukban a legjobbak heroikus magaslatokba való emelése mindig is Tony Scott kedvelt témája volt. Láthatatlan ikonok, akik beleolvadnak a mindennapi szürkeségbe, mégis egyszeri tetteikkel kimagasló eredményeket érnek el. A *Top Gun*, 1986-os, legelső sikerfilmje kicsit patetikus, de mégis idesorolható, hiszen egy mesterségében igen tehetséges vadászpilótáról van szó, kinek barátja halála után ismét talpra kell állnia és versenybe kell szállnia. Az alapkoncepció hasonlatos a *Mint a villám* sémáihoz, így mondhatjuk, hogy az első olyan hozománya, mely az igen kedvelt akciódráma koncepciót igyekezett megteremteni. A hős itt nem másokat ment meg (átvitt értelemben mégis, hiszen az állam szolgálatában áll, mint vadászgép pilóta), itt saját lelki válságán kell felülemelkednie és önmaga és a körülötte lévők hőségévé válni, azáltal, hogy nem omlik össze. A film kultikus lett, akárcsak a benne megjelenő, rengeteg díjat bezsebelő *Take my breath away* című Berlin szám is. Ha már itt tartunk, a zenei összhatás mindig is tipikus védjegye volt a rendezőnek, hiszen *Az éhségben* megjelenő lírai balladaszerű hangvétel, későbbi akciófilmjeiben pedig a techno és az elektronikus zene dinamikus egyvelege tartotta egybe az eseményeket és hozta összhangba az atmoszférát és a vágások közötti szimmetriát. Itt a romantikus és enyhén szentimentalizmusba hajló érzés hatotta meg a közönséget a 80-as években, melyet rengeteg díjjal jutalmaztak.¹⁰

Későbbi zsarufilmes tematikáit a *Beverly Hills-i zsaru* második részével prezentálta (1987), hiszen egy mondatban elmondható cselekményvezetése (high concept¹¹) és véletlenül sem heroikus, inkább nárcisztikus főszereplői sorra hódítottak filmjeiben és nem mellesleg alapul szolgáltak a későbbi, hasonló jellegű alkotások kifejezőmódjában is. Következő opusza a 1995-ben *Az utolsó esély* címen a tengeralattjáróban szolgáló kisebb csapatnak a legnagyobb krízishelyzetben megmutatózó döntéseit hivatott tematizálni, akik nem kisebb hősök, mint akik megakadályozzák a harmadik világháború kitörését Denzel Washingtonnal és Gene Hackmannel az élen. A klausztofóbiás traumatikus állapotok visszafogottan, érzelmek nélkül reprezentálódnak, így egy komolyabb akcióthriller helyett csak egy tényfeltáró

¹⁰ forrás: http://www.imdb.com/title/tt0092099/awards?ref_=tt_awd (utolsó letöltés: 2012.11.05.)

¹¹ Krigler Gábor: Az előző részek tartalmából, *Az amerikai sorozatok világa* in. Metropolis 2008/4. 16

elmeháborút nézhetünk meg a két főszereplő között, kiknek érzelmi intelligenciája egyenlő egy udvaron kapirgáló tyúkéval, és ez a tulajdonság nem csak ezen film szereplőire jellemző. A *közellenség* (1998) egy önmagáért és családjáért folytatott ádáz megmentési akciót mutat be, melyben egy ügyvéd (Will Smith) kénytelen menekülni az őt üldöző összeesküvés elméleti szinten megmutatkozó hivatali személyek elől. Itt a voyerizmus, a megfigyelés, a követés, a lehallgatás a főszereplő, melyben Gene Hackman bevonása tudatos vagy tudattalan tisztelgés a téma egyik nagy klasszikusa, a *Magánbeszélgetés* című film előtt.

Utolsó két filmje sajnos leggyengébb művei közé sorolhatók. Inkább egy trilógia egymást követő darabjának is mondható, hiszen teljesen egy kaptafára épülő, logikailag egyformán megkonstruált anyagokról van szó. A *Hajsza a föld alatt* (2009) és a *Száguldó bomba* (2010) is megtörtént eseményeket dolgoz fel. Mindkettőben van sín és mindkettő a vonatban utazó emberekkel és a központi vezérlőben irányító konzulenssel fenntartott kapcsolatra épül. Az előzőben egy terrorista köt el egy metrószerelvényt és túszoikat ejtve követel tíz millió dollárt a polgármestertől, mindezt egy jelentéktelen diszpécserrel megtárgyalva, akit Denzel Washington alakít, a másodikban pedig egy elszabadult tehervonat száguld a város felé több liter vegyi anyaggal, melyet megpróbál megállítani egy hétköznapi masiniszta, Denzel „*ki gondolná, hogy megint ő*” Washington. Gyenge dramaturgiájával és már az unalomig leegyszerűsített és a rendező által megannyiszor ábrázolt klisérengetegével így csak a vasárnapi esti tévéfilmek közepszerűségével ajándékozott meg minket, amit a szakértők is megerősítenek.¹²

Munkássága ennek ellenére nyomott hagyott a filmvilág parlagján, hiszen fekete bőrű hősei, Denzel Washington kiteljesedése, Tom Cruise anti-homoszexuális ábrázolása és az akcióklisék megteremtése, majd állandó újragondolása, végül a felhalmozott elemek elhasználása az ő nevéhez fűződik. Halála hirtelen jött és a filmjeiben megjelenő haláltematika képe mindig ott volt a vásznon, csak lehet nem olyan direkt módon, hogy ennek jelenlétét jelentéssel ruházzuk fel. Mindezek után méltó tiszteletadásról tesznek tanúbizonyságot a modern kor éllovasai, hiszen 2013. február 8-án hat napon át IMAX 3D formátumban mutatják be első és mind a mai napig a legnagyobb bevételt behozó egyetlen kultuszfilmjét, a *Top Gunt*.

¹² Tom Long: Review: Denzel Washington tries to stop a runaway train in 'Unstoppable'
forrás: <http://www.detroitnews.com/article/20101112/OPINION03/11120310#ixzz2Jqvb>
NuKH (utolsó letöltés: 2013.02.03.)

Farkas Balázs

A francia kívülálló

Maurice Pialat filmjeiről

Amikor a francia filmművészetre terelődik egy akár szakmai, akár műkedvelői diskurzus, Maurice Pialat neve ritkán hangzik el az elsők között. Ez talán nem is annyira meglepő, tekintve, hogy ő is marginális filmkészítőnek tartotta magát: életműve életkorához mérten szerény, jóval a francia újhullám indulása után, harmincas éveiben jelentkezett első komolyabb rövidfilmjeivel, első nagyjátékfilmjénél pedig már negyven is elmúlt. Igazi sikerét és elismertségét egy olyan életmű folyamán-után érte el, melynek építése során folyamatosan konfliktusban állt – nem csak a filmes irányzatokkal és konvenciókkal, de saját kollégáival, színészeivel is.

Pialat filmjei nem tekinthetők narratív vagy esztétikai szempontból olyan műalkotásoknak, amelyek a hagyományos, „jól megkonstruált” film szabályai szerint épülnek fel, és annak ellenére, hogy megjelenésekor a *nouvelle vague* már javában formálta a francia filmművészet kevésbé hagyományos arculatát (ráadásul maga François Truffaut segített első nagyjátékfilmjénél), ő ehhez az irányzathoz sem tartozott. Kívülálló volt karrierje kezdetén, és kívülálló maradt 2003-ban bekövetkezett haláláig.

Rémi Fontanel a hiány filmművésznének tartotta¹, Noël Herpe úgy látta műveit, mint egyfajta „formalizmusból születő naturalizmus” darabjait², egyesek John Cassavetes műveihez hasonlították filmjeit, mások Jean Renoir és Robert Bresson utódját látták benne. Kent Jones találóan azt írja a *Film Comment* portréjában: „Azt mondani, hogy Pialat egy másfajta ritmusra menetelt, enyhe fogalmazás. Ami azt illeti, egyáltalán nem menetelt.”³

Maurice Pialat minden filmjét dokumentumfilmszerű tárgyilagosság, látszólagos strukturátlanság és a szentimentalizmus hiánya jellemzi. Nem egyenlő ez az érzelemmentességgel, Pialat karaktereinek érzelmi világa mindig a pillanatban formálódik, impulzusszerűen, tetten érhetően. A kamera minden alkalommal egy-egy hétköznapi szituációba „tolakodik be”, majd megfigyeli, hogyan reagálnak szereplői új szituációkra és egymás reakcióira.

¹ Rémi FONTANEL, *Maurice Pialat, cinéaste de l'absence* http://www.maurice-pialat.net/articles_eg_absence.htm

² Noël HERPE, *Sadness will last forever, Senses of Cinema*, 25(2003) 04-05. (25. sz.) <http://www.maurice-pialat.net/herpe1.htm>

³ Kent JONES, *Lightning in a Bottle: Maurice Pialat profile*, <http://www.filmcomment.com/article/lightning-in-a-bottle-maurice-pialat-profile>

A hétköznapiság alatt itt annyit kell érteni, hogy Pialat elhatárolta magát mindenféle értelmiségi témáktól és alakoktól, érdeklődését mindig az átlagember és a francia társadalmi élet elfojtott, majd indulatokban kitörő érzelmi világa felé fordította.

Első filmjében (*L'Enfance Nue*, 1968) egy már-már szocialista-realista képet kapunk egy nevelőszülőktől nevelőszülőig tévedő kisfiú körüli társadalomról. A film munkások menetelésével nyit, majd végig a munkásosztály figuráin tartja a fókuszot. Tematikáját tekintve mondhatnánk, hogy a *Négyszáz csapás* egy realiztikusabb és kifordítottabb megközelítése: a kis François nyugodt, passzív álarca alatt ott rejtőznek a kitörni készülő indulatok, melyek később különféle csínyekben és hazugságokban realizálódnak.⁴ Pialat nem hívatásos színészekkel dolgozott, a vágás és történetmesélés pedig egyfajta elliptikus narratívában zajlik: sok az időbeli ugrás, az események nem folyamatosak. (Yann Dedet vágó szerint a rendező egy technikája volt, hogy ha egy jelenet rosszul sikerült, azt kihagyta, akkor is, ha a történet csak azzal nyert volna értelmet: így a végeredmény mindig többet implikál, mint amennyit mutat.⁵) Bár ez az első film elnyerte a Jean Vigo-díjat, maga a rendező nem került az érdeklődés középpontjába.

Egy némiképp oldottabb, komikusabb darabbal folytatódik az életmű (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, 1972), melyben a két főszereplő újra és újra eltávolodik egymástól, felbontják kapcsolatukat, ennek ellenére mégsem tudják végleg elengedni egymást. Bár a folyamatos civakodás abszurditása ellehetetleníthetné a realizmus és naturalizmus stílusjegyeit, Pialat tulajdonképpen a modern párkapcsolat filmvásznon még alig-alig tárgyalt furcsaságait vizsgálja, az emberi természet mély megértésével. Ez egy még életszerűbb képet eredményez nem csak egy idealizált, de bármilyen mesterséges házasság-képnél is.⁶

Talán a közönség előtt legkevésbé sikeres következő rendezése, a *La Gueule ouverte* (1974) egy félig-meddig önéletrajzi ihletésű film: egy haldokló anya utolsó napjait mutatja be, hasonlatosan Pialat anyjának halálához, így a filmbeli fiú (Philippe) bizonyos értelemben megfeleltethető a rendezőnek. Az anyához közel álló férfiak (férje és fia) egyre inkább saját szeretőik felé fordítják figyelmüket – disszonáns szituáció ez. Végül a melodráma teljes hiánya sem teszi kevésbé megrázóvá és érzelmi szempontból kevésbé hatásossá az utolsó pillanatokot: Pialat a halál közeledtét sem dramatizálja mesterséges eszközökkel, pont ezáltal megrendítő a bekövetkező csend, a hiány jelképe.

⁴ Phillip LOPATE, *L'enfance nue: The Fly in the Ointment*, Criterion Film Essays, 2010. aug. 17. <http://www.criterion.com/current/posts/1560-l-enfance-nue-the-fly-in-the-ointment>

⁵ Nick PINKERTON, *Life After Love Ain't Easy in Forgotten Gem We Won't Grow Old Together*, *The Village Voice*, 2012. jún. 06. <http://www.villagevoice.com/2012-06-06/film/we-wont-grow-old-together-maurice-pialat/full/> (Megtekintve: 2013. január 23.)

⁶ Uo.

Érdekes kontraszt figyelhető meg a cím jelentésében („*Nyitott száj*”) is visszaköszönő mozgásképtelen anya etetése, valamint Pialat (Chabrolhoz hasonlóan) gyakran használt közös étkezési jelenetek között. Utóbbiak a rendezőnél sokszor a konfliktusok kirobbanásának helyszínei.⁷

A *Passe ton bac d'abord* (1979) ifjú szereplőinek szorongásai egy magas munkanélküliségi rátával sújtott régióban vad és csapongó életmódban oldódnak: a *L'Enfance Nue* folytatásaként zárja Pialat „nyugtalan társadalom” tematikájú első időszakát, melynek egyes darabjaiban mindig kontrasztban álltak az egyének belső konfliktusai és a francia közpolitikai szituáció.⁸

Gérard Depardieu a *Loulou*-ban (1980) nyújtott alakítása után nemzetközi szexszimbólummá avanszálódik: karaktere vagány, nem túl művelt, de szexuálisan rendkívül aktív naplopó. Nelly, a női főszereplő örte hagyja ott előző szerelmét (egy bosszantó gazdag férfit) és burzsoá életmódját. A film érdekessége, hogy egyáltalán nem működne, ha Pialat nem ismerné ennyire a nem-értelmiségi létet és saját karaktereit; a három főszereplő dinamikus összjátéka, a gyakran rögtönzött, vagy annak ható irrelevanciák, valamint a nem-tündöklő Párizs bemutatása adják meg a plusz tartást, amelyre a cselekmény(telenség)nek szüksége van.⁹

A legnagyobb sikerű film Pialat életművében kétségbevonhatatlanul a tizenöt éves Suzanne szexuális kalandjait követő *À nos amours* (1983). A rendező korábbi filmjeihez hasonlóan egy működésképtelen család mindennapjaiba nyerhetünk bepillantást, ahol a konfliktusok elől promiszkuitásba menekülő lány viselkedése talán a legésszerűbb viselkedés mind közül. Suzanne kapcsolatai valószínűleg jelentéktelenek; keresi a szeretetet, amit a családjában nem talál meg, de az üres szexualitás felfedezése ezen egyáltalán nem segít. Maga Pialat játssza a lány apját, jelenléte mindig rendkívül intenzív, indulatos kirohanásai a rendező valódi személyiségének rossz vonásait viszik át a karakter viselkedésének energiájába. Első szerepében Sandrine Bonnaire annyira kiváló alakítást nyújt a gyermek *femme fatale* szerepében, hogy a legjobb filmnek járó César-díjjal párhuzamosan ő is megkapja a legígéretebb színésznek járó díjat.

Pialat első és egyetlen lépése a zsánerfilm felé az eredetileg Catherine Breillat forgatókönyvéből kiinduló, ám végül erősen átdolgozott 1985-ös *Police* volt. A történet főszereplője egy kábítószer-hálózat lebuktatásán dolgozó rendőr, aki beleszeret egy arab bűnöző barátnőjébe. Ez itt egy lényegesen dinamikusabb és feszültebb tempójú film, mint bármi más az eddigi életműben, de a rendezői vízió integritása még mindig előnybe kerül a cselekménnyel szemben: a szereplők párbeszédei, a realiztikus szituációk jóval nagyobb hangsúlyt kapnak, mint az akció.

⁷ Adam BINGHAM, The Relentless Vision of Maurice Pialat, *Cinéaste*, 35/1(2009). <http://www.cineaste.com/articles/the-relentless-vision-of-maurice-pialat-web-exclusive>

⁸ J. Robert PARKS, Maurice Pialat Retrospective, *The Phantom Tollbooth*, 2005. ápr. 22. <http://www.tollbooth.org/2005/movies/pialat.html>

⁹ BIKÁCSY Gergely, Maurice Pialat halálára (1925-2003), *Filmvilág*, 2003/3, 3.

Depardieu alakítását a Velencei Filmfesztivál legjobb színésznek járó díjával és egy César-nevezéssel ismerték el.

A belső konfliktusokkal küzdő rendőr után Depardieu egy belső konfliktusokkal küzdő pap szerepébe kerül Pialat következő filmjében, a *Sous le soleil de Satan*-ban (1987); maga a rendező is felbukkan benne.

Pialat végül a kilencvenes évek elején érkezett el első tényleges életrajzi filmjéhez, a *Van Gogh*-hoz (1991). A rendező hozzáállása érdekes módon itt sem változik: bár egy ilyen hírű festő életéről szóló filmnek szinte követelménye, hogy a műveire is reflektáljon (akár képi eszközökkel, vagy valóság/kép kontrasztjával), Pialat egyáltalán nem foglalkozik Van Gogh munkásságával, vagy életének hírhedtebb mozzanataival (nincsen fül-jelenet!). A festő életének utolsó két hónapját bemutató film a művész mentális zavarait, a tizenkilencedik századi társadalom dinamikáját és a szereplők közötti interakciókat mutatja be minden szentimentális-melodramatikus elemtől megfosztva. Van Gogh halálának pillanata észrevétlen, jelentéktelen, pátosznak és totalitásérzésnek semmi nyoma: egy ugró vágásban tűnik el a festő géniusz élete. A maga két és fél órás hosszával ez Pialat leghosszabb filmje, és életművének utolsó előtti, de talán utolsó tényleges érdeklődést keltő műve.

