

A film(elmélet)en túl

Mit is takar az intermedialitás fogalma, és miért vált önálló (és meglehetősen fontos) kutatási területté a kortárs filmelméletben? A kommunikációkutatásnak arról az ágáról van szó, amely a szövegek egymáshoz való viszonyát, „egymásra és egymásba való íródását” vizsgálja, az átjárásokat egyes szövegfajták, művészeti ágak és médiumok között.

A filmművészetnek nincs többé saját helye, ha volt ugyan egyáltalán. (...) A hozzá intézett kérdések gyakran rajta kívül érkeznak és rajta túl igyekeznek: hisz maga is mindenféle terek felé nyújtózik, szóródik szét. A filmelmélet nem adhat többé egyértelmű, egyszerű és határozott válaszokat: egyetlen lehetősége, hogy a kutatás hálóját kínálja föl, amely követi és lefedi tárgyát. Tehát az elmélet mint fragmentált és disszeminált tudás: tudás a filmen innen és túl. Hogy megtárgyaljuk egymás közt, legalább egy kicsit.” (1) *Francesco Casetti* ezekkel a mondatokkal zárja azt az 1994-ben kiadott munkáját, amelyben bemutatja, rendszerezi az 1945 utáni filmelméleti irányzatokat, és ezzel mintha ki is jelölné azokat az ösvényeket, amelyekben már bizonyos elméletírók elindultak. Hiszen ugyanebben az évben jelent meg egy német szerző, *Joachim Paech* műve Stuttgartban: ‚Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität’ címmel, amely egy egészen fiatal kutatási terület, az intermedialitás egyik alapművévé vált.

Magyarországra egészen a közelmúltig nem volt jellemző a komoly filmelméleti kutatás, a külföldi szakirodalom fordításokkal, recenziókkal, konferenciákkal történő nyomon követése. A kilencvenes évek közepétől azonban számos értékes kezdeményezés indult el ebbe az irányba: óriási hiányt pótolta a *Metropolis* című folyóirat, amely jókora lépésekkel igyekezett behozni a lemaradást, a különböző filmes tanszékek alapítása (ELTE BTK, PTE BTK) és az ott folyó munka (fordítások, tanulmánykötetek megjelentetése, konferenciák szervezése).

Olyan szellemi műhely azonban, amely egy bizonyos tudományos megközelítéssel szemlél, elemez kortárs és klasszikus műalkotásokat, és a legkülönfélébb érdeklődésű egyetemi vagy doktorandus hallgatókat, illetve oktatókat vonzza magához, Magyarországon a mai napig nem létezik. Ilyen közeggé vált a határon túl, de (szerencsénkre) magyar nyelvterületen működő kolozsvári Babeş-Bolyai Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke, valamint a Sapiencia Alapítvány – Kutatási Programok Intézete. Szellemi vezetőjük és munkájuk irányítója, *Pethő Ágnes*, egy évtizede, tehát a filmes intermedialitás területén végzett kutatások elindulásával egy időben kezdett foglalkozni a témával. Vizsgálódásaik első gyümölcse 2002-ben jelent meg egy tanulmánykötet formájában ‚Képvitelek’ címmel. (2) Ez a gazdag gyűjtemény a műhely tagjainak írásait tartalmazza a filmművészet, a kortárs és klasszikus irodalom, a reklám és a képzőművészet bizonyos alkotásainak intermedialis kapcsolatairól, valamint kiváló, az adott területen való tájékozódást segítő irodalomjegyzékkel is rendelkezik.

Pethő Ágnes találó című kötete (‚Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben’ egy évvel követte az említett tanulmánygyűjteményt, és egy időben jelent meg az újabb, ugyancsak kiváló elemzéseket tartalmazó *Sapientia*-kiadvánnyal.) (3)

A kötet két nagyobb részre tagolódik: az első (mintegy a szöveg kétharmadát kitevő) ‚A film mint médium’ című részben a kutatások alapját képező elméleti háttér bemutatását, majd ‚Az adalékok a mozgóképi intermedialitás ikonográfiájához’ című részben egyes szerzők életművének vagy filmjének elemzését találjuk. Az első fejezet (‚A köztes-

