

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 vihetőek, 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 törekvéseikben 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 tézisént 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 ilyen 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 verizmus 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 újfilmesek 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 tézisét, 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 irodalommmá 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 tartamában 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, benuolt 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 tea főzője 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 tolaodóan élesen jelent meg számára: mintha a részek, amelyeket látott, az egészet helyettesítenék. (...) A tolaodó 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 történet 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 afőszereplő 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 újságot olvasása, 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 pátozzsal 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; *„érzékletté, 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 fordulópontra 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 idősíki, 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 beszédakust; 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 egyggyé 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 üdvözet (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: „Képmérés 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

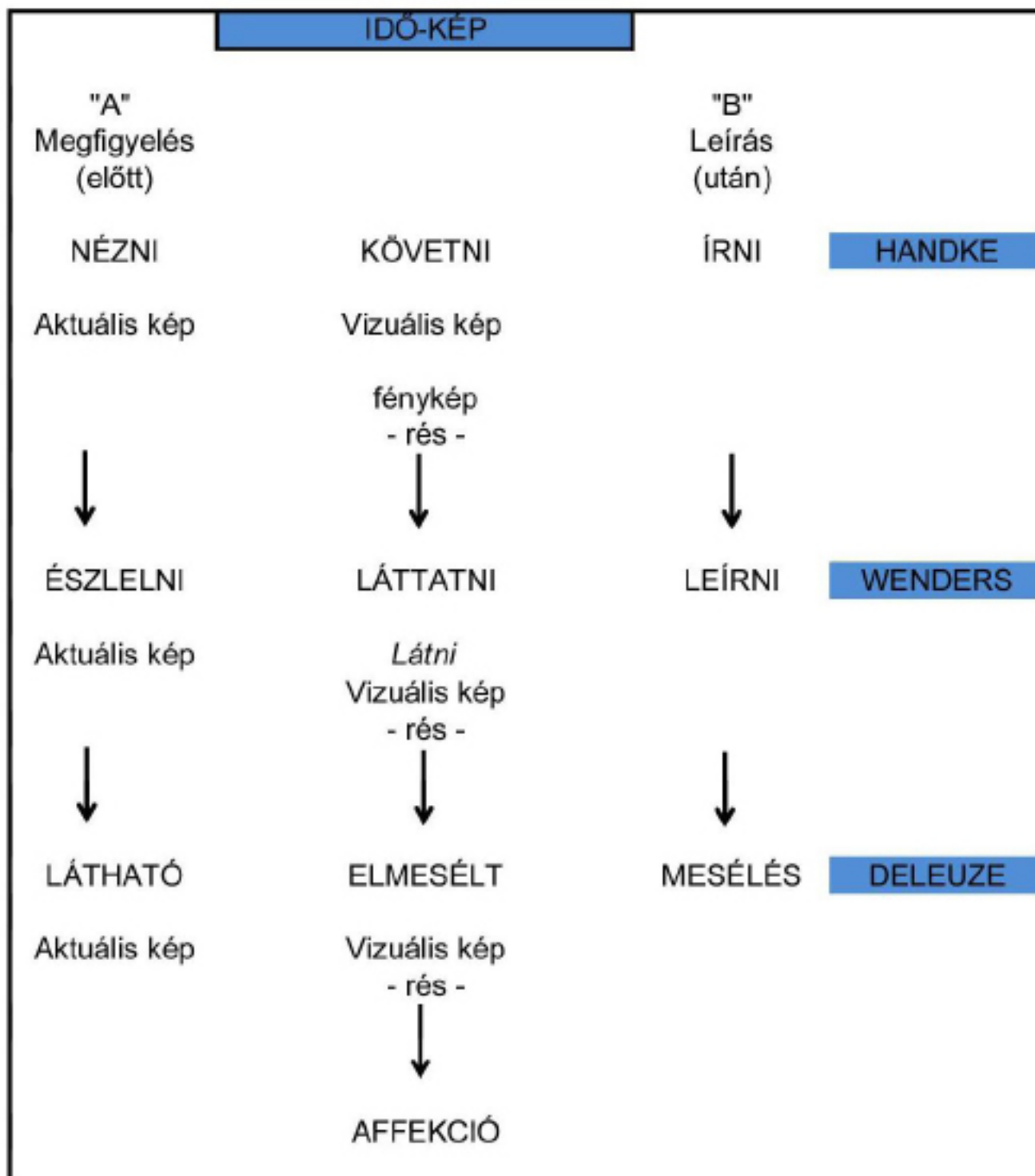
Wenders, Wim: *Written in the West*, Schirmer/Mosel Verlag GmbH, München, 1987