Az 1995-ös, apa és fia kapcsolatát bemutató *Le Garçu*-ra kevesen voltak kíváncsiak, majd Pialat egészen 2003-ig bekövetkezett haláláig távol is maradt a rendezéstől. Egyedül találta magát, sok embert megharagított a környezetében, az Aranypálma-díjátadón az emberek hangosan kinyilvánították ellenszenvüket, s Pialat ezt viszonzta is. Halála előtt a párizsi Cinémathèque ünnepelte őt életműsorozattal, végül ravatalánál többen is felsorakoztak, hogy elmondjanak néhány szót.¹⁰

Itt volt tehát ez a céltudatos, de ellentmondásos rendező, akinek film-történeti helyét talán pont azért találjuk nehezen, mert pályatársaival ellentétben soha nem került be a francia filmművészet vérkeringésébe – szándékosan tartotta ezt a távolságot. Nagyon is elképzelhető továbbá, hogy filmjei egyenként és önmagukban is nehezen értelmezhetőek, de visszatekintve életművére, láthatjuk a rendezői vízió lényegét: sohasem állást foglalni, erkölcsi tanulsággal és magyarázattal sohasem szolgálni, csak mesterséges dramatizálás nélkül megmutatni. A francia élet különböző mozzanataiba bepillantunk be Maurice Pialat művein keresztül, s szemlélete révén beláthatjuk, életműve jócskán több a részek összegénél: a személyisége miatt elkerült rendező műveiben nincs sem ellenségesség, sem sérülés. Talán még azt is elmondhatjuk, hogy személyiségének minden konfliktusa segítette és támogatta filmjeinek elliptikus-eklektikus nyersségét.

Életművének felismerése és komolyabb (nemzetközi) vizsgálata csak halála után kezdődött meg; az első róla szóló angol nyelvű monográfiát 2006-ban adták ki.¹¹

¹⁰ Uo.

¹¹ Marja WAREHIME, *Maurice Pialat*, Manchester New York, Manchester University Press, 2006.

Filmjeinek egyes darabjait is nagyjából ezidőtájt kezdték forgalmazni DVD-n filmtörténeti klasszikusokra szakosodott kiadók (Nagy-Britanniában az Eureka: Masters of Cinema, Amerikában a Criterion).¹² Magyar kiadásokat e tanulmány megírásának idején (sajnálatos módon) hiába keresünk, remélhetőleg ez a jövőben változik.

¹²<http://www.eurekavideo.co.uk/moc/>és<http://www.criterion.com/people/8794-maurice-pialat>

Turnacker Katalin

Egy nagy életmű epilógusa

Ingmar Bergman utolsó filmjei

Ingmar Bergman legutolsó tévéfilmjének (*Spöksonaten/Kísértetszonáta*) 2007. december 25-ei bemutatóját már nem érthette meg, július 30-án Fårö szigetén 89 éves korában elhunyt. Egy évvel élte csak túl munkatársa, tekintélyes operátőre, Sven Nykvist¹ elvesztését. Hogy e nagy svéd éra veszteséglistája még nyomatékosabb legyen, nem szabad elfeledkeznünk Erland Josephson színész, forgatókönyvíró, rendező, Bergman barátja 2012-ben bekövetkezett haláláról. Ő az a közeli társ az ismertebbé vált színészek között, aki a mester utolsó korszakának munkáiban nagy szerepet töltött be: a *Fanny és Alexander*-ben (1982) Isac Jacobi, a *Próba utánban* (1984) Henrik Vogler, a *Dúl-fúl és elnémulban* (1997) Osvald Vogler, a *Sarabandban* (2003) Johan és a legutolsóban, a *Kísértetszonátában* (2007) Bengtsson alakját formálta meg. 2000-ben a Liv Ullmann által rendezett *Hűtlenekben* Bergman szerepében tűnt fel. A huszadik század filmtörténetének végét nagy veszteségek sora markírozza, s immár kanonikus tény, hogy az egy napon elhunyt nagymesterek, Antoni- oni és Bergman alkotásai nélkül a filmművészet mind problémaérzékenység, létfilozofikus gondolatok, mind formai-stiláris újítások vonatkozásában más irányt vett volna.²

Bergman művészetét mindvégig az alkotással szembeni alázat, a felkészülés pontossága, a rendezés mint kreatív közösségi munka töretlen professziója jellemezte. *Úrvacsora* című filmjére készülvén édesapjával Uppland templomait kereste fel, amely tapasztalat nyomán megfogalmazódott az élete végéig követt morális szabály: „*Bármilyen történet is, mindig meg kell tartanod az istentiszteletedet.*”³ E kijelentése alkotói és életvitelbeli létezésének alapját világítja meg (a folyamatos kreatív munka adja napjainak értelmét), és nem ún. istenkereső témáját fixálja, amit csak néhány hatvanas évekbéli modernista filmjében bont ki.

¹ 2006-ban meghalt Sven Nykvist, a XX. századi svéd filmművészet kétszeres Oscar-díjas, kiemelkedő operátőre, akinek Bergman huszonkét filmjének képi megoldását köszönhetette (díjazottak: *Suttogások, sikolyok*, 1973, *Fanny és Alexander*, 1982). lsd: KÚNOS László, http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8759 (letöltés: 2012.12.10)

² Filmművészetének elismeréséül az 50. jubileumi filmfesztiválon Cannes-ban (1997) a világ neves filmkészítői (Martin Scorsese, Woody Allen, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Akira Kurosawa, Wim Wenders) Ingmar Bergmannak adták a minden idők legnagyobb rendezőjének járó „Pálmák pálmáját”.

³ Ingmar BERGMAN, *Laterna magica*, Bp., Európa, 1988, 271.

Bergman tartalmaz élet elképzeléséhez megfelelő környezet társul. Fårö szigete a *Tükör által homályosan* forgatása, 1960 óta az a hely és táj, amely legjobban megfelel művészetesztétikai elképzeléseinek (formák, arányok, ritmus, fény, minimalizmus) és élete végén az elvonulás (a színház, a filmforgatás sűrűjéből), a szabadon választott magány (alkotás, olvasás, lelki megtisztulás) életterének. A lakóhelyéül választott szigeten játszódnak legjelentősebb játékfilmjei (a már említett *Tükör által homályosan*, *Persona*, *Szégyen*, *Szenvedély* és a *Jelenetek egy házasságból* epizódjai) és több Fårö-dokumentumfilmet is forgat (1969, 1979). Jelentős magánéleti események helyszíne ez: itt ünnepelte születésének kerek évfordulóit családja körében. A *Jelenetek egy házasságból* című tévésorozat főszereplőjéről, Johanról Bergman úgy tartotta, hogy a gyerekei nem érdeklik őt, mert fél tőlük, hiszen maga is gyermek akar lenni. Bergman kora előrehaladtával érzelmesre hangolta ünnepeinek rendezését: igyekezett helyreállítani jó pár éve megszakított kapcsolatát utódaival. 2004-ben Marie Nyreröd rendezésében készült a legbensőségesebb dokumentumfilm (*Bergman Island*) az akkor 87 éves rendező életéről természeti környezetében és házában Fårön. Számos interjúja során először fordult elő, hogy privát életébe is bepillantást engedett: bevezette a stábot szerény berendezésű házába, a pajtából (ahol a *Jelenetek egy házasságból* is forgott) kialakított zöld karosszékes pici mozijába, felidézte kedves emlékeit és nyíltan beszélt félelmeiről, listázott démonjairól. Amikor ezek miatt éjszaka nem tud aludni, 54 méter hosszú házában magányosan járkál fel s alá – mesélte. Pár évvel később Bergman részletes forgatókönyv alapján megrendezte saját temetését a szigeten, ahol a templomkertben legutolsó feleségével, Ingrid von Rosennel közös sírban pihen.

Az epilógus – a hozzáfűzés modernsége

A filmekről és a filmművészetről bárminemű megállapítást, kijelentést tenni kockázatos dolog, annál inkább, mivel sokan sok helyütt publikussá teszik véleményüket, vagy olyan rendezőről készül az írás, akit világszerte egyöntetűen a modern művészet egyik legnagyobb alakjának tartanak. Ekkor bizvást lehet arra számítani, hogy valaki már megfogalmazott valami hasonlót, vagy az állításokat hamisnak ítélik, vagy ha egyetértenek velük, nem biztos, hogy hasonlót értenek alatta. Hans Belting ír erről a jelenségről annak kapcsán, hogy a művészeti modernséget a jelen tükrében veszi szemügyre.⁴ Mivel szakmai konszenzusról aligha beszélhetünk, monológok sorakoznak egymás mellett, dialógus nem alakul ki, aminek következtében az epilógusok iránti igény jelentkezik. „*Ha nincs már mit felfedezni, a régi pedig már nem a régi, kézenfekvő, hogy epilógust fogalmazzunk.*”⁵

⁴ Hans BELTING, A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után. Bp., Atlantisz, 2006, 17-22.

⁵ Uo. 17.

Ezt azzal magyarázza Belting, hogy a klasszikus modernség prologikus volt, a jelennel szemben lépett fel és a jövőre irányult, ami a huszadik század végére elvesztette jelentőségét. Mindazonáltal ez nem jelenti a modernség végét, mivel annak nincs alternatívája, így nem is lehet megszűnéséről beszélni, „pusztán” kritikus aspektusból lehet megállapításokat tenni. Új keretek között, a modernség fogalmának kitágítása, egy másfajta esztétika működése révén szükséges ezért a művészetek által felvetett kérdéseket megközelíteni, értelmezni. Az új technikák megjelenése és rohamos elterjedése (mint például a 3D) egyértelművé teszi, hogy a növekvő innovációs nyomás alatt milyen gyors ütemben jelenik meg egy-egy fogalom, vagy változik meg a régóta használatos. Példának okáért a műalkotás eredetisége vált megfoghatatlanná a hamis vagy a másolat „profizmusa” miatt.⁶

Belting a modernség ellentmondására adott válaszként kétféle epilógust ír le: a régi ellen vehemensen fellépőket, akik örömmel dobják ki a hagyományt, és a régi védelméből kiindulókat, akik a tradíció tiszteletét, értékkövetését tekintik fontosnak.⁷ Ezen a ponton elérkeztünk ahhoz az alkotói felfogáshoz és magatartáshoz, amit Ingmar Bergman esetében is felfedezhetünk, amikor életének utolsó munkáit vesszük szemügyre. Az epilógus esztétikai használata a fogalmat főként a színdarabokhoz és azok színházi közvetítéséhez, a befogadás segítéséhez kapcsolja, jóllehet a filmkészítésben is gyakorta feltűnik. A műveket lezáró részt hagyományosan az eszmei, elméleti, etikai sík egyfajta összefoglalásaként, a tanulság hangsúlyozásaként alkalmazták. E klasszikus funkcióval Bergman a színházzal való legendás kapcsolata során találkozhatott, ami összefűzte őt a korának rendezőire és őrá is elsöprő erővel ható drámaíró, August Strindberg munkásságával. E közvetlen kapcsolat a svéd írószíndarabjainak újra és újra történő színrevitelével tárul fel, egyben a Bergman elődeinek és bizonyos fokig mestereinek tartható Alf Sjöberg és Olof Molander kiemelkedő rendezéseihez való viszonyát is magában foglalja.⁸

Bergman vissza-visszatérésével színházi munkáihoz, kedvelt drámáihoz nem összefoglalja, újrafogalmazza vagy felülírja a korábbiakat, hanem kiegészítéseket, utólagos játékokat fűz hozzájuk, amelyek árnyalják, finomítják, esetleg egyértelműsítik azokat. Utolsó filmjei színházi rendezéseihez hasonlóan komplementer epilógusok korábbi nagy mozgóképeihez.

⁶ A filmművészetben Abbas Kiarostami rendező a Hiteles másolatban (2010) feszegeti e kérdéseket nemcsak a művészet, hanem az élet, az emberi kapcsolatok vonatkozásában. Lsd. még: RÉNYI András, *Eredeti vagy hamis? - a műértés tudományos alapjairól*, a Minden-tudás Egyetemének előadása, <http://www.mindentudas.hu/renyiandras/20060225renyi1.html> (letöltés: 2012.10.2)

⁷ Hans BELTING, *A művészettörténet vége*. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után. Bp., Atlantisz, 2006, 20-22.

⁸ Alf Sjöberg és Olof Molander a stockholmi Dramaten kiemelkedő rendezői és filmkészítők voltak. Az utóbbi Strindberg darabjainak elismert interpretátora volt, többek között 1962-ben megrendezte a *Kísértetszonátát*, ami Bergman utolsó tévéjátéka lett. Sjöberg legnagyobb elismerése a cannes-i filmfesztivál fődíja, amit Strindberg drámájának, a *Júlia kisasszonynak* (1951) megfilmesítéséért kapott.

Ezek témáikban, problémafelvetéseikben, elbeszélésmódjukban, stiláris jellemzőikben ugyan nem hoznak teljesen újat, mégis az autobiografikus szemzőgből készült utójátékok a hosszú életút bölcsességével elmélyítve a bergmani életművet új kerettel látják el. Az epilóguskészítés első feltűnését a *Fanny és Alexander*ben érhetjük tetten, amit a film zárójelenete egyértelműsít, amikor Alexander (a rendező alteregója) nagyanyja ölébe hajtva fejét hallgatja a felolvasást Strindberg *Álomjátékából*: „*Minden megtörténhet, minden lehetséges és valószerű. Idő és tér nem létezik; valamilyen jelentéktelen valóságtöredékről elrugaszkodva a képzelet kibomlik, és ... új szövetet sző.*”⁹ Bergman a gyermekkor impulzusait, formáló erőit, meghatározó személyeit kelti életre az 1982-ben készült utolsó nagyjátékfilmjében, ami kulturális-szociális tradíciójának számbavétele és értékközpontú kiemelése, s egyúttal olyan mű, amivel hitet tesz saját művészeti felfogása mellett. A modernség filmművészetében betöltött szerepéből, jelentőségéből adódóan egyértelmű, hogy az idősödő mester megteremtette személyes, szuverén formáit, stílusát, azaz saját hagyományát, amihez ragaszkodik, s amitől távol áll a huszadik század végi innovációs kényszer. Az emlékek, az álmok, a fantázia képei az előzményekhez híven, azokat követve utójátékokba állnak össze, amelyek komplementer viszonyt létesítenek nagy modern drámáival. A késői filmek, a tévés kamaradrámák a *Jelenetek egy házasságból* sorozattal indultak újtukra, a *Próba után*, a *Dúl-fúl és elnémul*, a *Saraband* narratívája a korábbiak folytatása. Feltűnően hangsúlyos viszont a vizuális és zenei kifejezőeszközök érzékletes használata, jelesül a rembrandti festészeti formák (csoportkép és portré), fények és színek, valamint a zene filmstruktúrát meghatározó és absztraháló szerepe.

Az élettörténet-szövéss epilógusai

1982-ben forgatás közben érlelődött meg Bergmanban az elhatározás, hogy abbahagyja a filmkészítést. Döntését önéletrajzi írásában, nyilatkozataiban alátámasztotta, ami hozzájárult ahhoz, hogy a *Fanny és Alexander* című filmjét az életmű epikus összefoglalásának, szintézisének tartsák magyarázóinak. Amennyiben a szintézist problémák, kérdéssfelvetések, kijelentések, képzetek egészésként történő használatára értjük, akkor Bergman esetében ez a leginkább egységesnek tűnő fent nevezett műre vonatkozóan sem egyértelmű. A film önéletrajzi emlékezésre épül ugyan, aminek vallomásokos jellege nem vitatható, mégsem tekinthető összegzésnek, még kevésbé búcsúnak a filmtől. Modernizmust meghatározó nagy filmjeivel az őt foglalkoztató problémákat analizálja a viszonylagos teljességre törekvés igényével:

⁹ August STRINDBERG, *Álomjáték*. Emlékeztető, Magyar Helikon, 1980, 7.; Ingmar BERGMAN, *Fanny és Alexander*, Bp., Árkádia, 1985, 226.

számára a műalkotás saját bensőjéből táplálkozik. Az érzékeny alkotó számára a mű a világról megfogalmazott gondolatok, tapasztalatok, élmények mozgóképi megjelenítése. Bergman ezúttal a fejlődésregény filmes változatát készíti el – majd írja meg később regények formájában¹⁰ –, amely mintegy kiegészíti, pontosítja a tudnivalókat róla, amiket már sejthettünk, de ennyire egyértelműen nem láthattunk, olvashattunk. Esetében kétséget nem hagy az önéletrajzi kapcsolat, amit például Fellini az *Amarcord (Io mio ricordo/Emlékezem, 1973)* vonatkozásában hevesen tagad, s ami végső soron lényegtelen a képzelet, a vízió, az emlékezés munkája nyomán megszülető műalkotás szempontjából.

Narrációját tekintve a film klasszikus dráma öt felvonásban, amihez prólógus és epilógus fűződik. Az elbeszélés nyitó és záró darabja az elkeretezés funkcióját tölti be: formailag a struktúra tagolására, hangsúlyozására szolgál, ugyanakkor a színházi, festészeti, zenei hagyományokhoz köthető stiláris megoldás. Alexander első jelenete a színpad mögött tevékenykedő „rendező” öntörvényűségét: a való és a fantázia keveredését, a félelmek megjelenését s – ami új Bergmannál – a játékosság érvényesítését fejezi ki, aminek nyomán a valós események elvesztik élüket. A szokatlan tartalmú felvezetéshez hasonlóan az utójáték is rendhagyó a korábbi filmekhez képest: a család és Alexander élete újra békés mederbe kerül, tisztán idilli a nagybácsi filmvégi beszéde a kis emberi világ egyszerű örömeiről, kedvességéről, jóságról. Strindberg szellemében Alexander számára tovább szövődik a színházrendezések és a mozgóképek új, színes szövete. Ehhez a korántsem lezárásnak tartható epilógushoz tartalmilag szorosán kapcsolódik az ötödik felvonásban megjelenő apa-szellem útravalója fia számára: „*Alexander, bízz az emberekben!*” Bergman munkáiban ehhez fogható humanista, örömteli végkifejletet aligha találhatunk, mégsem tekinthető elbúcsúzásnak, lezárásnak, hanem az emberi kapcsolatok természetét tovább elemző epilógusok nyitányának.