lét metaforái a filmelméletben’) bár szerkezetileg nem különül el, olyan bevezető tanulmány, amely az intermedialitásnak a filmművészetben betöltött szerepét hivatott igazolni: legelőször sorba veszi és elemzi azokat a metaforákat, amelyekkel a filmtörténet legkülönbözőbb korszakaiban vissza-visszatértek a mozi szintetikus jellegének hangsúlyozásához: a film hogyan építi be magába a különböző művészeti ágakat, médiumokat. A szerző itt a különféle filmelméletek metafora-használatának jellegét elemzi, amelyből arra vonatkozóan von le következtetéseket, hogy a normatív esztétikai elemzések milyen szempontból közelítenek a filmhez. Azáltal, hogy az intermedialitás (irodalomelméletből kölcsönzött) fogalma teret nyer a filmelemzésekben, nem a kutatási módszer megváltozására, jóval inkább tárgyának kijelölésére kerül a hangsúly, a szemléletbeli váltás tehát a fent említett, újfajta álláspont kialakításából ered – mutat rá Pethő Ágnes. Jól érzékelteti mindezt az elméleti irányok által használt két (egymást nem kizáró, csak felváltó) metaforakör: a műalkotás-szemlélet számára a film a „látványzene architektúrája”, tehát egy adott konstrukció, míg az intermedialitás a mozi „megfoghatatlan térbeliségét” szem előtt tartva a filmet alapvetően mediális folyamatok összességének tekinti. A szerző szavaival: „A médiumköziség elméletei és szövegelemzései a (mediális) különbségeket jelentéssé tevő, állandóan újraképződő-variálódó (a nyílt és virtuálisan végtelen, imaginárius térben elképzelt) kapcsolatokat modellálják.”

A bevezető tanulmányt három nagyobb fejezet követi, amelyek közül az első („A filmvásznon mint palimpszeszt”) az intermedialitás, a második pedig („Film a tükörben”) az önreflexivitás poétikáját alkotja meg. A harmadik egy rövid fejezet „A festészet filmszerződése” címmel.

A szerző az első fejezetet olyan „szellemi útkeresés lenyomataként” jellemzi, amely során „bizonyos csapások mentén tesz felderítő portyákat”, ahol a tét „a film medialisitásának szintjén érvényesülő kapcsolatok dinamikájának érzékeltetése, és az, hogy valamilyen mértékben láthatóvá/megfogalmazhatóvá váljanak azok a vetületek, amelyeken a filmnek más szövegek, médiumok irányában való nyitottsága, palimpszeszt-szerű ‘átteresztő’ képessége megnyilvánulhat.” A „portyázás” során olyan területek feltérképezésére vállalkozik, amelyeknek bemutatása a különböző filmelméletekben változó hangsúllyal szerepel, így maguk az alfejezetek által tárgyalt jelenségek elemzése (a film „kvázi-linearitása” a filmkép szegmentálhatóságától a narrativitásig, a filmezett/filmbeli viszonyának a filmstílusban betöltött szerepe, az idézet jelentősége stb.) hol enciklopédikus, hol kissé ad hoc jellegűnek tűnik. Ilyen különbség válik érzékelhetővé az adaptáció formáinak kimerítő bemutatása és a szinkron és feliratozás mediális játékainak kissé túlzó jelentőséget tulajdonító elemzései között. A fejezet azonban összességében színes és helyenként lenyűgöző képet ad a szerzőnek abbéli törekvéséről is, hogy az intermedialitás jelenségeinek elemzését ne egy hermetikusan zárt tudományos kutatás eredményeiből összeállított adathalmazként formázza meg, hanem „mozgásban lévő”, párbeszédet generáló, állandó „főlé- és melléírásokkal” élő gondolkodásra ösztönözzön.

Ennek a hozzáállásnak a jelentősége még nyilvánvalóbb az önreflexió poétikáját megalkotó, a kötet súlypontját képező fejezetben. Pethő Ágnes miután áttekinti a reflexivitás más művészeti ágakban létező hagyományait, a filmes önreflexió szűkebb és tágabb értelmezési lehetőségeire is felhívja a figyelmet. Az előbbi szerint ez bizonyos filmtípusra jellemző poétikai eljárás, míg a másik felfogásban a jelenség a film általános szemantikájához tartozik, tehát mindenhol fellelhető. A médiumelmélet nem egy harmadik szempontot érvényesít, hanem a kettő keresztmetszeteként azt vallja, hogy „(...) kitéüntetett fontosságúaknak számítanak mindazok az esetek, amikor a film mint médium ‘láthatóvá válik’ annak nyomán, hogy mintegy szimbolikusan ‘visszaíródik’ a szövegbe, az önreflexió technikái révén önmagát tükrözi: a filmvásznon filmvásznonként, filmlátványként mutatja meg önmagát, és a többi jelrendszerre is öntudatos módon (tehát a mediális különbségeket kihasználva és nem pusztán technikai lehetőségek kínálta automatizmus-

ként) apellál.” Ezután a filmes reflexivitásnak valóban gazdag tipológiájával szolgál a szerző, sorba veszi, példákkal szemlélteti és röviden jellemzi az általános narratív és sajátosan mozgóképi reflexív technikákat.