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)

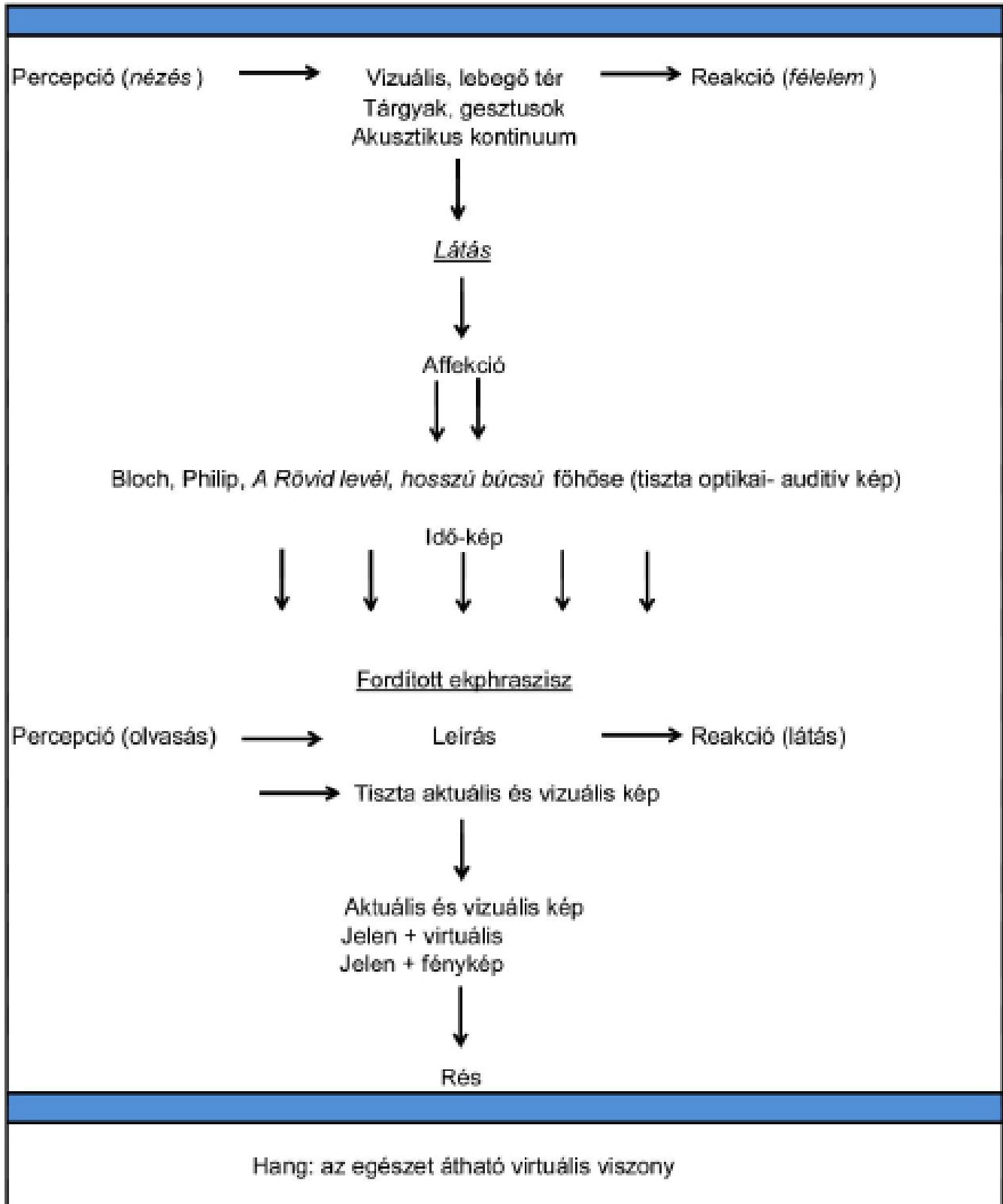
Mellékletek

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?**