Televíziós kamaradrámák mint utójátékok

Bergman nagyjátékfilmes pályájának lezárásával visszatér a színházhoz, pontosabban „hazaérkezik” megszokott, otthonos közegéhez. Mindössze két évnek kellett eltelnie, hogy korábbi ötletét filmre ültesse át, és megrendezze tévéfilmjét, a *Próba utánt* (1984). A háromszereplős (az öregedő rendező, a fiatal színésznő és annak alkoholbeteg elhunyt anyjának szelleme), a színpadon, egy próba után játszódó kamaradráma „tisztá” epilógus. Bergman színészekkel kapcsolatos munkamódszere közismert:

¹⁰ Bergman prózája: A legjobb szándékok, Bp., Európa, 1993; Vasárnapi gyerekek, Bp., Európa, 1994; Az ötödik felvonás, Bp., Európa, 1995

Bergman írásaiban leszögezi, hogy sajátos kifejezőeszközei a film és a kép, írásai pedig a kinematográfia drámai formái.

Laterna magica című önéletrajzi könyvében, interjúiban ecseteli ebbéli precizitását, pedantériáját, amit egyszerre gyümölcsözőnek és démonikus tehernek tart. A legendássá vált színházi Bergman-közösség munkáját a tagjai közötti kapcsolatok, átélt érzelmek, hétköznapi tapasztalatok befolyásolják, aminek nyomán alakul ki a darab interpretációja. Időben és térben már lezajlott események után kerül sor erre a tévéutójátékra: a *Fanny és Alexander* végén felolvasott sorok egyfajta folytatásaként Henrik Vogler megrendezi Bergman kedvenc Strindberg-drámáját, az *Álomjátékot*.¹¹ A filmben közvetlenül a próba után, a közelmúltban tárul fel a régebbi múlt emberi tragédiája: a művészszermélyiség felőrlődése, a szerelem, az alkoholizmus. A fiatal színésznő mellett egy nagyjelenetben színre lép halott anyja, aki a rendező szerelme és sztárja volt, s ezzel összefonódik a valós és a képzeletbeli, a film jelene és múltja, a régi és az új idők érzelmi kapcsolatai. Bergman saját tradíciójához kötődve szövi tovább zárt szituációs tragédiáját, tele olyan önreflexiókkal, szerzői kommentárral, amiket jóval korát megelőzve már magabiztosan alkalmazott a *Börtön* (1948) című filmjében. A több mint harminc évvel későbbi játék jelenében ismét felidéződik az alkotó vívódása, belső és földi pokla, elbizonytalanodása, rezignációja. Ezt szignalizálja a fiatal rendezői alteregó, Alexander alakjának elhelyezése a színpadon.

A *Jelenetek egy házasságból* drámai fordulataira ismerhetünk a film utolsó részében, ahol az idős mester és a fiatal színésznő eljátszanak a gondolattal, hogy mi történne, ha szerelmi afférba bonyolódnának. Fantáziaképek szintjén vonzó az, ami a valóságban kijózanító: a rövid szenvedélyes időszakot féltékenységi szcénák követnék, majd a viszony a színházi bemutató utáni szakítással érne véget. Marad tehát a jelen megszokott szituációja, nem változik semmi a film kezdetéhez képest: a rendező magányos töprengései folytatódnak, a fiatal színésznő pedig elsiet következő próbájára egy rádióadónál. Bár narratív vonatkozásban nincs különbség a kezdet és a végkifejlet között, bölcs megoldás születik azzal, hogy nem a pillanatnyi vágy beteljesítése történik meg, hanem megmaradhat közöttük egy viszonylag elfogulatlan, érzelmi kilengésekkel nem terhelt munkakapcsolat.¹² Strindberg és Bergman összefolyó világában Vogler, a rendező fogalmazza meg játékaik lényegét: a szép egy asztal, egy szék, a vászon, az üres színpad, a munkafény, színészek utcai ruhában, mozgás, arcok, csend, varázslat – minden valamit kifejez, semmi nem valós.

És semmi nem az, vagy csak annyi, ami és amennyi a vásznon a szemünk előtt leperreg – fűzhetné tovább a gondolatot a *Dúl-fúl és elnémul* című tévéjáték.

¹¹ A filmkészítéssel való „szakítása” után 1986-ban negyedszerre rendezi meg az *Álomjátékot* a Dramatenben, Bergman valóban úgy érzi, ezzel hazaérkezett. vö. Hauke LANGE-FUCHS, Ingmar Bergman: Seine Filme – sein Leben, München, Heyne, 1988, 262–263.

¹² Bergman elégedetlen volt a tévéfilmmel, ezért majd’ húsz perccel megrövidíttette (72’). A forgatás során összetűzésbe keveredett barátjával, Erland Josephsonnal és Ingrid Thulinnal is. Ez a munka volt utolsó együttműködése Sven Nykvist operatőrrel. lsd: Ingmar BERGMAN, Bilder, Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1991, 196–201.

Bergman egy be nem mutatott színdarabjából készült film kettős értelemben hommage: egyrészt Carl Åkerblom nagybácsinak, a bolondos feltalálónak állít emléket,¹³ másrészt a színház és a filmkészítés szomorkás-ironikus összeolvasztása, amit az emlékezés és a búcsúzás át- meg átsző a halál alakjában fellépő clownnal.¹⁴ Carl bácsi feltalálja az „élő némafilmet”, ami a mozgókép és a színház ötvözeteként jön létre úgy, hogy a vásznon pergő képek dialógusait a színészek élőbeszédben mondják fel, és a zenészek is élőben játszanak. A vidéki turnén tűz miatt meghiúsul a vetítés, ezért a háromszereplős improvizált kamarajáték oldja meg a kínos helyzetet. A darab szereplői azonban nem képesek megmenekülni: már az előadás alatt újra megjelenik a halálhozó fehér bohóc, a film végén pedig Carl örült rohamában felesége, majd önmaga ellen fordul. A kapcsolódás korábbi művekhez laza utalásos tulajdonságánál fogva megannyi kis utójáték, nem pedig elemző vagy összefoglaló jellegű. A szereplők neve, az őket megformáló színészek¹⁵, a cselekményben felbukkanó momentumok az ismétlésből születő kiegészítések, a hagyományörzés sajátos formái, amelyek megteremtik a bergmani univerzum folytonosságát. Az önéletrajzi és az életműhöz található kapcsolatokon túlmutat az, amit Alexander mond fel a *Macbeth*-ből az 1982-es filmben: „Az élet csak egy tűnő árny, csak egy / Szegény ripacs, aki egy óra hosszat / Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű / Meséje, zengő tombolás, de semmi / Értelme nincs.”

Bergman utolsó alkotásai közül az *Áldottak* (1986) és a *Saraband* (2003) közvetlenül köthető a korábbiakhoz: az előbbi a *Tükör által homályosan* (1961), az utóbbi a *Jelenetek egy házasságból* (1973) epilógusa. E filmek felfoghatók folytatásként is, ami végső soron nem zárja ki az utójáték alkalmazását, ennek viszont ellentmond az, hogy e tévéjátékok önmagukban egységes, önálló alkotások, akként is nézhetők, értelmezhetők, az előzményekkel szorosan nem függenek össze. Ha direkt bizonyítékot keresünk, akkor az *Áldottak* esetében a cselekmény más, a konfliktus redukáltabb, a dráma leszűkítettebb; a *Saraband*-ban a szereplők életkora nem illeszkedik: Johan 86, Marianne 63 éves, 23 évvel fiatalabb férjénél, az életkori különbség a *Jelenetek*-ben azonban csak hét év.¹⁶ Bár ez utóbbi csak aprócska „hiba”, ami elsikkad a film prologusához képest, ahol Marianne monológja implicit emlékezés.

¹³ Carl nagybácsi, a *Fanny és Alexander* vulgáris, pityókás, bolondos alakja Bergman *laterna magicájához* és *filmvetítőjéhez* olyan szerkezetet készített, amelynek segítségével a figurák mögé mozgó háttérrel lehetett varázsolni. A filmszalagokról leoldotta az emulziót, és tussal rajzfilmet készített, miközben történeteket mesélt a kisfiúnak. *Isd: Ingmar BERGMAN, Laterna magica, Bp., Európa, 1988, 29-34.*

¹⁴ A clown neve Rigmor (rigor mortis = hullamerevség az orvosi szaknyelvben).

¹⁵ Emeljünk ki csak egyetlen példát: a Vogler név elsőként az *Arcban* bukkant fel a főszereplő neveként, majd a *Personában* (Elisabeth Vogler), aztán a *Próba utánban*; a szerepeket életre keltő színészek esetében Erland Josephson alakítja a két utolsó tévéfilmben Henrik Voglert, illetve Osvald Voglert.

¹⁶ A tévésorozat végén Marianne 45 éves, ha mintegy 30 évvel későbbi történetet dolgoz fel a *Saraband*-ban, akkor 75 évesnek vagy többnek kellene lennie.

Az *Áldottak* mint utójáték egyetlen motívum, a téboly általi teljes emberi széthullás redukált, minimalista drámája. Harriett Anderson Vivekája ebben a tévéjátékban már túl van a világgal való kapcsolat elvesztésén, a külső a farkasoké, a fenyegető pusztításé, amely behatolva a házakba megmérgez, megöl. Míg Karin esetében férjén kívül testvére és apja reakcióinak folyamatában bomlik ki örülete, addig itt már csak a férj és a hűg játszik szerepet a téboly kialakult állapotában, és nincs választás az irracionalitásba zárt belső és a külső világ között. A szeretet fogadalma, a bibliai tanítás szavai (a kezéd az én kezem, a szemed az én szemem, a tested az én testem) szerinti hűség, a betegségben való kitartás végső soron a férfi számára sem hagy szabad teret. Az egyre szorosabbá váló érzelmi kötelék miatt belemerül felesége belső világába, ami – mint mondja – kívülről nézve betegség, belülről nézve logikus. E gondolkodási folyamat mentén a végkifejlet már „magától értetődő”: a pszichiátriáról hazaszöktetett asszony és férje a konyhában magára nyitja a gázt. Belső logikájuk értelmében egyetlen lehetőségük az öngyilkosság, hiszen megpróbáltak szerelemben élni – a férfi még a felesége iskolájának táblájára is felírja: a szerelem mindent legyőz –, de a világ megakadályozta. A betegség az ő megmentődésük, ők áldottak, mert az örület csak kívülről, az érzelmekben, értékekben szegény, széteső világból nézve tartható annak, így a valós probléma a külsőben keresendő, tágabb és általánosabb, mint a kettős téboly esete.¹⁷

Éppen a világ állapotára való indirekt reflexió kapcsolja össze a filmet a *Sarabanddal*, ahol ez az aspektus háttérben áll az öntematika, a korábbi kérdések felszínre kerülése (együttélés, párkapcsolatok, magány; a művészet kérdései, a művész feladata, életvitele) és az intermediális stiláris eszközök miatt. Johan és Marianne, Henrik és Karin történetében tükröződik a polgári ideálok és értékek kiveszése, a fiatal generáció pragmatikus viszonya a művészethez, a szabad döntéshez, az önálló élethez. A narratív önreflexióval átszőtt dráma a pokolba vezet, ahol az örök kárhozát pontos mása a földinek, s „olyan, mint egy metsző élességgel exponált, végtelenített filmszalag. Bizonyos jeleneteket újra és újra végig kell nézmem, akár tetszik, akár nem” – írja Bergman.¹⁸ A *Jelenetek* harminc év múlva indul újra, szereplőiket bár távoli, mégis megoldatlan és az új helyzetből eredő gondok kötik össze: az érzelmi elsivárosodás, az elmagányosodás, a zsigeri szorongás, a lét abszurditása a halál előszobájában. Marianne látogatása volt férjénél felszínre hozza, bonyolítja, majd egyfajta feloldáshoz vezet négyük kapcsolatát.

¹⁷ Bergman az *Áldottak* leszűkített szituációs drámájában nem győzi nyomatékosítani a Pál apostoli formulát: „hit, remény, szeretet, (...) ezek között pedig legnagyobb a szeretet”, ami nem a hit „visszavétele”, hanem a szeretet az ember egyetlen megmaradt értéke, ami még megmenthetné. Tévedés ne essék, nem a közismert „folie à deux” esetét dolgozza fel a svéd rendező, az extrém (paranoiás) függőség zárt térben történő kifejezése a speciális eseten túlmutat, inkább a világban élés elmulasztott lehetőségére irányítja a figyelmet.

¹⁸ Ingmar BERGMAN, *Sarabande*, Bp., Európa, 2003, 26.

Drámájuk mégsem zárul le, problémáik megoldására nem kerülhet sor: Marianne elutazik, Johan ismét egyedül marad, fiával nem rendeződik viszonya. Bergman utolsó, még életében bemutatott tévéfilmjében leplezetlenül, sőt kíméletlenül állítja elénk az embert ittlétének végén. Kamaradrámájának tetőpontján Johan pokoli szorongása: a végső napok, a lejárt idő, a halál egyértelmű valósága miatt képtelen aludni, volt feleségénél keres menedéket. A pőrére vetkőztetés fizikai és mentális szekvenciája Bergman munkásságának olyan megrázó képsorai közé tartozik, mint *A csendben* Ester fulladásrohamainak vagy a *Suttogások és sikolyok*ban a halott Ágnes „visszatérésének” jelenetei. A rendező időskori ecce homo-ja képezi az epilógus végpontját, s egyben a legutolsót is a huszadik század utolsó nagy rendezőjétől a magyar nézők számára.

Képsorozatok rembrandti fényben

Bergman filmjeinek képi kifejezésmódja prioritást élvez még akkor is, ha a dialógusok nagy szerepet játszanak. A vizuális emlékezetre épülnek prózai írásai; az Åkerblom család, anyja és apja fotográfiáit, főként az arckat tanulmányozza: *„behatlok a képekbe, és megérintem az embereket”*¹⁹ – írja le inspirációját. Társa a képsorozatok megvalósításában Gunnar Fischer után Sven Nykvist, akinek egyik legnagyobb érdeme a fény, a megvilágítás használatának természetes módja. Eme stíluselem előzményét a németalföldi barokk festészetben találja meg, nevezetesen Rembrandt művészetében több vonatkozásban is. A festészeti formák közül a Hollandiában kialakult csoportkép és a portré együttese felel meg legjobban az epilóguskészítésnek, amit később az ön/arckép vesz át.²⁰ A *Fanny és Alexander* még a huszadik század elejének nagypolgári családi tablója Alexander portréjával, ahol a címmel ellentétben a kislány arcképe vázlatként a háttérbe kerül. Főbb motívumként az összejövetelek exponált helye, az enteriőrök vonják magukra a figyelmet, amelyek három nagyobb vizuális környezetet teremtenek a cselekmény számára: a tárgyakban, textíliákban gazdagon részletezett családi ház a színház meghitt közegével; Isak Jacobi mesés labirintusa; és az ezekkel szigorú ellentétben álló püspökség puritán belsői. A polgári otthon bensőséges tere bekeretezi a családi tablót: a film kezdetének karácsonyi ünnepe és a tragikus események utáni összejövétel a film végén a helyreállított egyensúly biztonságának és életörömének helyszínén zajlik, ahol mindezt a haláleset után egy kisgyermek születése is megpecsételi.

¹⁹ Ingmar BERGMAN, *A legjobb szándékok*, Bp., Európa, 1993, 7.

²⁰ Az önarckép művészettörténeti fogalma a romantikával vált csak elterjedtté. Németalföldön Rembrandt volt az első a festők között, aki egész munkássága során nagy mennyiségű önelemző képet festett, rajzolt magáról, s bár több művéről derült ki az idő múltával hamis volta, mindmáig egyedülálló minőség a művészetben.

A tér, a matéria, a tárgyak jelentősége a megvilágítással életre keltett színeknek köszönhető, meleg földszínek: sárgák, barnák, vörösek oldódnak fel a fényben és válnak plasztikussá zöld komplementerük, árnyékolásuk és tónusuk révén. A kompozíció kiegyensúlyozottsága azonban nem feledtetheti el teljesen, hogy a bergmani világ öröm és szenvedés együttesének polifóniája, s végső soron diszharmonikus.

Hasonlóképpen Rembrandt csoportképeihez Bergman narratív szövetének szereplői is önálló, független individuumok, akiket a család és főként a kulturális, művészeti környezet közös cselekvésben kapcsol össze. Az így kialakuló belső egység az erősen egyénített portrék, elsősorban a tekintetek nézőket bevonó-megszólító kifejezésével kifelé irányul.

A csoport belső kohéziója, a tagjai közti koordináció megvalósulása nem statikus képződmény, a *Fanny és Alexander* középső részében átmenetileg kisebb egységekre esik szét, s a fiú arcképe uralja az elbeszélést. A kialakuló szubordináció időleges, belső dinamikát, feszültséget párosít a lélektani jellemzés kontrasztokra épülő érzelmi hatásával. Alexander közelképéről a figyelmet semmi nem tereli el: a megvilágítás, a meleg színek általi kiemelését a dísztelen belső tér, a tárgynélküliség, az egyszerű ruházat támasztja alá. Ehhez társul beszédmódjának megváltozása is: már csak egyes szám harmadik személyként nevezi meg magát, ami egyértelműen utal mentális állapotára. A film utolsó részében az alárendelődés és az összehangolás elvének együttes alkalmazása értelmében a szellemi-érzelmi egyensúly szimbolikus fényében újra összeáll a kép. Rembrandt festészetének holland hagyományt megújító híres csoportképein²¹ az egyéni vonásokkal ábrázolt tagok közti mozgás dinamikája és a fény-árnyék kontrasztjai megteremtik a kompozíció középpontját, a főalakot, a szubordináció helyét és a koordináció megvalósulását a résztvevők tekintetének irányulásával.

A *Próba után* című tévéfilmben Alexander alakja mint az idős rendező fiatalkori mása újra feltűnik, vele megerősödik a szereplői arcképek és a rendezői önportrék közötti kapcsolat. A televíziós kamaradrámák kisszámú redukált mozgásterében a közelkép megszokott módon ismét a legfontosabb stiláris eszköz lesz, olyan intenzitással, ahogy azt a *Personában* láthattuk. Deleuze megállapítása szerint Bergmannál a „nagyközeleli egyenlő az arccal”²², amely az affekció-kép egyedi módját alakítja ki azzal, hogy az arc szerepeit (megkülönböztető, szocializáló, kommunikáló) egymásba olvasztja, majd a személyek közötti drámai kibontakozás során lerombolja azokat, azaz elveszi az egyénítést. Ezzel a módszerrel eljut egy szélső pontig, ahol egyetlen dolgot tehet, hogy „elégeti az ikont (...), biztosan semmisíti meg és oltja ki az arcot.”²³

²¹ A legismertebb csoportképek: Doktor Tulp anatómiai leckéje (1632), Éjjeli őrjárat (1642), A posztós céh előljárói (De Staalmeesters, 1662)

²² Gilles DELEUZE, Az affekció-kép: arc és nagyközeleli. In: A mozgás-kép, Bp., Osiris, 2001, 120.