Az intermedializálódás jelenségének egyre népszerűbb módozatairól értekezve Pethő Ágnes röviden idéz az önreflexivitás negatív kritikái visszhangjából. Szerinte mindazok a bírálók, akik a „szerzői önfeladást” homogén stílusirányzatnak tekintik, tévednek, ezért a fejezet utolsó részében az intermedialitást is célba vevő filmes önreflexió stilisztikai eljárásait foglalja össze.

Első pillantásra érthetetlen, miért nem tagolódott be az első rész utolsó, a festészet és film kapcsolatát tárgyaló fejezete az előző részek által felvetett kérdések boncolgatásába. Hiszen – gondolhatnánk – a mozgókép számára – a társművészet legalább annyi mediális átjárást biztosít, mint az irodalom, mindemellett a kettő közötti viszonyok számos átfedést mutatnak mind az intermedialitás, mind az önreflexivitás jelenségei során felbukkanó eljárásokkal. A fejezet olvasása után azonban épp ez az elképzelés igazolódik: az itt elemzett két témakör az előzőek ismeretében válik igazán lényegessé, egyszerűsmind követhetővé, egyfajta összegzéssé. A „festményt reprezentáló” („Kép a képben”) és „festményszerű kinematográfia” („Kép a képen”) kérdéseinek boncolgatása, valamint ismert filmidézetekkel történő illusztrálása tömören és lényegre törően rendszerezi az előzőekben elmondottakat.

A kötet második felét, amely életmű-részletek, konkrét művek elemzéseit tartalmazza, egy igen találó *Wim Wenders*-idézet nyitja: „Olyan korszakban élünk, amikor a dolgok látható oldalai annyira hangsúlyossá váltak, hogy a képek gyakran csak a szavak, a hangok, a zene segítségével kerülnek vissza a helyükre.” Az intermedialitás jelenségének, egyszerűsmind a kortárs filmművészetben betöltött fontos szerepének ezt a tömör megfogalmazását bontja ki egyfajta „önigazolásként” az első, legkimerítőbb elemzés. „A köztes-lét alakzatai Jean-Luc Godard-tól Peter Greenawayig”. Pethő Ágnes (érthető módon) leggyakrabban e két filmrendező műveire hivatkozik: „A mozi létjogosultsága számukra abban van, hogy a film eredendően egy képmás, képes valóban mássá (is) lényegülni, képes a kamera-töltőtoll és a kamera-ecset eszményeit a végsőig beteljesíteni, versenyre kelni az irodalommal és a festészetrel, vagy akár filozófiai tételeket megfogalmazni.” Az elemzés a szerzők életművének ismert vagy kevésbé ismert mozzanatait helyezi új megvilágításba, elemeire bontja az egyes filmkészítési eljárásoknak az adott életműben, de leginkább a kortárs filmművészetben betöltött szerepét. Érdeemes kicsit talán elidőznünk egy olyan Godard-motívum elemzésénél, amelyet ezerszer lerágott csontnak gondolnánk: az „Éli az életét” egyik képsoráról van szó, amelyen Nanát látjuk a háttérben egy sztárfotóval, miközben a rendező szavait hallgatjuk. Az elemzés konklúzióját idézzük: „A mozgókép palimpszeszként való fölülírtságának funkciója ebben az esetben talán épp abban mutatkozik meg, hogy tematizálni tudja a mozgó fotográfiának a *Bazin* által leírt ‘bebalzsamozó’ jellegét, azt, hogy lényegében a film nem tud maradéktalanul elszakadni a valóságosság illúziójától, sőt abban rejlik minden varázslatossága, hogy amit zárványként keretbe foglal, az ‘maga az élet’, a bebalzsamozott idő: Nana tehát voltaképpen a filmképnek az életet és halált egyesítő állapotában ‘éli az életét’. Ezt a zárványt viszont jelölőrétegek fődik el és keretezik a végtelenségig, és így egészében véve ez a típusú reflexivitás a reprezentáció eltárgyisaitó-eltávolító jellegét hangsúlyozza, a művészi alkotást – akárcsak *Antonioni* ‘Nagyítás’-a – a Pygmalion-mítosz fordítottjának értelmében szemlélve (a teremtett mű nem megelevenedik, hanem az élet az, ami tárgyá merevedik), de egyben e mítoszt többszörösen is felforgatva: az ‘élet képeit’, ami az elbeszélés ‘töréseiben’, a fikció mellett/mögött föl villan és a ‘képmás’ alakzatait egymásba visszatiűkröztetve.”