²³ Uo. 137.

A *Persona* stiláris kifejezése teljes egészében erre épít, és ezt nagyrészt megtalálhatjuk az azt követő ún. „sziget-drámákban” (*Farkasok órája, Szégyen, Szenvedély*) is.

Az arckép ábrázolásában végpontig jutott Bergman utolsó alkotó korszakában „rehabilitálja” a közelit, a *Fanny és Alexandertől* kezdve visszatér az egyénítés, az arc társadalmi és kapcsolattartó funkciója bár redukáltan, mégis működik. Az egyén veszteségeit, az ikon elégetése következtében támadt „üres helyeket” nem szükséges újra az általánosítás értelmében kitágítani, mert a nagyközélik inherens tapasztalatként hordozzák „az arc félelemben megélt kapcsolatát a semmivel, a hiánnyal”.²⁴

Az utolsó korszak tévés zárt szituációi minimalista stílusa főként Bergman portréművészetének sajátosságait emeli ki s teszi szembetűnővé. Az idős színházrendező, Carl bácsi, Johan a *Sarabandból* Rembrandt önarcképeihez hasonlatosak, főként az időskoriakhoz. A festő életművének kutatói kevés egyetértést tanúsítanak, de abban egy véleményen vannak, hogy a portrék nem egyszerűen „ismétlések” vagy időben egymás után következő állapotrajzok, hanem minden egyes festmény a művész új és összetéveszthetetlen kijelentése önmagáról.²⁵ A bergmani arcközélik sem pusztán az élet és az alkotás időbeli folyamatossága nyomán jöttek létre, nem kedvelt témáinak újbóli kifejtése valósul meg, bár ábrázolásmódjuk kevésbé rejtélyes, mint például Rembrandtnak a kölni Wallraf-Richartz Múzeumban őrzött önportréja esetében.²⁶ A festő és a rendező képeit egyaránt jellemzi, hogy nagyfokú önismeretből és magányból születtek, és messze túlmutatnak az intenzív önvizsgálaton. Közös bennük, hogy élettörténeteiket jelenítik meg, a mozgás folyamatának egymásutánját részletezik a maguk egyszeri voltában, ahogy Georg Simmel a festő esetében a „lelátó pillanat”²⁷ megragadásaként írja le a múlt mozzanatainak a mostban történő összegyűjtését, individuális érzékelését.

Az emberélet útjának végén

Bergman *Az ötödik felvonás* című könyvének „ajánló” idézetében az utas eképpen enyhíti Peer Gynt félelmét: „*Nyugalom, ez még csak az ötödik felvonás közepe; elpatkolni csak a végén szokás.*”²⁸

²⁴ Uo. 136.

²⁵ Isd: Franz VONESSEN, Selbstportrait und Selbsterkenntnis. Zu Rembrandts Selbstdarstellung als lachender Alter. http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2004-5/Vonessen_Rembrandt.htm (letöltés: 2013.01.22)

²⁶ E festmény értelmezése szétágazó, ellentmondásos a mai napig, bizonyos előítéletek is befolyásolják (a tragikus élet „szcenírozása”, grimaszolás a tükörből való festés során). Az idős festő nevetése felettébb zavarba ejtő: magyarázzák önmagán való nevetésként vagy kétségbeesett démonikusként, de felsőbbrendűként és elnéző mosolyként is. Uo.

²⁷ Georg SIMMEL, Rembrandt: Művészetfilozófiai kísérlet, Bp., Corvina, 1986, 14.

²⁸ Ingmar BERGMAN, *Az ötödik felvonás*, Bp., Európa, 1995

Az idős rendező monológja őszinte – leleplező – önvallomás prózában, majd később mozgóképen a tőle gyermekora óta elválaszthatatlan útitársairól: a színházról és a filmről. Összefoglalása kérdések formájában nem valamiféle magabiztos kinyilatkoztatás, inkább óvatos tisztázás arról, hogy minek tulajdonítja alkotói pályáját: „Érzés, valóban? Szenvedély? Vágy? Szerelem? Megszállottság? Nagy szó, de talán mégis: Megszállottság.”²⁹

Ez olyannyira igaz, hogy töretlenül dolgozott életének utolsó éveiben is: Fårön minden délelőttjét kreatív munkával töltötte, és utoljára megrendezte a tervezett Strindberg-művet, a *Kísértetszonátát*. Itthon utolsó műveként a nézőkben a *Saraband* maradt meg, annak is megrázó dramaturgiai tetőpontja a félelmén úrrá lenni nem tudó mezítelen ember érzelmi kiszolgáltatottságával, magányával a „farkasok óráján”, amikor a legtöbb embernek szembe kell néznie a halállal.

Bergman utolsó művei elismert modern filmdrámáival komplementer kapcsolatban állnak, önálló narratívájú, szerkezetű, lélekmélységig hatoló önarcképek epilógusokba rendeződő sorát alkotják. Stílusát az elbeszélés képi és zenei szenzibilitása határozza meg, amelyek az absztrakt jelentéstartalmak kifejezése szolgálatában állnak. A rembrandti forma-, szín- és fényhasználat, valamint a klasszikus zene, főként Bach barokk csellószvitjei töltik fel a cselekményben szegény narrációt érzelmekkel, gondolatokkal. A fentebb említett időskori nevető portréján Rembrandt a kép szélére egy titokzatos alakot festett, amelynek rejtélyét nem részletező kidolgozottsága, árnyék-jellege és arcának szigora teszi érzékletessé. Nehezen megfejtendő jelenség, amire sok magyarázat született, egymást alátámasztók, de egymásnak ellentmondók is.³⁰ Nagy művek esetében ez természetes is, hiszen olyan önálló instancia megjelenítése ez, ami a racionális felfoghatóság és magyarázhatóság alól kivonja magát. Itt az idős művész elfogulatlan, igazságra törekvő kritikai látásmódja, belső hangja kaphat teret.³¹ Bergman hasonló megoldást alkalmaz a *Próba* utánban: a színpad fényezői mellett Alexander ül félárnyékban, némán, komoly arccal. A megkettőzött rendezői jelenlét kettős irányú, egyszerre tekint belülről és kívülről: az alkotó lelki instanciája, az önkritikus monológ felmondása és a nézőre hatást gyakorolni igyekvő intenció együttese érvényesíti a drámát.

A tragikus szüzsék festészeti megoldásait a zene diegetikus használata felerősíti, ami külön tanulmányt igényelne, e helyütt a választás okainak csak egyetlen, talán a legjellemzőbb mozzanatát emeljük ki.

²⁹ Uo. 15.

³⁰ például Ekkehard MAI, *Rembrandt Selbstbildnis als Zeuxis*. Berlin, Mann Verlag, 2002

³¹vö: Franz VONESSEN, *Selbstportrait und Selbsterkenntnis. Zu Rembrandts Selbstdarstellung als lachender Alter*, http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2004-5/Vonessen_Rembrandt.htm (letöltés: 2013.01.22)

Bergman színész barátjával, Erland Josephsonnal Bach zenéje kapcsán arról beszél, hogy az anekdota szerint a zeneszerző felesége és gyermekei elvesztése után így fohászzkodott: „*Istenem add, hogy ne vesszen ki belőlem az öröm.*”³² Az alkotás öröme legyőzi a félelmet, a magányt, a hiányt, s ez az öröm, úgy tűnik, Bergman számára élete végéig megadatott.

³² Ingmar BERGMAN, *Laterna magica*, Bp., Európa, 1988, 45.

Bátori Anna

Intermediális viszonyrendszerek

Az idő szerepe Wim Wenders és Peter Handke látásában

Amit a látás lát, és a beszéd kimondhatatlannak tart

Az irodalom és film ősi tusája, avagy konfliktusa egyidős a mozgókép művészetének megszületésével, hiszen a filmipar - nyilvánvalóan más tényezők melletti - fejlődését az irodalmi elbeszélés alapján kialakult narratív struktúra (is) biztosította¹, és vált így az hibrid médiummá. A literatúra ugyanígy reagált az audiovizuális világra: bizonyítható mindez, ha a filmművészet megszületése utáni, huszadik századi irodalomból válogatunk. Ezen – egymásra ható – reaktív formák új elméleti távlatokat nyitnak meg, mely elgondolásokban az irodalom kinematografikussá, a film pedig irodalmiassá válhat.

Siegfried Kracauer német teoretikus álláspontja szerint - a film teljes egészében vett materiális egységével szemben - a regény „elsősorban gondolati folyamat”.² Tézise kimondja, hogy az irodalomban nem létezik „kamera-valóság”; a film képtelen megragadni az írásban rejlő szóbeliséget; s hasonlóképpen: az irodalom sem rendelkezik megfelelő eszközökkel ahhoz, hogy a materiális kép-világot meg tudja fogalmazni. „Nincsen olyan irodalmi forma, amely alapjában véve kinematografikus lenne.”³ (...) „Minden olyan kísérlet, amely a regény gondolati folyamatosságát akarja átalakítani kamera-valósággá, kinematográfikus életté, (...) reménytelenül bukásra van ítélve”⁴ - jelenti ki művében⁵ a német gondolkodó, nem számolva azzal, hogy a huszadik század második felében megjelenő filmes realizmus megcáfolja ezt. A „materiális és a gondolati folyamatosság”⁶ olyan fokú szintézise jön ugyanis létre, melyben a regény gondolati (azaz „belső fejlődést, belső állapotot”;⁷ összehasonlításokat és meditációkat kifejező) folyamatát az „új film” képes vászonra vinni. Siegfried Kracauer álláspontja szerint a film csupán a regény pusztá cselekményvázát képes megragadni,⁸ ezért a megfilmesítés által rés keletkezik az epizód és az akció között.

¹ vö. Joachim Paech gondolatai a narratív struktúráról; (Paech, 1997.)

² Kracauer, 1963.; p: 489.

³ Uő, p. 505.

⁴ Uő, p. 491.

⁵ Kracauer, 1963, p: 489.

⁶ Kracauer a regény gondolati, belső folyamataira, s a film anyagiasságára, gépiességére érti ezt a fogalmát, melynek együttes megjelenését lehetetlennek tartja.

⁷ Uő, p 489.

⁸ Vö.: Uő: p: 479- 503.

Ezen tanulmány cáfolja Kracauer téziseit: Wim Wenders német újfilm-es rendező és Peter Handke osztrák író két közös munkáján keresztül bizonyítom, hogy a mozgókép művészete képes a gondolatiság megragadására; méghozzá oly módon, hogy a már említett kracaueri rést az idővel foltozza be. Az objektív és szubjektív idő⁹ egyidejű; materiális megjelenése valóságos; az epizód és az akció között bújik meg. A szereplőben végbemenő mentális folyamatok filmre vihetők, mentális képből fizikai születhet.

„A beszéd ugyanazt a láthatatlant mondja ki, amit a látás csak a látomás által lát, és amit a látás lát, az ugyanaz, amit a beszéd kimondhatatlannak tart”¹⁰ – fogalmaz Gilles Deleuze (1985) francia filozófus az *Idő-kép* című elméleti munkájában. Az idézet a német rendező, Wim Wenders, s az osztrák író, Peter Handke közös – együttműködésükre utaló – jelmondatává válhat, ha a tézist kiegészítendő, továbbgondoljuk Deleuze álláspontját: ha az, ami a beszéd által megfogalmazhatatlan, a látás látása, akkor az írás az, amit a beszéd kimondhatatlannak tart.

Bizonyítandóan azt, hogy látás és írás ily módon egyé válhatnak, Wim Wenders és Peter Handke intermediális együttműködését elemzem az idő deleuze-i és bergsoni kezelésének szempontjából: a német rendező és az osztrák író átrendezte az eddigi felfogást a tér-idő elméletekről, felborította az elbeszélés formáit, mindezzel olyan epizodikus narrációt hozva létre, melyben az idő és tér kezelése „kép-eseményeket”¹¹ hoznak létre. Realista törekvésekben az idő maga lesz a szubjektivitás, mely kiszakad a cselekményből, s önálló narratív elemmé; főszereplővé lép elő.

Az idő gondolati megjelenítéséhez azonban „el kell távolodni a történettől,¹² mert az „a valóságot nem nyomhatja el”;¹³ lévén, hogy a „történet lehetetlenség”;¹⁴ így „minden hamis, ami előre megtervezett.”¹⁵ A két művész a képre; a látás folyamatára, fiziognómiára; gesztusokra, s tárgyakra koncentrál, így mutatva meg az ugyanabban az időben létező– az akció előtti és utáni – szubjektív, s objektív lebegő teret, melyekből az idő kiszakadása által keletkeznek az egyes epizódok.

Deleuze téziséét kiegészítve az írás és látás percepcionális folyamata az elmondottakat alátámasztva így fogalmazható meg: az idő általi írás megfogalmazhatja azt, amit a látás lát, és a beszéd kimondhatatlannak tart.

⁹ Bergson elmélete: a szubjektív és objektív idő egybefonódik, s oldódik fel így az emlékezésben. (Vö.: Bergson, 1930.)

¹⁰ Deleuze, 2008, p.: 313.

¹¹ Bazin fogalma („l'image fait”) a film elbeszélésmódjának egységére utal: „(...) ennek következtében lehet felépíteni a történetet.” (Bazin, 2002, p. 393.)

¹² Kracauer, 1963.; II. kötet; p: 480.

¹³ Uő: 480.

¹⁴ Wenders, 1999; p.195

¹⁵ Kracauer, 1963, p. 482.

A materiális és gondolati egység

Kracauer a filmi realizmus, s a huszadik század második felének európai filmművészeti alap gondolatát fekteti le, amikor a kinematografikus megjelenítéstről beszél: „A fizikai valóságot kell megörökíteni és feltárni”,¹⁶ a téből ily módon nyerhető ki egy másfajta idő.¹⁷

A német gondolkodó tézise szükségszerűen kiegészítendő Alexandre Astruc 1948-as kiáltványával, hogy a „kamera-töltőtoll” formanyelve érthetővé váljék.¹⁸

A *camera-stylo* elmélete által - s a filmi belső montázs alkalmazása révén - a mozgókép nyelvvé¹⁹ lett, az idő szubjektívvé tételével képes megváltoztatni a szem szabadságfokát: a tekintet tág, szabadabb, fesztelenebb: az idő időtlen. A neorealizmus iskolája bebizonyította, hogy Astruc kamera-töltőtoll elmélete megvalósítható a filmben: az olasz rendezők úgy írtak a kamerával, ahogyan az írók töltőtollukkal; autonómmá váltak, kiiktatták a montázs akció-képben történő alkalmazását, a belső vágások, plánszekvenciák által egy másik, optikai időt teremtettek.

Az astruc-i kiáltvány hatására kibontakozó olasz neorealizmus, majd az újhullámok maximálisan felhasználják a környezet, a valóság ábrázolásának egzisztencialista megjelenítését. A létbe vetett hősök, nagyvárosokban bolyongó individuumok, s az őket körülvevő környezet az elidegenedés és a kommunikációképtelenség atmoszféráját teremtik meg; eleget téve a kracaueri „*materiális és gondolati folyamatosság egységének*”.²⁰

Az újhullámok korával beköszöntött a bergsoni teremtő-, s a deleuze-i közvetlen idő-kép korszaka, melyben a folyamatosság már nem csak objektív, hanem szubjektív síkon is megjelenítődik. A szerzők-rendezők műveit a realista megjelenítés mellett egy másfajta időkezelés jellemzi. Valódi írásuknak hála, a kinagyítás részletei által holt tereket hoznak létre, melyben az idő lassan, egy irányban, folyamatosan áramlik.

¹⁶ Uő; I. kötet: 83. p.

¹⁷ Peter Handke fogalmára gondolok, mely lényegében véve egy másfajta idő: ez az a tartam, ami az aktuális és a virtuális kép összeolvadásából ered. (vö.: Handke, 1979, p. 119.)

¹⁸ Astruc, Alexandre: *Egy új avantgarde születése: A kamera mint töltőtoll*. In: Fejezetek a filmesztétikából [Kép- Mozgókép- Kultúra], Bp., Múzsák; p. 135.

¹⁹ Vö.: „(...) a töltőtoll- kamera jelszavának szintén leglényegesebb tartalma volt, hogy a filmen ugyanúgy kifejezhető bármilyen érzés vagy gondolat, akár a verbális nyelvben.” (Kovács András Bálint: *Európa és Amerika között*; in.: Filmvilág, 1985/2. p: 2.) „Éppen ezért a film a pszichológiai vizsgálatot helyezi előtérbe (...) a realizmus története lesz”- véli Bazin. (in: Bazin, , 2002 p: 17.); „A tartamként múló idő kerül a középpontba.” (Bárdos, Világosság 2002/4-5-6-7. p: 128.)

²⁰ A realizmus irányzatának megjelenésével „(...) kiteljesedik ez a szerkesztési elv: az ember és a környezet, a tárgy és a helyszín, a díszlet és a színész egyforma jelentőségű, s ebben az értelemben a film nem a dráma, hanem a modern regény megfelelője. A dolgok egymás mellett vannak, egymás után történnek, de nem egymásból következnek, nincs köztük okozati összefüggés” (Uő. p: 127.)

A kamera nem csak tollá, hanem résztvevővé válik, helyettesíti azt a fiktív olvasót, aki a szereplők végtelen tájakon való barangolását-bolyongását, nézi - azaz: a megjelenített képet olvassa. Formanyelvi szempontból a képtér válik központi elemmé, mely, a tartalommal, s tartammal kiegészülve cselekményt alkot.

Az idő problémája

Pethő Ágnes Wim Wendersről írott tanulmányában²¹ a német rendező formanyelvének tárgyalása közben Dziga Vertov kamera-szeméhez tér vissza, felvázolva azokat a pontokat, melyekben Wenders a dokumentaritásból fikciót kreál. A szovjet filmrendező kamerakezelése, mely által minden részlet alaposan megfigyelhetővé válik, nagy hatást gyakorolhatott Wendersre, azonban ő ennél tovább lép: a német újfilmes rendező műveit az egzisztencialista és realista megjelenítés „közöttiségében” ragadhatjuk meg. Realizmusa nem olyan fokú, mint Vertov filmszeme, ahol a tárgyak megjelenítése dokumentarista jelleggel bír; áttemeli ugyan azon eszközeit, melyben a kamera szeme a tárgyakat mintegy élettel tölti meg, azonban ezen túl dokumentumszerű esztétikai realizmust hoz létre, ahol a tárgyak elrendezése, s szerepeltetése a képtérben a cselekmény alappillérvé válik. Mindezen megjelenítéshez egzisztencialista szereplőket párosít, filmjeinek világát átjárja a társadalmi kivettség, pesszimizmus és lemondás sokarcú motívumrendszere.

Ily módon tehetőek Wenders alkotásai az egzisztencialista és a realista megjelenítések közé, ami egy újfajta dramaturgiát, időkezelést kíván, ahol a díszletek, a tárgyak mesélnek a szereplők helyett.

Peter Handke elbeszélései is cáfolják Kracauer azon tézisének, mely szerint a regény a szóbeliségre, a film pedig a képek világára épít: az osztrák író műveiben a kép előrébbvalóbb, mint a beszéd, s a cselekedet: Handke az astruc-i kamera-töltőtollal alkot, függetlenül attól, hogy egy másik médiumot képvisel. A film és regény egyé válnak abban a realizmusban, ahol a környezet és a hős szintézise teremti meg a narráció kauzalitását. A dedramatizálás folyamatában a díszlet beszél, a környezet hiteles megjelenítése által válik egyé az objektív és szubjektív kép; materiális és gondolati folyamatosságot teremtve meg ezáltal.

Az optikai és auditív képek újító szintézise alakítja Wenders formanyelvét, ahol a kép már nem mint filmes formanyelvi elem, hanem az idő megtestesítőjeként, a mozgás perspektívájában jelenik meg. A „*tény-megállapításszerű objektív képek*”,²² mind Handke, mind Wenders esetében, a montázs idő- és folyamatosságteremtő feladatát helyettesítik.

²¹ Pethő, Kellék. 1998. p:197-211.

²² Deleuze (1983) fogalma (vö.: Uő, 1983, 11.p.)

A művészek megteremtik azt, amire Astruc vágyott, ám Kracauer nem hitt benne: már nem a montázs köti össze az egyes cselekményszálakat, dialógusokat, hanem a térrel való ösztönös játék: a beállítás- ellenbeállítás, és a térmélység alkotja meg a jelenetek sorrendjét. Az astruc-i és a vertovi kamera egyaránt a kép által, avagy magával a képpel ír, a fizikai valóság eszközével jelenít meg, mely ábrázoláshoz Wim Wenders sajátos szerzői jegyeket párosít: stílusát a széles svenkek, áttűnések, blendézések jellemzik, a terek az idő közvetlen ábrázolásaivá válnak. A plánszekvencia jelen esetben a montázs helyettesítőjévé lesz, így építve ki a kronologikus időszekvenciákat.

A plán perspektivikusságára, annak mozgó- és térbeli egységének időbeliségére fókuszál a francia filozófus, Gilles Deleuze, amikor az idő kezelése szempontjából két korszakot különböztet meg. Felosztásában az astruc-i kiáltvány, illetve a neorealizmus korszaka a mérföldkő. Az ez előtti szakasz a mozgás-képi klasszikus film, s ezt követi az idő-kép korszaka, a modern periódus, amely az idő kezelésében lesz ellentéte a klasszikus filmnek és elbeszélésnek. Deleuze az észlelésre hegyezi ki fogalmait: a klasszikus film az akcióra épül; pontosan a formanyelvi jegyek azok, melyek leegyszerűsítik ezt a műfajt. A néző a redundancia által érti, s érzékeli a filmképen látható egyes jegyeket: a percepció után akciót látunk, így épül fel a cselekvés logikája.

A modern film, az idő-kép esetében azonban az észlelés folyamata teljesen szabad, a percepció kötetlen. A középpontban, a maga teljes realitásával, a látvány áll. A szereplők mozgása, cselekvése nem feltétlenül áll össze cselekménnyé; az akció itt már nincs benne a képben, az idő szerves egységét a mentális terek teremtik meg. Az emlékek, visszaemlékezések egy lelassult időfolyammá válnak, melyek a nézőt lassan sodorják magukkal. A szenzomotoros kapcsolatok megszakadásának következménye a látni képes²³ szereplő tiszta optikai – akusztikus helyzetekben való vándorlása, torz mozgása, mely az idő közvetlen formájában jelenik meg. A percepcionális folyamatok következménye a leírás, azaz az affekció intervalluma, mely a mentális kép megszületéséhez vezet. Ez az a rés, amely az észlelés és az akció között lebeg, miközben hídként szolgál az Egyén és a külvilág között. Deleuze minőségként kezeli az affekció-kép fogalmát: nem csupán fiziognómiai értelemben tárgyalja, hanem kiterjeszti tárgyakra, kijelentésekre, hatásokra is, ahol-amelyekben a percepció és akció összekapcsolódnak, s az idő abszolút szubjektivitásává válnak.²⁴ Az affekció következménye a lebegő tér, egy sajátos – virtuális, tér-idő – kapcsolat, melyben a szereplők kiválnak a szüzséből; s a mozgás az idő perspektívájává lesz.

Bergson hasonlóan cselekszik, amikor a teremtő idő fogalmát azonosítja a tartammal, amelyben a pillanatok felolvadnak az emlékezetben, s válnak a mennyiségi különbségek minőségiekké. Deleuze ebből a tézisből indul ki,

²³ „A szereplő (...) a látomásban visszanyerte azt, amit az akcióban, vagy reakcióban elveszített: LÁT, így a néző problémája ez lesz: mit kell látni a képen.” (Deleuze, 1985, p.328.)

²⁴ Vö. Deleuze: 1983, 114.p.; ill.: „Az affekció –kép az önmagáért való erő, vagy minőség, mint kifejezett tárgy.” (Uő, p. 125.)

a bergsoni szubjektív és objektív időt használja, amikor a neorealizmus utáni idő-képről beszél. Bergson álláspontja szerint az emlékezés vezet el a szabadsághoz, amit Deleuze esetében a kristály-kép, kristály-idő fogalmai támasztanak alá: a jelen és a múlt ugyanabban a képben, vagy plánszekvenciában létezik. A wendersi idő uralkodik a narratív tér felett.

Mint azt látni fogjuk, Wenders és Handke műveit átfonják a fent említett fogalmak, a deleuze-i virtuális és aktuális kép kiegészítik egymást. A szellem az idő-kép által válik érzékelhetővé, Handke esetében ez az aktuális és virtuális, a kép és a tárgy összenövésében nyilvánul meg, Wenders ezt az állapotot az optikai, akusztikus helyzet megteremtésével, azaz a deleuze-i idő-kép használatával jeleníti meg, melyben egy tiszta, mentális szemlélődés jöhet létre.

A wendersi film irodalommá válik, a handkei irodalom pedig filmmé: a mozgó-kép és az epika absztrakciója egy lesz: egyfajta intermentális intermedialitás.

A fordított ekphraszisz²⁵ jelensége: Wim Wenders és Peter Handke

Wim Wenders és Peter Handke művészeti programja az európai hagyomány megmentése: részesei annak a német új filmnek, mely művészeti programját az otthontalanság fogalma köré fonta.²⁶ Wenders így fogalmaz: „*A német életben nem éreztem otthon magam. (...) Szerintem az emberek nagy többsége otthontalan az otthonában...*”²⁷ Ennek következtében a wendersi film, s a handkei irodalom az individuumban végbemenő belső folyamatokat kívánta megjeleníteni, melyek a wendersi otthontalanság következtében léptek fel.

A megvalósítás eszköze a narráció és ezen belül az idő másfajta²⁸ kezelésében rejlik:²⁹ a két alkotó a tér- idő-utazás hármasságára épít, a cselekmény helyett a bemutatásra helyezve hangsúlyt:

²⁵ Pethő Ágnes kifejezése, ld.: Pethő Ágnes: *A köztes-lét alakzatai, avagy a filmművészet ön (f) elszámolása (?)* http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/103_petho.html [olvasva: 2010.03.08.]

²⁶ „*Németországnak semmiképpen sem jobb, hanem rosszabb idegei vannak. (...) Ez a kor a válaszkérés (...) a jelen problémáira, s egyúttal védekezés a jelen szörnyűségei ellen.*” (Elsaesser, 2004 p. 43.)

²⁷ Báron, 1990. p:21

Wenders számára azonban az otthon fogalma más minőségben jelenik meg: „*Én keresem az utat hazafelé (...), az otthonom nem (...) földrajzi, (...) hanem kulturális- egzisztenciális.*” (Györffy, 1984/4, p.: 23)

²⁸ Ti.: a deleuze-i közvetlen idő -kép megalkotásában.

²⁹ „*Szeretnék ismét olyan elbeszéléssel próbálkozni, ami egészen elszánt és magabiztos módon a filmnyelv élettől való kapcsolatát bizonyítja, és felhagy azzal, hogy az elbeszélést a saját feltételeinek vagy módszereinek bemutatásához kösse (...), úgy hogy ne kelljen állandóan a mozi által korábban használt és kifinomult történetmesélési hagyományára visszatekinteni.*” – támasztja alá Wenders a modern film narratív újításra vonatkozó törekvéseit. (Wenders, 1999, p: 180.)

„A beszéd-játékoknak nem lehet cselekményük”³⁰ – fogalmaz Handke; Wenders álláspontja szerint maga „a történet vámpír”.³¹ Az individuum, a szereplő, a leírás- megmutatás, avagy a fiziognómia által határozza meg magát. Ennek következménye egy másfajta narráció, melyben a film képkivágata olvashatóvá válik, míg a handkei írások belső beszéd-játékokra, szabad függő beszédre épülnek: a beszéd képpé lesz, a kép pedig beszéddé.

A folyamat a fordított ekphraszisz jelensége, mely révén Wenders a képszekvenciák egymásba fűzése által ír. A német rendező eszköze – a látszólag paradoxonnak tűnő – az időbeliség mozdulatlan folyamatossága: „Azt hiszem, nagyon fontos, hogy a filmben a jelenetek folyamatosak legyenek. Bármi, ami ezt a folyamatosságot megzavarja, vagy megtöri, kifejezetten felbosszant. A filmeknek tekintettel kell lenniük erre a folyamatosságra.”³² A német rendező egy háromlépcsős folyamatot követ, melyben a kogníciót a látás-láttatás, majd a leírás követik. Mint azt bizonyítani fogom, az észlelés és leírás közötti folyamatban az idő képekben feloldódott állapota jelenítődik meg: a mozdulatlanság folyamatossága.

Wenders a pontosságra törekszik: alapfogalma a megmutatás és az ez általi megismerés.³³ Ars poetica-ja az A (előtt) – azaz az észlelés – és a B (után) – azaz a leírás – pontok között lévő idő hű felvázolására épül. (1.ábra.) Ezáltal nem csak egy realista irányvonalat képvisel, hanem egyúttal hangsúlyozza Bergson harmadik tézisét, mely szerint a pontok közötti mozgás az időtartam mozgó szegmense, mely az időbeli egészre, annak folyamatosságára³⁴ utal.³⁵

Bergson – Kracauerhez hasonlóan – a két kép közötti résben rejlő folyamatot vizsgálja: „(...) keresem, mi történik két pillanat-felvétel között (...) egyszerűen egy harmadik felvétel iktatódik” be.

²⁹ (folytatás az előző oldalról) Wenders „Módszertani problémája így hangzik: fel lehet-e tölteni a filmi sablonokat csupán azáltal, hogy azok a jelentések adjanak neki új tartalmat, amelyeket a sablonok alkotóelemei, a hétköznapi élet kellékei egy sajátos elrendezésben kapnak, és mindez ne ágyazódjék bele egy kritikai ideológiába.” (Kovács, 1985/2. p: 5.)

³⁰ Handke, Peter: Önbecsmérlés (Nagyvilág; 1968/11. p.: 1947.)

³¹ „(...) a történetet egyfajta vámpírnak tartom, mely a képből megpróbálja kiszívni az életet adó vért.” (Wenders, 1999 p: 188.)

³² Uő; p 85.

³³ A megmutatás alapja az a kép, mely már önmagában elég jelentéstartammal bír, s „nem automatikusan válik a történet részévé”. (1999, p 187.) Ugyanakkor Wenders hangsúlyozza, hogy őt leginkább a két kép között eltelt idő érdekli, azaz az a kép- esemény, melyről a korábbiakban Bazin kapcsán szó esett. (vö.: Wim Wenders, 1999, p.186.) A megismerésről beszél Casetti is, amikor úgy fogalmaz, hogy „A filmművészet a megismerés tökéletes eszköze (...) semmilyen más kifejezőeszköznek (...) közegnek nincs a filmhez hasonló lehetősége, hogy rögzítse azokat a dolgokat, amelyek (...) a maguk köznapiságában, a maguk leghosszabb és legvalódibb tartományában megmutatkozhassanak.” (Casetti, 1998, 32 p.)

³⁴ Ezen időbeli egészre támaszkodik Wim Wenders is: „Legyen szó bármilyen filmről, annak véleményem szerint mindig figyelembe kell vennie az idő múlásának tényét- még akkor is, ha nem „realista”, hanem kifejezetten művi. (...) A filmek egymáshoz illeszkedő időfolyamatok, nem pedig gondolatok.” (Wenders, 1999 p: 86.)

³⁵ vö. „Az egész: (...) időbeli.” „(...) A tudat csak az egészre nyitottan létezik”- reflektál Deleuze Henri Bergson gondolataira- (Deleuze, 1985, p:17.)

A film „örökös újrakezdésre kárhoztat, (...) a valóságosnak mozgását utánozza.”³⁶ Wenders és Handke művészete nem a valóság mozgásának utánzásáról, hanem épp ellenkezőleg: a valóság megmutatásáról, lekövetéséről³⁷ szól. Bergson helyesen értelmezte a filmet, amikor annak mozgófényképes közöttiségéről gondolkodik, s álláspontjában felvázolja, hogy a közbeiktatott harmadik felvétel maga a térből kiszakított idő folyamatossága lehet, ugyanakkor téved, amikor lefekteti, hogy „a mozdulatlanságok gyanánt észrevett állapotokkal sohasem fog mozgást szerkeszteni.”³⁸

A bevezetésben már említett deleuze-i látvány - mely az észlelés fogalmára épít - is ezeken a pontokon nyugszik: a kiindulási, azaz az A pont a látható, a percepció, a B, a végpont a mesélés. A köztük lévő űr az elmesélt - néző által - látott látvány. A wendersi leírás, s a deleuze-i szituáció modellje így a „közöttiségre” épül, létrehozván a képek perceptív konfliktusát, avagy narratológiai suspense-ét: a vizuális és akusztikus képkivágatok között egyfajta cselekvésképtelen, bénult idő jön létre.³⁹ Az észlelni - láttatni - leírni és a látható - elmesélt- mesélés lépcsőfokok közöttisége olyan konfliktust rejt, melyet csak az idő formái lesznek képesek felszabadítani, s a művekben folyamatosságot alkotni.

Peter Handke elbeszéléseiben a lépcsőzetes folyamat ugyanígy megfigyelhető: az osztrák szerzőről írott tanulmányában Eleonora Pascu az író látásmódját háromlépéses folyamatnak⁴⁰ nevezi, melyben a nézés és az írás pontok között a követés⁴¹ áll. A kiindulópont és a megjelenítés, azaz az írás között lévő hézag az idő rése, mely a pillanatok folyamatosságában oldódik fel. Handke és Wenders a táj és emberek gesztusaira koncentrálnak, miközben egyesítik a deleuze-i aktuális és virtuális képet, megalkotván ezzel az idő közvetlen, - bergsoni - kölcsönös-képét.

A mozdulatlan folyamatossága között

A folyamatosság másik - az időben rejlő - alapja az a mód, ahogyan a két művész a közöttiség, a közöny állandóságát illusztrálja: Wenders a montázs- zsal, a felblende- leblende technika alkalmazásával éri el az elbeszélés zavar- talan előrehaladtát, míg Handke elliptikus narrációja a már említett köztes pillanatokra épít, ugró vágásokkal teljesíti ugyanezt.

³⁶ Bergson, 1930. 279 p.

³⁷ „A filmnek azt kell mesélnie, ami éppen történik. (...) Ebből adódik a valóság (...) követésének gondolata” (Casetti, 1998. 32 p.)

³⁸ Bergson, 1930. 280.p

³⁹ A deleuze-i közvetlen idő- képre gondolok, ahol a középpontban a tartamként múló idő áll.

⁴⁰ „Die Konsequenz (...) konkretisiert sich im Dreischrittprozess: Zuschauen – Mitgehen-Schreiben” – (Pascu, Eleonora, 2000. (46. évf.), p. 68- 69.)

⁴¹ Vö.: a fentiekben említett Casetti – gondolattal (Casetti, 1998, p. 45.)

A feszültség a történet és kép között lévő idő feszültsége; a tárgy és a megjelenítés, azaz a percepció és a tiszta optikai kép közötti résben rejlik. Wenders kamerája nem csak fizikai értelemben utaztat, hanem a már említett téren belüli pillanatok megragadására törekszik, s alkotja meg a handke-i „képkivágás egészét.”⁴² Ezek a momentumok bizonyos tárgyakban, illetve gesztusokban oldódnak fel, melyek a perceptív konfliktus kiindulópontjaként szolgálnak: Wenders és Handke tárgyi leírásaiban a múlt és jelen összefolyik, két olyan idősíki, melyeknek egyidejűsége alkotja a szereplők mentális őrlődéseinek, az idő szubjektívizálódásának tartamait. Így válik az egyes művekben az idő látványá.