Hasonlóképpen értékes gondolatokat olvashatunk *Greenaway*, majd a következő fejezetekben *M. Danelinc*, *Lars von Trier* és *Wim Wenders* egyes műveiről. A befejező ta-

nulmányok (mint a fentebb említett Sapientia-kötetek írásai) bizonyítják, hogyan használható egy adott filmelméleti gondolatkör „fegyvertára” filmek történeti, poétikai elemzéseinél. Bár a könyv első részében elhelyezett részletes tipológiák, enciklopédikus igényű rendszerezések (amelyek megértését gyakran nehezíti a más, főképp irodalomelméleti művekben használatos terminológia alkalmazása) bizonyos pillanatokban túlzónak és feleslegesnek hatnak, épp alkalmazásuk során győznek meg létjogosultságukról.

Pethő Ágnes könyve nemcsak kiváló szellemi kaland, de bizonyos helyzetekben kézikönyvként is forgatható. Ebbéli funkcióját ugyan megnehezítik szerkesztési hiányosságai (hiszen bár kiváló irodalomjegyzék, részletes, pontos hivatkozási rendszer található benne, nélkülözi a filmindexet és a terminológia elsajátításához hasznos fogalomjegyzéket). Tartalmi vonatkozásban talán abból eredhet némi hiányérzetünk, hogy a filmes utalások, példák között méltánytalanul ritkán hangzanak el „kísérleti filmként” címkézett alkotások. (Bár épp az intermedialitás és az önreflexivitás vonatkozásában *Bódy, Godard, Tarkovszkij* és még számos művész „kísérleti filmesnek” tekinthető.) Azok az alkotások,

Pethő Ágnes könyve nemcsak kiváló szellemi kaland, de bizonyos helyzetekben kézikönyvként is forgatható. Ebbéli funkcióját ugyan megnehezítik szerkesztési hiányosságai (hiszen bár kiváló irodalomjegyzék, részletes, pontos hivatkozási rendszer található benne, nélkülözi a filmindexet és a terminológia elsajátításához hasznos fogalomjegyzéket). Tartalmi vonatkozásban talán abból eredhet némi hiányérzetünk, hogy a filmes utalások, példák között méltánytalanul ritkán hangzanak el „kísérleti filmként” címkézett alkotások.

amelyek bár tagadhatatlanul megtermékenyítően hatottak számos filmes irányzatra, szerzői életműre, Pethő Ágnes szerint „elszigetelt jelenségek maradtak a filmtörténetben”), valóban háttérbe szorulnak az elemzésekben, filmtörténeti korszakokat leíró művekben. (Gondoljunk csak a magyar filmtörténet hetvenes éveire, a Balázs Béla Stúdióban készült kísérleti filmekre...) (4) De talán épp az intermedialitás területén végzett kutatások, elemzések során válik majd még inkább világossá, milyen nagy szerepet töltenek be a filmi önkifejezés megújításában. (Erre épp jó példa a ‚Képtávitel’ című kötet egyik kiváló elemzése: *Pieldner Judit* írása, a ‚Nyomvétel és halotti maszk. A filmkép önreflexív alakzatai Bódy Gábor A kutya éji dala c. filmjében’.)

„A legtöbb filmelméleti mű abban a szelvényben íródik, mintha más megközelítés nem is létezne, illetve mintha az elődöknek