A tárgyak nem csak a perspektivikus térábrázolást segítik elő, hanem arra készítetik a nézőt, hogy időbeli összefüggéseket észleljen a látvány és a látott között. Amikor Wenders teafőzője megjelenik, még csak egyszerű tárgyként bír, ám később szimbolikus szerepet kap: az eltelt időt rögzíti. Ugyanígy funkcionálnak *A kapus félelme a tizenegyesnél* (Wenders, 1972) főhősének pénzerméi is, eleinte csak „látottként” asszociálhatóak, majd a gyilkosság után látványt alkotnak. Ezek a tárgyak tehát olyan motívumok, amelyek ritmust teremtenek a filmekben, s az elbeszélésekben is.⁴³ A látvány-látott és a tartam így egészítik ki egymást szervesen, ábrázolásuk révén jön létre az idő, a tér, és a narráció kauzalitása, mely az utazások áramlatában egy-egy pillanatot, mérföldkövet teremtenek.

Elbeszéléseiben az osztrák író lépdel az egyes képek között, a kontinuitás sokszor megszakad, az idő szubjektív, a képek „közöttijében” léteznek. Wenders hasonlóképpen jár el, nála a kamera az, mely astruc-i írótként funkcionál, a képek mélységét és idejét igyekszik megragadni. Mindezzel céljuk az, hogy az idő fogalmát teljesen átfordítva úgy befolyásolják a nézőt-olvasót, hogy az a legkisebb rezzenést is észrevegye ebben a mozdulatlanságban.

A szenzomotoros sémák fellazulásának következtében az időből születendő tér átalakul, a pillanatok pedig nyitott időfolyammá válnak. A mozgás-kép idő-képpé lesz, Handke és Wenders pedig „tiszta optikai képet”⁴⁴ alkotnak.

A handkei – deleuze-i – wendersi nézés- észlelés- látható- kezdőpontok az aktuális képből indulnak ki, majd összeolvadva egy köztes, a virtuális képet jelölő ponttal (követni- láttatni-elmesélt) affekciókká válnak. Így jön létre az írás – mesélés – leírás befejező pontja.(1. ábra)

⁴² „A képkivágásokon belül minden egyes apróság tolakodóan élesen jelent meg számára: mintha a részek, amelyeket látott, az egészet helyettesítenék. (...) A tolakodó részletek mintha bemocskolták és teljességgel eltorzították volna az alakokat és a környezetet, melyből kiváltak.” (Handke, 1979, p: 68)

⁴³ Vö.: „Ontologikus realizmus ez, amely a tárgyaknak és a díszleteknek visszaadja létezésük sűrűségét, jelenlétük súlyát; drámai realizmus (...), pszichológiai realizmus, amely a nézőt az érzékelés valóságos körülményei közé helyezi.”- fogalmaz André Bazin. (Bazin, 2002 p: 291)

⁴⁴ Bergson (1930) ezt „figyelmes felismerésnek” nevezi, mely fogalomra Deleuze így reflektál: „itt (...) mozgásaim (...) vissza- visszatérnek a tárgyhoz, megerősítik bizonyos körvonalait.” (Deleuze, 1985, p:56)

A látás és az idő felszabadítása által a néző tekintete szabadon követheti az eseményeket, anélkül, hogy belekényszerülne a klasszikus film általi elbeszélés folyamatába: így válik minden képkivágat a mozdulatlan folyamatosság eszközévé, s deleuze-i kimondhatatlan idő általi töltőtoll-írássá.⁴⁵

Az a közöttség és rés, melyet a fent említett teoretikusok szerint egy harmadik kép; az idő; s a látás fogalmi töltenek ki, a háromlépcsős folyamat következtében affektív mozgásba fordulnak; a műveknek materiális és gondolati folyamatosságot kölcsönözve ezáltal.

A továbbiakban Wim Wenders német filmrendező és Peter Handke osztrák író egy közös művén keresztül elemzem az idő és tér megjelenítésének, leírásának problematikáját. Céлом, hogy egy olyan képet adhassak *A kapus félelme a tizenegyesnél* című film – és az azonos című – elbeszélés kapcsán, mely alátámasztja azon nézetemet, miszerint a két szerző háromlépcsős alkotói folyamatának – az aktuális és virtuális képek újrafűzésének– eredménye a deleuze-i közvetlen idő-kép, mely a közöny fogalmának táptalajaként működik.

Az idő sárga lapja, avagy a lesen lévő tartam: A kapus félelme a tizenegyesnél

A mediális szerepek felcserélődése figyelhető meg Peter Handke *A kapus félelme a tizenegyesnél*⁴⁶ című regénye, és a Wenders által azonos címmel filmre vitt mű között: „*Ez a regény olyan, mintha egy film pontos leírása volna*”;⁴⁷ olyan kinematografikus elbeszélés, ahol egy szubjektív én objektív utazása történik, egymást követő állóképekben⁴⁸ rögzítve. A német rendező torzítatlan formában adaptálja Handke művét: az astruc-i kamera-töltőtollal ír; semmit sem változtat a szüzsén; a fabula elemeit illeszti össze úgy, hogy a regény mozdulatlan folyamatossága a filmvásznon is visszatükröződhessék: „*Minden egyes mondat az előzőből továbbmozdul. Ez a pontosság adta az ötletet, hogy (...) ugyanazzal a módszerrel készítem el a filmet - (...) az egymást követő képeket ugyanúgy használjam-, mint ahogy Handke teszi ezt (...)*.”⁴⁹ A mozdulatban-folyamatosságban nincs igazi dráma, a művek részecskéi a mindennapok. Handke, s Wenders így cselekmény helyett a *leírásokra*⁵⁰ koncentrálnak: az individuum cél nélküli belső utazása teremti meg a közöny mentális terét, melyből az idő kiszakad, s önálló szereplővé lép elő.

⁴⁵ Avagy tiszta optikai és akusztikus helyzetű, leírás: az aktuális kép, „(...) *ahelyett, hogy mozgásban folytatódna, virtuális képhez csatlakozik, és kört alkot vele.*” (Uő, p. 60.)

⁴⁶ *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Handke,1970); Wenders (1972)

⁴⁷ Wenders gondolata; (Kovács, 2006. p 711.)

⁴⁸ Handke műve, illetve szóképei (fényképei) olyanok, mintha önmagukban mozgóképek lennének, elsősorban nem cselekedeteket, hanem lelki- gondolati folyamatot; tartamot bontanak ki.

⁴⁹ Wenders; 1999, p 88.

⁵⁰ „(...) *a könyvben nem is annyira a handkei szöveg, mint inkább a történet érdekelt, illetve a dolgok leírásának módja.*” (Uő, p: 87)

Wenders a film és a regény között lévő tartami különbségeket sajátos narrációs technikájával oldja fel: a kitartott jelenetek, a belső montázs és a blendezés a megfigyelést szolgálják; a német rendező felszabadítja a tekintetet, szubjektívvé teszi azt. Így jön létre a megkettőzött észlelés, amelyben a regény szereplője látvánnyá, az írás szabad függő beszéde a mozgókép szabad függő szubjektivitásává válik.⁵¹ Ez a közöny és az idő színpada, ahol a „történet lehetetlenség”, s „ahol a dolgok megmutatása vagy megfigyelése sokkal értékesebb.”⁵² Bloch történetének reprezentációja közben a szenzomotoros sémák felszakadnak, a szereplő kiszakad a tér-idő kontinuumból, s a modern filmre⁵³ jellemző módon, magányos individuumként sodródik tovább.

A megfigyelés és a történések kauzalitásának elindítója az az esemény, melyben a futballkapus Bloch-ot eltanácsolják munkahelyéről. Utazása itt kezdődik: ez a történés a következő fordulópontok - Gloria meggyilkolásának, Gabler meglátogatásának - elindítója; mely végigkíséri az elbeszélést, s mentálisan állandóan jelen lesz, cselekvőként szerepel: múlt és jelen egyszerre olvadnak fel a mentális térben. Ez a két idősíki ér össze a történet tetőpontjában: a deleuze-i idő-kép leglátványosabb képsoraiban, a futballkapus zuhany-jelenetében.

Wenders művében Bloch mozgását és utazását a tiszta optikai-auditív képek, a fix beállítások és a montázs definiálják, Handke-nál ugyanígy: az állóképek leírása teremt folyamatosságot, a kreál lebegő teret. A percepció és a reakció közötti rést Handke a tárgyak, gesztusok leírásával tölti fel, melyet Wenders a film akusztikus kontinuumával egészít ki: a percepcionális és reakciós folyamatok közé a leírást, látást, azaz affekciót téve.

A regény és a film – a megfigyelés melletti másik kulcsfogalma – a német új film által hangsúlyozott félelem, mely e művek esetében a látás mechanizmusával párosul. Bloch futballkapus, egy olyan foglalkozást űz, melyben – mintegy külső résztvevőként – feladata a játék koncentrált, azaz csendben történő figyelése: „A kapus figyeli a játékost, a játékos is a kapust.”⁵⁴ Szerepe kulcsfontosságú; attól függetlenül, hogy a játék nézői nem kísérik szemmel a mozdulatait. Az a pont, ahonnan a történet indul, a főszereplőt a megfigyelés, a látás hiányának félelmével ruházza fel. Bloch – elbocsátásának ellenére – kapus marad, abban az értelemben, hogy a futballpályán kívüli, azaz a való világ részleteit kezdi el figyelni. A megkettőzött látás így Bloch nézése, illetve Wenders és Handke szubjektív kamerája által determinálódik. Ennek következménye a közöny érzése is:

⁵¹ „A kamera nem egyszerűen csak a szereplő és világa látásmódját nyújtja, hanem egy másik látásmódot is kínál, amelyben az előbbi átalakul, s önmagára reflektál.” (Deleuze, 1983, p. 97.)

⁵² Wenders, 1999, p 83.

⁵³ „A modern elbeszélés sajátosságai, hogy (...) elidegenedett Egyénről mondanak történeteket, aki minden lényegi kontaktusát elvesztette másokkal és a világgal, a múlttal és jövővel, sőt elvesztette saját individualitásának alapjait is.” (Kovács, 2008, p. 93)

⁵⁴ Wenders (1972); [1:33]

a futballkapus munkájának elvesztése után válik igazán „*elidegenedett elvont Egyénné*,”⁵⁵ lévén, hogy „*ha elveszti a koncentrációra való hajlamát, amikor valami történik, már nem is reagál, már nem tudja, hogyan ragadja meg.*”⁵⁶ Bloch ezért kezdi el térbeli mentális utazását; s kezd el figyelni a „*tolakodó részletekre*,”⁵⁷ hogy megtalálja azt, „*ami az Egészet helyettesíti:*” önmagát.

A két művész, Wim Wenders és Peter Handke végigkövetik ezt az utazást, úgy láttatják a történetet, hogy a főszereplőt, illetve annak látását tesz látvánnyá, s fonják bele a szüzsébe, lévén, hogy „*(...) a történetek megkönnyítik a tárgyak elképzelését.*”⁵⁸

A látott látásában

Bloch megfigyelését Wenders statikus képekkel és a már említett blendézésekkel látja, láttatja: mindezen narratív eszközök azt a csendet szolgálják, mely Bloch szemlélődéséhez elengedhetetlen feltételként szolgálnak. Ennek hiányában a főszereplő nem képes a képek, tárgyak, részletek „*olvasására*”, s ez a feszültség vezet a mozi pénztárosnőjének meggyilkolásához is. „*A jó játék csendben zajlik*”, ám Gloria, az által, hogy folyamatosan beszél,⁵⁹ nem engedi megfigyelni Bloch-ot, ezért kell meghalnia.

A pénztárosnő megismerésének, majd meggyilkolásának folyamatát Wenders képről képre adaptálja Handke regényéből; „*szigorúan ragaszkodik a szöveghez, nem pusztán a történethez, hanem képi világához és látásmódjához is.*”⁶⁰ Az osztrák író drámaiatlan drámájának egyik csúcspontja *csendélet*:⁶¹ Handke egymás után tett néma pillanatai, ugró vágásai - „*(...) leült az egyik ládára, (...) elindult a pénztárosnő mögött (...), egy darabig egymás mellett mentek (...) nyomban egymásnak estek.*” - Wenders statikus kamerája⁶² által adaptálódnak: a közöny és szenvtelenség ezen jelenetét - mely „*a drámai cselekmény semmilyen követelményét nem teljesíti*”⁶³ - a német rendező szubjektív beállításban láttatja, a szereplőket egy képvilágon kívüli térbe rakva.

⁵⁵ Kovács, András Bálint, 2008, p. 92

⁵⁶ Wenders (1972); [1:25]

⁵⁷ Handke, 1979, p. 68.

⁵⁸ Uő. p. 18

⁵⁹ „*(...) a lány sokat beszélt, (...), úgy, mintha rég saját dolgai volnának, míg ő (...), gondosan idézte a szavait (...), hogy kellő távolságot tartson. (...) mintha attól félne, kisajátítja a másik dolgait.*” (Uő, p. 19)

⁶⁰ Kovács, 2006. 9. 711

⁶¹ „*A csendélet az idő, mivel mindaz, ami változik, az időben van, de az idő maga nem változik, csak egy másik időben, a végtelenben tudna változni*” (Deleuze, 1985, p: 25.)

⁶² A statikus plánok az igazságot szolgálják. Vö. „*(...) akárcsak a némafilmek esetében: csak a képek vannak. A néma jelenetek az igazság pillanatai.*”- saját ford.- vö. „*(...) like silent movies. There are only the pictures. For pictures, silent screenings are the moment of truth.*” (Wenders, 1987, p. 11.)

⁶³ Kovács, 2006. 9. 709.

A kamera nem követi le az eseményeket, csupán nagytotálban, a szabad függő szubjektivitás által mutatja, ahogyan azok megtörténnek. Handke elbeszélésében a pillanatok, azaz a mozgás mozdulatlan szegmensei⁶⁴ – a percepció által – mozgóképpé állnak össze, míg a német rendező filmjében a képenkívüliség;⁶⁵ a képen belüli tér valós idejének megmutatása és az idő ilyen fokú felszabadítása révén lesz mindez láthatóvá-olvashatóvá. Ez a csend tartama, melyben a tiszta optikai-auditív felvétellé váló vizuális képek vezetnek a figyelmet.

Ezen tartamot hangsúlyozzák a gesztusok, zajok és tárgyak fényképei: Bloch újságolvasása, a zsebrádió be- és kikapcsolgatása, a Gloria lakásán felbukkanó, s vissza- visszatérő amerikai érmék, és a teáskanna képe is. Ébredése után Bloch pásztázni kezdi a nő lakásának tárgyait: *„Kinyitotta a szemét, (...) igyekezett megjegyezni a teáskannát, (...) a teáskanna sípolt, (...) senki sem vette le a villanyfőzőről. – Ne főzzek teát? – kérdezte a lány. (...) Amikor már végképp elviselhetetlen volt, Bloch kinyitott a szemét. A lány aludt mellette.”* *„Amikor visszament, a teáskanna csakugyan sípolt.”*⁶⁶ Handke és Wenders újrafűzik a percepció és az akció közötti képeket, amelyek így minőségekké lesznek: mutatják Bloch belső közönyét és zavarodottságát a külső világ tárgyaival kapcsolatban. A dolgok így válnak affekcióvá: a teafőző megfigyelése egyrészt – az intellektuális montázs alkalmazásával – érzékelteti azt az időt, mely a futballkapus Gloriához való megérkezése és a gyilkosság között telik el, másrészt félelemmel tölti fel Bloch wendersi nagyközelijét.⁶⁷

A futballkapus tárgyak előli menekülését szemének lehunyása jelenthetné, ám paradox módon emlék- világában is vissza-visszatér *„a tolakodó erőszakosság, mellyel a környezet tárgyai rárontanak, ha nyitva marad a szeme.”*⁶⁸

Bloch világában összefolyik a virtuális és aktuális kép, s ő az így keletkezett tartammal szemben tehetetlen. Belső őrlődését a zuhany-jelenet híven tükrözi: Handke regényében a kapus belső gondolatainak⁶⁹ kivetülése történik a wendersi plánszekvencia által:

⁶⁴ Bergson (1930) fogalma

⁶⁵ A képenkívüliség nem összetévesztendő Pascal Bonitzer elkeretezés- fogalmával: (vö.: Bonitzer, Pascal: Elkeretezés. Metropolis, 1997/3.); nem a test képen kívüli megcsonkításáról van szó, ami által a kamera az üres térre koncentrálna, hanem arról a kristályképről, *„mely felidézi azt, ami nem hallható, nem látható, mégis tökéletesen jelen van.”* (Deleuze, 1983, p. 25.), azaz a múlt és jelen egy képben való ábrázolásáról. Deleuze abszolút képenkívüliség fogalma Wenders narratív technikáját támasztja alá: ez az egésszel való virtuális kapcsolat, mely a tartamra nyílik rá. (vö.: Uő, p: 24- 27.)

⁶⁶ Handke, 1979, p. 18.

⁶⁷ Az itt értendő nagyközeleli nem csupán Balázs Béla elméletére utal, ahol *„A közelpép elengedhetetlen technikai előfeltétele az arcjáték művészetének. (...) minden egyes apró ránca döntő jellemvonássá válik, az arcizmok minden futó rezdülése megragadó pátosszal jelzi a lélekben dúló indulatokat.”* (Balázs, Béla, 1984, p. 18.), hanem reflektál Deleuze nagyközeleli-fogalmára, - az objektív halmaz szubjektivitással való feltöltésére. (Deleuze, 1983, p: 43), illetve ikon- diszciplínájára, az affektus és arc egységére. (vö.: Uő, p. 123- 124.)

⁶⁸ Handke, 1979, p. 18.

⁶⁹ *„(...) szavak helyett mondatokat alkotott a tárgyak jelölésére.”* (in: Uő, p. 17-18.)

a tárgyi világtól menekülő főszereplő a csap alatt áll; a kamera statikus képe megmozdul, rásvenkel a kapusra, majd a belső montázs- plánszekvencia által egészen premier plánig követi le őt. Wenders ezen astruc-i módszerrel írja le azt a tartamot, amely a mozdulatlan folyamatosságának minőségét adja, s amely a kapus fiziognómiájának láttatásával láthatóvá teszi azt, amit Handke a mondat-képeiben megfogalmazott. A szem lecsukása, a wendersi leblende- felblende alkalmazása által a két szerző megmutatja Bloch belső idejét, amelyben visszamenekülne csendes, közönyös vizuális világába, ám a dolgok képei ezt nem engedik, lévén, hogy mind az aktuális, mind a virtuális képben redundánsan viselkednek. A jelenben megragadott múlt olyan idő-képet hoz így létre, melyben Wenders plánszekvenciája az idő mélységét mutatja, megkettőzve Bloch leírását.

A tárgyak epizodikus⁷⁰ - narratív eszközként is szolgálnak: Bloch a teászsze tisztítása után hagyja el Gloria lakását; a továbbiakban azok az amerikai érmék okozzák a vesztét, melyeket a nő lakásán felejt, s amelyekkel utazása közben, a buszon játszik, majd a szállodaszobában hagy; *„érzéklétté, érzéssé, érzelemmé,”⁷¹ Bloch ösztönzőjévé válnak.”⁷²*

A tárgyak a regény és a film esetében is olyan affektív képekké alakulnak, melyek *„az adott időben és helyen lehetetlenné vált akciót helyettesítik.”⁷³*

Az aktuális és vizuális kép, objektív és szubjektív, a múlt és jelen összeolvadásából, a látott látásaként így születik meg a tiszta optikai-auditív kép: *„Bármit érzékelt is Bloch, mozdulatokat, tárgyakat, nem emlékeztette őt más mozdulatokra és tárgyakra, hanem érzésekre és érzelmekre, az érzésekre pedig nem úgy emlékezett, mint olyasvalamire, ami elmúlt, hanem újra átélte őket.”⁷⁴*

Az akciót helyettesítendő, Wenders és Handke a tárgyak leírása mellett a gesztusokra irányítják a figyelmet: Bloch újságolvasása, étkezése, kéztördelése, utazása, pénzürméssel való játszadozása, a zsebrádió be- és kikapcsolgatása, a zenegép hallgatása a lelassult időfolyam empirikus sorozataivá lesznek. Ezen folyamatokat díszítik a tárgyak is: a busz, amely nem csak fizikai valóságában jelenti az utazást, hanem egy-egy fordulópontot is szimbolizál Bloch életében. A kapus buszon menekül el vidékre, majd régi ismerőse, a vendéglőtulajdonossal való találkozása előtt is egy autóbusz halad el mellette az úton. A rendőrökkel való találkozása előtt megint feltűnik a jármű, mintegy baljós előjelként, utoljára pedig a film végső jeleneteiben, a futballmérkőzés előtt látható.

⁷⁰ „Az epizód lényege, (...) hogy olyan eseményt ábrázol, amelynek nincs egyértelmű és közvetlen hatása a cselekmény kimenetelére, szerepe elsősorban a szereplők jellemzésében, illetve a cselekményvilág leírásában van.” (Kovács, 2002, p. 54)

⁷¹ Handke, 1979, p. 87.

⁷² Deleuze, 1983, p: 125.

⁷³ Deleuze, idézi Kovács, 2002, p. 144.

⁷⁴ Handke, 1979, p. 87.

A jármű – ahogyan az utazás és a többi gesztus is – az eltelt időt rögzíti: egy olyan idővonalon közlekedik, melyben Bloch gesztusai a monoton mérföldkövek. Az utolsó buszra a főszereplő nem száll fel: így zárul le a pikareszk⁷⁵ történet.

Wenders ugyanazt a gondolati és materiális folyamatot láttatja a gesztusok, tárgyak és csend leírása által, amit Handke fényképei adnak a regényben. A szerzők egy olyan, akció előtti teret teremtenek, ahol – mintegy mentális kivetülésként – Bloch teste az idővel kapcsolódik.⁷⁶ Ezekben a közvetlen idő-képekben válik láthatóvá a szöveg nézésének folyamata:⁷⁷ Handke regényében Bloch az újságok képeit olvassa, a betűket nézi; mely gesztust Wenders statikus plánja rögzít. A lapokban látható fényképek végigkísérik az elbeszélést, két különálló idősíkot teremtve a művekben: a futballkapus a lapokban követi végig azokat a nyomokat, melyek az ő bűnösségére utalnak, végül premier plánban láthatja tükörképét az egyik folyóirat címlapján, saját maga látottját látvánnyá téve.

Az eltűnt, néma kisfiú története a másik olyan pont, amellyel a két szerző az eltelt időt rögzíti. A két idősíkat, a gyilkosság és a néma kisfiú eltűnésének esete már a művek kezdetén egybefolyik a kristályos képben, majd Bloch – az idővonalon való utazásával – egyre távolabb kerülnek egymástól, hogy aztán ismét összekapcsolódhassanak: Gloria monológjainak hallgatása közben a futballkapus a „*stumm*”, azaz néma szót írja az újság szélére, mintegy vágyva arra a csendre, amit a lány elhallgattatása jelenthetne. A történet folyamán ez meg is történik, egyrészt, mivel elveszi a nő életét, másrészt implicit módon, a néma kisfiú eltűnése is a megfigyelés csendjét szolgálja. A szüzsé akkor zárul le, amikor az iskolás gyermek előkerül; azaz a hangok visszatérnek a történetbe; Bloch pedig kiiktatódik, mert a megfigyeléshez szükséges - csend nélküli - térben nem képes létezni.

A kapus félelme

Bloch tárgyai a belső monológok által válnak filmi írássá: a kapus félelme nem a nézés, hanem környezetének, illetve az ebben a közegben betöltött pozíciójának látásában rejlik. A történet végül legyőzi őt, amikor a tárgyak méregetése közben saját magával szembesül:

⁷⁵ A pikareszk formában a környezet felfedezését egy olyan helyzet indítja el, ami a hőst utazásra kényszeríti. (Kovács, 2008, p126- 128)

⁷⁶ „(...) újra átélte őket, jelenvaló dolgokként: nemcsak emlékezett a szégyenre meg az undorra, hanem most szégyellte magát, most undorodott emlékezés közben, anélkül, hogy eszébe jutott volna szégyenének- undorának tárgya. (...) ez a kettő együtt olyan erős volt, hogy egész teste beleviszketett.” (Handke, 1979, p. 56.)

⁷⁷ „Kép szöveg nélkül- gondolta Bloch, mivel szerette a szöveg nélküli képvicceket.” „ (...) Kihúzta a zsebéből az újságot, nézte a betűket, anélkül, hogy olvasott volna.” (Uő. P 16, p 17.); „(...) a képes újság lapjának és az odakint állandóan váltakozó képeknek az ellentéte valamelyes megkönnyebbüléssel járt.” (Uő, p. 9.)

„(...) aztán újabb részlet következett: a vendéglős a söntéspult mögött, (...) végül egy részlet: benne ő maga.(...) Ingerült lett.”⁷⁸ A nézés – az objektív, aktuális kép – folyamata látássá – szubjektív percepció-képpé, azaz szubjektív idővé – alakul. (2. ábra) A látás által a kép olvashatóvá válik, az írás pedig képpé. A szemlélődés azokat a szavakat helyettesíti, melyekből a megfigyelés általi látás révén mondatok keletkeznek: Bloch azonban nem szeret beszélni, s ha meg is szólal, csupán tagmondatokat mond,⁷⁹ hiszen a játéknak, a történet megfigyelésének csendben kell zajlania.

Bloch félelme egyrészt az affekció-képek helytelen megfigyelésében, másrészt az ő külső kémlelésében rejlik. A futballkapus rendőrrel való jelenete is ezt tükrözi: utóbbi az esőben sétálva fekteti le a két mű központi gondolatát, mely szerint a nézést követő olvasás – látás – látható azonosítása nehéz feladat, lévén, hogy a folyamat megszakítható és nem csak az alany figyel, hanem őt is figyelik.⁸⁰

Bloch félelme az a tizenegyed, amely a nézés és a megfigyelés közötti – az idő-képben feloldódó – látásra utal. Ezért nem számolja Bloch az *egyest*,⁸¹ tudja, hogy nem menekülhet az aktuális kép által kiváltódó virtuális képtől: Gloria álmának továbbálmodásától, s végül önmaga tárgyiasításától.

Az akusztikus kontinuum

A látás és nézés regényben megjelenő folyamatosságát, melyek Handke bekezdései által tagolódnak, Wenders az akusztikus kontinuum; zajok, zörejek, és a zene által érzékelteti. A filmben vissza-visszatérő ritmusok, illetve a diegézis részeként jelen lévő zenegép teszük egésszé a szüzsét, redundánsan végigkövetve az elbeszélést. A függőleges montázs, a hang, légies beszédaktust; önálló hangképet kölcsönöz, s az elkeretezés részévé válik. A környezet hangjai, melyektől – s melyekbe – Bloch menekül, újrafűzik Wenders statikus képeit, s dramaturgiai elemmé lépnek elő. A nézést szolgáló aktuális képben (közöny) fel- felcsendülnek a diegetikus zenei elemek: a zsebrádió, melyet a főszereplő elalvás előtt (azaz a szemének lehunyása után) hallgat, illetve a zenegép, mely a futballkapus mindennapjainak elengedhetetlen részlete.

⁷⁸ Uő, p: 67- 68.

⁷⁹ vö.: „(...) nem csoda, hogy a gyerekek még beszélni sem tudnak rendesen (...), egyetlen épkézláb mondatot sem tudnak végigmondani, (...) töredék szavakkal érintkeznek.” (Uő, p 79). „A látást nyomban követte a szó”, (...) Minden szó magyarázatot követel, (...) a mondatok után a környezet felbukkan, (...) a részleteket látta újra.” (Uő, p. 46; 53)

⁸⁰ „ha valami hallasz, vagy látsz, azonosítani kell tudni (...) ha elveszted a koncentrációra való hajlamod, (...) már nem is reagálsz. (...) hátrányban vagyunk: a másik fél is nézi a te reakciódat.” (Wenders, 1972 [1:28]) - saját ford.

⁸¹ A két darab 1-es maga a futball 11-ese, Bloch látás- félelme, ezért ugrik nézése a második pontokra: „(...) egy ideje azon kapta magát, hogy kettőnél kezdi a számolást”. (...) „Kettő, három, négy, kezdett számolni Bloch” (Handke, 1979, p 41; 63). „Nem a héja (...) zuhanását figyeli, hanem azt a helyet (...), ahová (...) lecsap majd.” (Uő, p 29)

A látás virtuális képében ezzel ellentétben a nondiegetikus dallamok dominálnak: a zörejek, zajok és a redundáns zenei elemek. Ezen utóbbi – Wenders általi – szerepeltetése vezet el a félelem fogalmához: Bloch fél a látástól, mely érzést a rendező audiovizuális képei a nondiegetikus hang elemek repetitív alkalmazásával tesznek erőteljessé.

Ezt támasztja alá az a jelenetsor is, amely Bloch utolsó éjszakáját követi végig:⁸² a futballkapus szállodai szobájában van, a zsebrádiót hallgatja, miközben hajnalodik. Wenders egy hosszú, belső vágásban láttatja az esernyő idő - képét, melyet egészen nagytotálig követ le, majd Bloch totálját mutatja az ágyon fekve. A képkivágat másik teréből egy női hang reflexív monológja hallható, melyben megállapítja, hogy eltévesztette a szobát, s rossz helyre hozta a reggelit. Bloch közönyös reakcióját követve a környezet zörejeit a repetitív nondiegetikus dallam váltja fel, miközben a kamera Bloch secondjáig ér, aki egy képes füzetet húz elő a fiókból. A belső vágások időtartama felgyorsul, a zene képen kívülsége bekeretezi azt a folytonosságot, amelyben az eddig észlelt tárgyak; azaz a nézett látása következik: az újság fotói, majd Bloch kabátja, végül ő maga, amint a tükörbe néz, s arcába temetkezik. Wenders plánszekvenciája utal egy korábbi jelenetre,⁸³ melyben ugyanez az eseménysor a kapus öklendezésével végződik: a német rendező az akusztikus kontinuum által erősíti fel Bloch lebegő térben való tehetetlenségét, a hangot affekcióvá téve. A vizuális kép és hangkép szabad függő viszonyában „(..) *felemelkedik és kiszakad a zenei beszéd, ott, ahol a látható - Bloch - önmagát eltakarja, vagy elsüllyed.*”⁸⁴

A zörejek, a hang meghosszabbítják a képen kívüli teret, s alkotnak közvetlen idő-képet, melyben a szenzomotoros helyzetek teljesen feloldódnak. Bloch pénzerméinek csörrenése, az újság lapozgatása, a teáskanál csapódása és a busz hangja vissza- visszatérnek. Ilyen az a jelenet is, amelyben a kapus újságot vásárol az egyik bódében: totalban látható, ahogyan Bloch besétál az üzletbe, majd Wenders a kapus premier plánjára vág, úgy, hogy a képmélység, az utca is látható legyen. Az eladónő megmutatása helyett a német rendező csupán annak hangját engedi a képbe, mely statikus plán kiürül, mihelyst Bloch a képmezőn kívüli térbe jut, hogy aztán ismét besétálva a plánba, a térmélységgel együtt láthatóvá válják. A belső vágást ily módon Bloch végzi el, miközben az eladónő hangja, az utca és a buszok zaja, s az érmék csörgése egy folyamatos akusztikus teret teremtenek, melyben mindez végbemegy.

Az említett zörejek⁸⁵ egyesülnek a kapus mozibeli látogatásakor is: jegykérés közben csak Bloch hangja hallható, mialatt Wenders Gloria secondját mutatja.

⁸² [1:27]

⁸³ [1:07]

⁸⁴ Deleuze, 1985, p. 314

⁸⁵ Az akusztikus kontinuum része a repülőgép zaja is, ami redundáns narratív elemként jelenik meg a történetben: Gloria lakásában; a mezőn, amikor a kapus a tájat, majd a két lányt nézi, Bloch utazásai közben is hallgató, a tér- idő- utazás egységének megteremtése érdekében.

A lány leteszi a teáscsészét, kitépi a jegyet, s dobja a visszajáró érméket a forgótálba. Az idő így lesz nyitott, végtelen: a hang és az elkeretezés olyan szabad függő viszonyhoz vezetnek, melyben a kép tere szélesebbé – olvashatóvá – válik; az akusztikus kontinuum és a képenkívüliség⁸⁶ összeolvadnak, s idő-képben oldódnak fel.⁸⁷

Wenders négyféle zenei alapot használ a film során, melyből kettő; a trombita és a vonósok hangja a leginkább dominánsak. Ezen utóbbi dallamok hallhatóak a kulcsfontosságú jelenetekben: Gloria követésekor, álmának elmesélése közben, illetve a vidéki epizódok nagy részében. A plánszekvenciákat egy másik zenei betét egészíti ki: a trombita vészjósló üvöltése csendül fel, amikor Bloch elveszíti állását, majd akkor is, amikor a Naschmarkt-on verekedésbe keveredik. Ezen két zenei forma a percepció és reakció között áll, állandó visszatérése révén válik – leírássá. Az egymástól elkapcsolt térdarabok a zörejek, s zene által egyesülnek: egyrészt Bloch idő – és térbeli mozgását szolgálják, a blendézések közben lezárják, vagy megnyitják az újabb epizódokat, s egyesítik a kapus külső és belső idejét; „*az önmagán kívül lévő gondolatot és a gondolatban lévő gondolattalant.*”⁸⁸

Bloch története, s annak reprezentációja az affekció-kép alkalmazásának következtében időfolyammá válik. A képek egymás után „*fűződnek*”, de magukban foglalják az előttet, s utánt is, úgy, hogy sohasem érnek véget; hiszen nem helyénvaló, ha valaki tudja a mondat, azaz a történet végét.⁸⁹ Ez közvetlen, jelenre alapozott idő-képet – avagy kölcsönös képet eredményez. A csend, a tárgyak, gesztusok repetitív alkalmazásával „*(...) a valóság egyébként jelentéktelennek vagy jelentés nélkülinek tetsző monumentumai túldeterminált, fenyegető képekké válnak,*”⁹⁰ melyek Bloch félelem-érzetét erősítik.⁹¹

Bloch üres, elkapcsolt mentális terekben jár, s nem képes reagálni az így keletkezett tiszta optikai- akusztikus képre, ezért menekül a végtelen Egészbe,⁹² ahol saját maga leírásaként, tükörképével kell szembesülnie. A futballkapus affekcióvá lesz, sorsa megpecsételődik: „*visszaváltozik tárggyá*”, önmagában tükröződik.⁹³

⁸⁶ Az abszolút képenkívüliséget a szereplők egymással való kommunikációja is alátámasztja: ki- és besétálnak a fix plánokba, különválasztva így a látható és a hallható akusztikai jelent. Párhuzamos beszélgetésük közben üres terekben járnak, a képen kívülről szólalnak meg (ld. Bloch beszélgetése a két lánnyal az álmáról; verekedése előtti beszéd a vendéglőben, a kávézóban, fodrásznál.)

⁸⁷ A filmben és regényben megjelenő kevés beszédaktus így kiesik az akció – reakció sorából, önálló tartamot teremt, s áthatja a közvetlen idő-képeket.

⁸⁸ Deleuze, 1985, p. 334

⁸⁹ Vö.: „*Nem tartotta rendjénvalónak, ha valaki úgy kezd el beszélni, hogy már tudja előre, mi jön a mondat végén*” (Handke, 1979, p. 70.)

⁹⁰ Kovács, 2006, p. 712

⁹¹ „*Minden zavarta, ami csak látott*” (Handke, 1979, p. 7.)

⁹² Deleuze (1983) álláspontja szerint az Egész a Tartammal egyenlő, ami maga a látvány, az aktuális és vizuális kép, jelen és múlt egybeolvadása, azaz az idő –kép.