pontosan azt nem sikerült volna megragadniuk, amelynek megfogalmazására kizárólag az illető elmélet hivatott. Továbbá a legtöbb elméleti fejtegetés merész magabiztossága azt sejteti, hogy itt a láthatáron a soron következő Egyetemés Nagy Elmélet” – írja *David Bordwell* a kognitív filmelmélet „atyja” egyik írásában. (5) Gondolatát épp azért idézem, hogy Pethő Ágnes könyve révén – legalábbis részben – megcáfoljam. Hiszen mint minden új megközelítési mód, természetesen ez is abban a hitben íródott, hogy eddig feltáratlan területekre képes csábítani az érdeklődőt. Szerénysége és az egyéb irányzatok képviselői iránt kifejeződő tisztelete azonban éppen mindennek az ellenkezőjéről győzi meg az olvasót. Pethő Ágnes ezzel kapcsolatban Joachim Paechet idézi, aki a kognitív filmelmélet ismeretelméleti optimizmusával szemben „(...) az intermedialitás filmelméleti álláspontját meglehetősen szkeptikusan fogalmazza meg. Lehetséges, hogy be kell érünk annak a megragadhatóságával, ami egyik szöveget megkülönbözteti a másiktól, vagyis (tehetjük hozzá) a filmek összehasonlító és történeti poétikai elemzésével, amelyek eddig is legeredményesebben képviselték ezt a gondolkodásmódot. Ez viszont – mint mondja – ‘nem is kevés’.”

Jegyzet

- (1) Casetti, Francesco (1998): *Filmelméletek 1945–1990*. Osiris, Budapest.
 (2) Pethő Ágnes (2002, szerk.): *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Scientia Kiadó, Kolozsvár.
 (3) Pethő Ágnes (2003, szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés szinterei*. Scientia Kiadó, Kolozsvár.
 (4) A közelmúltban megjelent elemzésekben már ezek a művek is kellő hangsúllyal szerepelnek, mint pl. Ge-lencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara* c. művében (Osiris Kiadó, Budapest).
 (5) Bordwell, David (2004): „Érvelés a kognitívizmus mellett”. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Palatinus, Bu-dapest. 400.

Pethő Ágnes (2003): *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda.

Pócsik Andrea
 programszervező, Budapest

Nem ember szívébe való nagy kínok...

Euripidész és József Attila a Katona József Színházban

Jóllehet Euripidész Médeiója Kr. előtt 431-ben, az „ősbemutatónak” tekinthető drámai versenyen megbukott – azaz a bukással egyenértékű harmadik helyet szerezte meg –, a tragédia már a 4. századtól a világ színházi repertoárjának egyik leggyakrabban játszott darabja lett.

Talán nem érthetetlen – írja elemzésében *Ritoók Zsigmond* –, ha ez a pozitív hősök, példaképszerűségek nélküli dráma a maga korában, az athéni hatalom és nagyság rendíthetlenségének hitében élő közönség körében oly kevés sikert aratott.” S talán az sem véletlen, hogy – az első előadás fiaskója után – még az ókorban „felfedezték”, és azóta minden kor minden embere érezheti, tapasztalhatja Euripidész remekművének töretlen időszerűségét.

A budapesti Katona József Színház puritánul modernné alakított játékkerében is a legtermészetesebben hat „a szenvedély és értelem összeütközésének nagy drámája” (Ritoók). A színpad középső szelétől vékony, fémrácsokból összeillesztett palló ível egészen a nézőtér végéig. *Khell Csörsz* (díszlet) e megoldása már önmagában, a többi díszlet- és térforgatóelem nélkül is többféle jelentést sugall. A külső és belső világ – és benne mi magunk is – végletesen megosztott, amelyben egyik részizagság sem tölt be nagyobb teret. Ugyanakkor a geometriai egyenlőség, szabályosság csak látszólagos: a mértanilag precíz „kétoldalúság” az ellentétek vulkánikus erejétől bármelyik pillanatban összeomolhat.

A külvilág felé nyíló keskeny út egy másik olvasat szerint akár a szabadság vagy szabadulás ösvénye is lehet(ne). A dráma szereplői közül többen rálépnek, de a legszabadabban talán csak a „kintről jövő” három korinthuszi nő közlekedik rajta. *Zsámbéki Gábor* rendező *Bodnár Erika*, *Pelsőczy Réka* és *Tóth Anita* szerepeltetésével leleményesen oldja meg az ókori tragédiákból elmaradhatatlan kar szerves és csaknem tevélegesnek tűnő jelenlétét: Bodnár Erika – kezében nélkülözhetetlen termoszával – úgy vezeti társait Médeia elvadult, farönkökből, kötörmelékből összetákolat lakóhelyéhez, mintha nem pusztán híreket hozni és vinni, tanácsokat adni, bölcselkedni és olykor vigasztalni, hanem kirándulni és „nevezetességet nézni” is jöttek volna a híres-hírhedt, „bárbar” földről származó félistennőhöz.