⁹³ Ti. a kép maga lesz a leírás. Deleuze tézisét követve: a tükröződés által a virtuális képek összessége magába vonja Bloch aktualitását, „*miközben a szereplő csupán egy virtualitás a többi között*” (Deleuze, 1985, p. 86)

Megállapítható, hogy Wim Wenders az astruc-i kameratöltőtoll elméletét az időkezelésben formálja meg, míg Peter Handke kinematografikus elbeszéléseiben megvalósítja azt, amit Kracauer lehetetlennek vélt: az astruc-i tézist megfordítva, filmi eszközökkel ír. A szerepcsere alapja a képben rejlő idő megragadásában van, mely Gilles Deleuze idő-kép fogalma által válik leírhatóvá. Handke és Wenders a temporalitással és látással való dilemmájukat a szereplők látásmódjába szövik bele: a két kép között eltelt idő bemutatása annak abszolúttá tételével és a szenzomotoros kapcsolatok szétválasztásával válik csak lehetségessé. Ezen perceptív konfliktus, avagy narratológiai suspense feloldása az idő közvetlen képéhez elvezető háromlépcsős folyamat eredménye: a handkei-wendersi-deleuze-i aktuális kép (mely a nézés, észlelés, láthatóság fogalmait foglalja magában) összeolvad a virtuális (követés- láttatás-elmesélés) plánokkal, s egy affektív mozgás következtében az írás-leírás-mesélés idő-képét eredményezik.(1. ábra)

Hatás és Minőség eggyé válnak, miközben a narráció egységét és a látást szolgálják: felosztják a tartamot, s a belső, illetve fizikai utazást folyamatossá; kalanddá teszik. A szerzők művei a szem találmányai; a verbális kommunikációt háttérbe szorítva, a fényképek, gesztusok, tárgyak ontológiai realizmusában írják az elbeszélés kauzalitását.

Handke és Wenders szereplői mentális; lebegő terekben mozognak, melyben összefolynak, majd kikristályosodnak az idősíkok. Az otthontalanságba kényszerült Egyén szubjektív-objektív, bergsoni ideje affekció-képekben oldódik fel, melyben a szereplő önnön látványával szembesül. A német rendező egzisztencialista realizmusa képes arra, hogy a ténymegállapításszerű objektív képekből kivonja a tárgyak tiszta idejét; melyben a handkei regény és a wendersi film fizikai képei mentálissá válnak.

A nézés folyamatán keresztül a szereplők emlék-képeket gyártanak, azaz bergsoni értelemben felszabadulnak: a vizuális képek látása által visszatalálnak elveszett identitásukhoz. A belső utazás hazatéréshez vezet, amennyiben a vizuális és aktuális képek összeolvadásából keletkezett kristály-kép saját affekciójukat tükrözi vissza. Látástól való félelmük e jeleneteket követően megszűnik - átlép egy másik időbe - s az Egyének történetmesélőkké válnak. A regény és film fix beállításai, statikus plánszekvenciái a tiszta kép igazságára koncentrálnak, az idő közvetlen kapcsolatait szolgálják. Az elbeszélés a tiszta optikai-auditív szituáció leírásának következménye, melyben a szereplők szorongással és némasággal reagálnak az újfajta térre. A csendélet képeiben kommunikálnak, elutasítják a történeteket, s csak saját maguk látványá tétele után képesek mesélni.

A művekben így oszlik az idő „*azelőttire*” és „*azutánira*”, mely intervallumban számos más kapcsolódási pont is fellelhető: a kettős affekció-képek és a tárgyak nézése a megmutatás-megfigyelés folyamatát szolgálják. A látott-látvány dualizmusában film képkivágata olvashatóvá válik, míg a handkei írások beszéde képpé lesz: ez az intermentális intermedialitás, melyben a szereplők a látomás által látnak, s a beszéd kimondhatatlansága révén írnak; annak gondolati és materiális folyamatosságában.

Bibliográfia

Adaptációk: *Film és irodalom egymásra hatása* (szerk.: Gács Anna, Gelencsér Gábor), József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000.

Astruc, Alexandre: *Egy új avantgarde születése: A kamera mint töltőtoll*. In: *Fejezetek a filmesztétikából* [Kép- Mozgóképek- Kultúra], (szerk.: Zalán Vince.) Múzsák Közművelődési Kiadó, Bp. 1985.

Barabás Judit (1990): „*A mérhető idő nélküli létezés*” (Kapecz Zsuzsa: *Az angyalok már a városban vannak*). - In: *Alföld*, (50. évf.), 11. sz.

Báron György: *Angyali üdvözlét (Berlin felett az ég)*, Filmkultúra, 1990. 3. szám

Bíró Béla: *Az epikus idő egyetemessége*. - In: *Liget: irodalmi és ökológiai folyóirat*, 1997. 10/7. sz.

Bíró Yvette: *Időformák - A filmritmus játéka*, Osiris Kiadó, Budapest, 2005.

Bíró Yvette: *Nem tiltott határátlépések - Képkalandozások kora*, Osiris, Bp., 2003

Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

Dalos György: *Handke, avagy az író helye*. - In: *Mozgó világ*, ISSN 0324-4601, 2006. (32. évf.), 7. sz., 75-77. p.

Dániel Mónika: *Intertextualitás, mint átváltoztatva megőrző létmód*. - In: *Korunk*, ISSN 1222-8338, 2001. (3. évf.), 3. sz., 95-97. p.

Deleuze, Gilles (1983): *A mozgás-kép (Film 1.)*, Palatinus Kiadó, 2008

Deleuze, Gilles (1985): *Az idő-kép, (Film 2.)* Palatinus Kiadó, Bp., 2008.

Elsaesser, Thomas: *A német új film*, Palatinus Kiadó, 2004

Federmaier, Leo: *A képek ökológiájáért (A katasztrófa ellenében): Handke új útiregénye*. - In: *Jelenkor: irodalmi és művészeti folyóirat*, 2006. (49. évf.), 12. sz.

Fuzellier, Étienne: *Film és irodalom*, Magyar Filmtudományi intézet és Filmarchívum, Budapest, 1971.

Gubicskó Ágnes: *Nemesítés. Az ismétlés következményei az (irodalomtudományos) munkára (Peter Handke)*. - In: *Alföld*, ISSN 0401-3174, 2007. (58. évf.), 11. sz.

Handke, Peter: *A kapus félelme a tizenegyesnél*, Európa Könyvkiadó, Debrecen, 1979.

- Handke, Peter: *A képek nem haltak meg.* - In: Nagyvilág: Világirodalmi folyóirat, 2006. (51. évf.), 8. sz.
- Handke, Peter: *Étvágy a világra.* - In: Nagyvilág: Világirodalmi folyóirat, ISSN 0547-1613, 2006. (51. évf.), 8. sz.
- Handke, Peter: *Falsche Bewegung*, Verlag Frankfurt am Main, 1975.
- Handke, Peter: *Gedicht an die Dauer*, Verlag Frankfurt am Main, 1986.
- Horváth Kornélia: *A fordítás és intertextualitás alakzatai.* - In: Valóság, 1999. (42. évf.), 5. sz.
- Jablonczay Tímea: „A történet úgy van jelen, mint az élet” OROSZ Magdolna, „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás.* - In: Filológiai közlöny, 2006. (52. évf.), 1-2. sz.
- Kern, Stephen: *Az idő természete* (Zsugán Gyula fordítása). - In: Korunk, 2004. (14. évf.), 4. sz.
- Kolker, Robert Phillip – Beicken, Peter: *The Films of Wim Wenders; Cinema as Vision and Desire*, Cambridge University Press, 1993.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2002.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai.* Az európai művészfilm 1950-1980, Palatinus Kiadó, Budapest, 2008.
- Kovács Edit: „Képmentés és képvesztés”, *Peter Handke és Wim Wenders együttműködéséről*, In: Nagyvilág, 2006/8.
- Köztes Képek - A filmelbeszélés színterei*, (szerk.: Pethő Ágnes), Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2003.
- Kracauer, Siegfried: *A film elmélete 1-2.*: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1963.
- Künzel, Uwe: *Wim Wenders; Ein Filmbuch, 3; erw. Aufl.*; Freiburg, 1989.
- Lotman, J.M.: *Filmszemiotika és filmesztétika*, Gondolat, Budapest, 1977
- Macseret, Alekszandr: *Film és valóság*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1973.
- Meurer, Reinhard: *Peter Handke, Der kurze Brief zum langen Abschied*, Oldenburg Interpretationen, München, 1992
- Muhi Klára- Perlaki Tamás: *Wim Wenders*, Múzsák Közművelődési Kiadó, Bp., 1990.
- Nagy Levente: *Szövegmobilitás, intertextualitás, filológia.* - In: Alföld, ISSN 0401-3174, 1998. (49. évf.), 10. sz.
- Olasz Sándor: „Más idő? Más világ?” (tanulmány) - In: Új forrás, 2005. (37. évf.), 2. sz.
- Oxford Filmenciklopédia*, (szerk. Török Zsuzsa, Balázs Éva), Glória Kiadó, 2003.
- Paech, Joachim: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität.* Spectrum Fachverlage GMBH, 1994.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1997
- Pascu, Eleonora: *Peter Handkes Sprachwege.* - In: Filológiai közlöny, 2000. (46. évf.), 1-2. sz.
- Pflaum, Hans Günther – Prinzler, Hans Helmut: *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, Inter Nationes, Bonn, 1992
- Pütz, Peter: *Peter Handke*, Verlag Frankfurt am Main, 1982.
- Roloff, Volker- Winter, Scarlett: *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2000.
- Salvaggio, Jerry Lee: *A tér- idő jelölése*, in. Filmspirál 9., III.4.(olvasószerk.: Szűcs Katalin)

Szilágyi Gábor: *A film fogalma. A sajtóság természetrajza*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1995.

Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*, Palatinus Kiadó, 2007. *Töltőtollam, a kamera (Tanulmányok, cikkek az új filmről)* I. kötet, (szerk.: Szőnyi Klára), Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1969.

Wenders, Wim: *Die Logik der Bilder – Essays und Gespräche*, herausg. Von Michael Töteberg- Frankfurt (Main), Verl. Der Autoren, 1988

Wenders, Wim: *Írások, beszélgetések* (szerk.: Zalán Vince), Osiris Kiadó, Bp., 1999

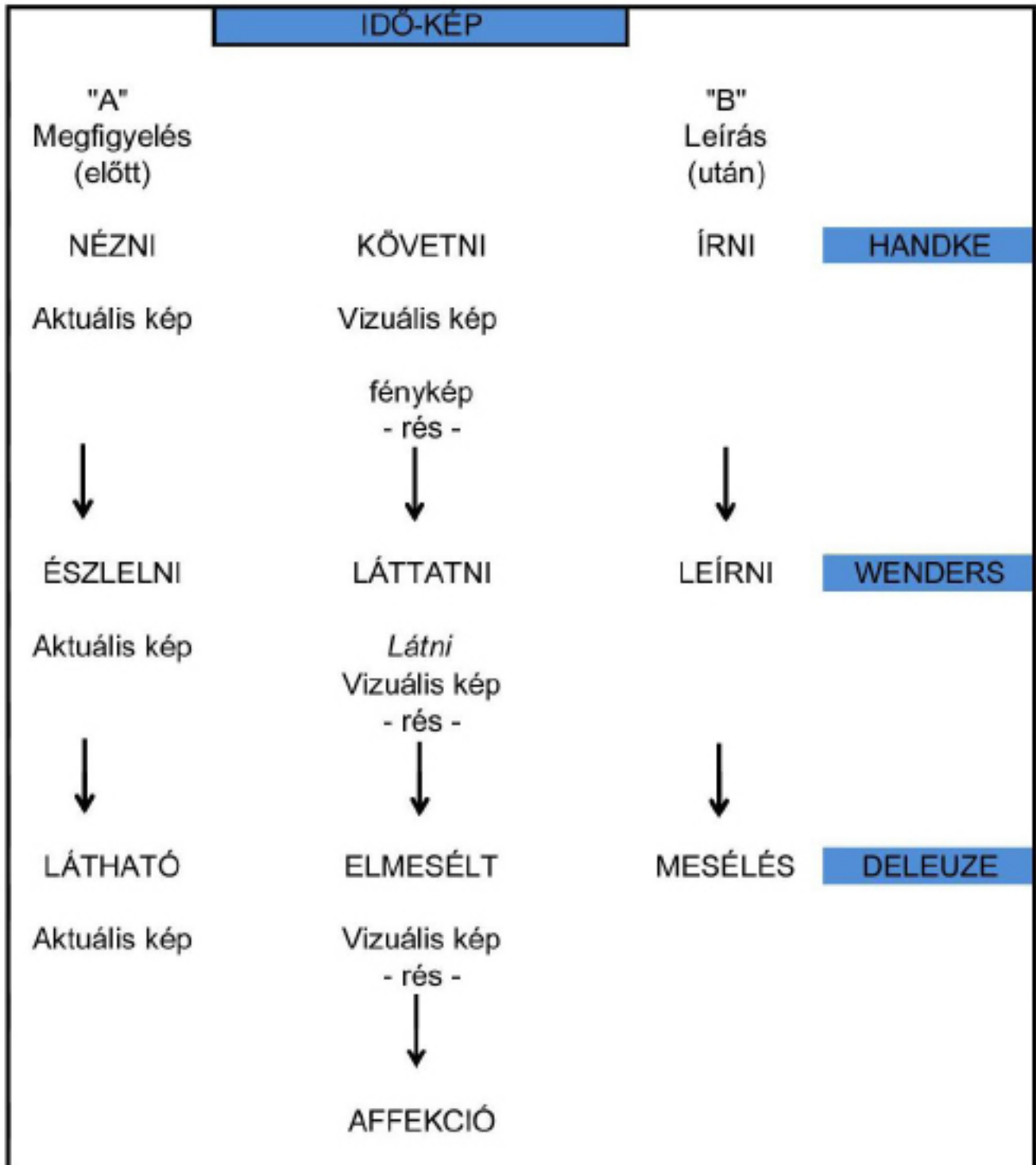
Wenders, Wim: *Written in the West*, Schirmer/Mosel Verlag GmbH, München, 1987

Filmográfia

A kapus félelme a tizenegyesnél (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter; 1972), rendező: Wenders, Wim. Filmverlag der Autoren; Westdeutscher Rundfunk (WDR); Österreichischer Rundfunk (ORF)

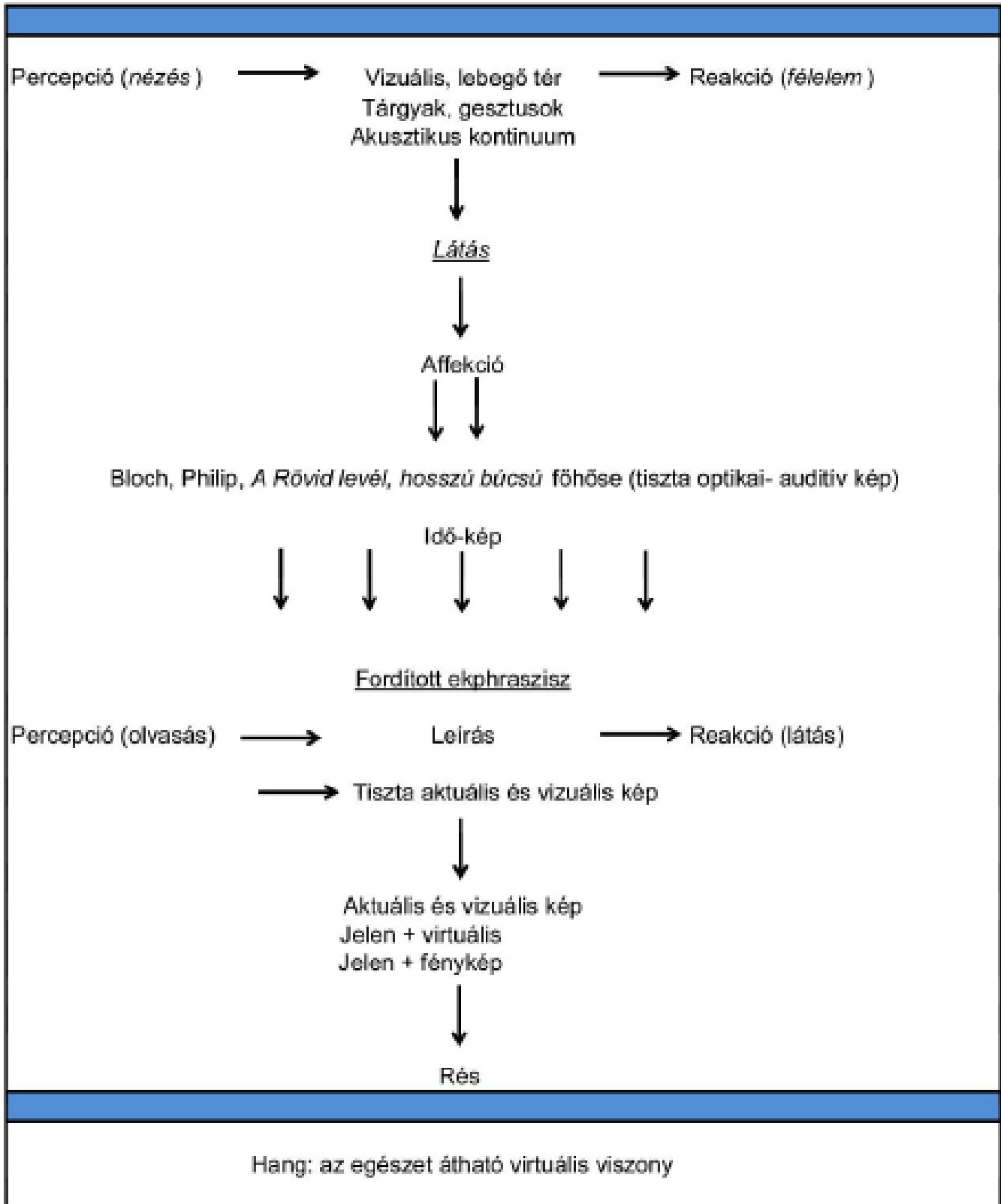
Mellékletek

1. ábra - Az affektív-mozgás és az idő-kép keletkezése



Mellékletek

2. ábra - A közvetlen idő-kép keletkezése Handke és Wenders műveiben





Képek a *Kapus félelme tizenegyesnél c.* Wenders filmből



Peter Handke és Wim Wenders

A Filmszem következő lapszámainak témái

III./2. - NYÁR (várható megjelenés: 2013 június)

**Rainer Werner
FASSBINDER**



III./3. - ŐSZ (várható megjelenés: 2013 szeptember)



**Újrafeldolgozás
REMAKE**

III./4. - TÉL (várható megjelenés: 2013 december)

**APOKALIPSZIS!
most?**



