

Film a médiumok útvesztőjében

*Wenders metapoézisének ikonográfiája**

PETHŐ ÁGNES

Az utóbbi két évtizedben nagy általánosítással kétfajta *önreflexív* (tehát a filmzés eredményét nem valóságként, hanem leplezetlenül fikcionális és technikai-nyelvi konstrukcióként megmutató) filmtípusról beszélhetünk. Mindkettőre jellemző az intermedialitás, a különböző kommunikációformák, művészetek hangsúlyos jelenléte, olykor tematizálása. Ami elkülöníti őket, az az a mód, ahogyan a különböző közlési rendszerekhez és a filmes hagyományokhoz viszonyulnak.

Az egyik lenne az ún. „*pikto-filmek*” (Jost terminusa, 1993) csoportja (mint például Godard *Passion*-ja, Robbe-Grillet *A szép fogoly* című alkotása vagy Jarman és Greenaway filmjei), amelyek a filmtechnikát és a festői kifejezésmódot ötvözik, főleg imitációk révén, a „kamera-ecset” („*caméra-pinceau*”) metaforájának szellemében. Derek Jarman *Caravaggio*jának kezdőképe tökéletes megjelenítője ennek: egy festő a kezében tartott ecsetet úgy mozgatja a filmvászonon, mintha az egy óriási festővászon lenne, a festékekkel teljes egészében befödve. Ezek a művek a filmes hagyományhoz ha kapcsolódnak, csak annyiban teszik, hogy

* Az itt olvasható szöveg a „*European Iconography East and West 2.*” szegedi (1998, júl. 12–16.) nemzetközi szemiotikai konferencián elhangzott angol nyelvű előadás átdolgozott változata.

a korai kinematográfia festett díszleteit, beállításainak „tableau”-stílusát, színpadiasságát újítják föl¹.

A második típusba azok a filmek sorolhatók, amelyek a modernitás nagy témáinak (többnyire épp önreflexív kérdéseknek) az újrafogalmazását kísérelik meg, idézve-átértelmezve a hatvanas évek (főleg a francia új hullám) korának stílus eszközeit valamint a filmes expresszionizmusét².

Álljunk most meg ennél a második csoportnál, és nézzük meg egyetlen film példáján, hogyan vizsgálják fölül a kilencvenes évek metapoétikus filmjei a mozi sajátos ikonográfiáját, ezen belül a hatvanas évek modernizmusának és a húszas évek avantgárdjának bizonyos aspektusait. Wim Wenders *Lisszaboni történetére* (1994) fogok hivatkozni, és megpróbálok csupán két kérdést fölvezetni (hisz a filmtörténethez való viszonyulásának teljes fölírásához sokkal nagyobb terjedelemben lenne szükség), ami a kép-képzelet viszonyt illeti: 1. a „kamera-szem” metafora tematizálását és átértékelését valamint 2. a beállítás–ellenbeállítás szerkezet sajátos realizációját.

A „kamera-szem”

Dziga Vertov híres metaforájának megfelelően a kamera által nyújtott kép nem a valóság mechanikus reprodukciója, hanem egy *fotozenítés*nek nevezett minőséggel rendelkező reprezentáció, gép és ember kreatív találkozásának eredménye, ebben az értelemben tehát a gép tulajdonképpen egy tökéletesített szemnek tekinthető. Vertov a sajátos „filmérzékelés” fontosságát hangsúlyozta, melynek segítségével a világ arculatának releváns jegyei emelhetők ki, és amelyből egy újfajta diskurzus lehetősége születik meg. Legismertebb műve, a filmtörténet első metanyelvi filmje, *Az ember a felvevőgéppel* (1929) ennek a fölírásnak az eufóriájáról szól, s ezt a „filmlátást” dicsőíti.

A fotozenítés ilyen értelmezése voltaképpen a korai filmelméletek központi kategóriája volt, amellyel az új művészet és kifejezőmód lényegét határozták meg. A hatvanas években azonban ezt az elvet komoly implicit kritikával illette néhány

¹ A festői és filmes tablók ikonográfiai összefüggéseit, intermedialis kapcsolódásaik stiláris lehetőségeit a mozgóképi kifejezőmódon belül Leutrat elemezte Godard *Passionjáról* írt tanulmányában (1989).

² Ez utóbbinak jelenléte tulajdonképpen metaidézethez tekinthető, hiszen a francia új hullám és az expresszionizmus között is számos intertextuális, stiláris kapcsolódás volt. Ezekről eddig a legalaposabb elemzést Kovács András Bálint írta (1992).

kiemelkedő jelentőségű metapoétikus alkotás. Alain Resnais *Ta-
valy Marienbadban* (1961) című (Alain Robbe-Grillet részletes
forgatókönyve alapján készült) alkotásában a fotogenitás szó sze-
rinti értelmezésének ad abszurdumig vitelével szembesülünk: a
„kamera-szem” pusztán rámered bizonyos tárgyakra, végigpász-
tázik díszleteken, miközben egy sor verbális kijelentés hangzik el,
amely sem kommunikációvá sem pedig a hétköznapi értelemben
vett elbeszéléssé nem áll össze. Antonioni *Nagyítás* (1966) című
filmje pedig a kamerát olyan eszközként mutatta be, amely mani-
pulálja, valósággal megerőszakolja, sőt (bizonyos interpretációk
szerint) megsemmisíti, megöli a tárgyát.

Érdekes módon a „kamera-szem” metafora és Vertov elmélete
ennél explicitebb formában tér vissza a kilencvenes évek két
filmjében is. Lars von Trier *Európájának* egyik leghangsúlyosabb,
ismétlődő jelenetében Vertov egyik jellegzetes beállítása
parafrazálódik *Az ember a felvevőgéppel* című filmből. A kina-
gyított szempár, amely ráfényképeződik az éjszakában haladó
vonat, illetve a futó sínek képére, Vertovnak éppen azt a kompo-
zícióját idézi, amely elméletének lényegét sűríti: az 1929-ben
készült műben a vágó figyelő szemeit látjuk, amint a filmszalagot
nézi. Az 1992-es *Európa* parafrázisában a vonat, a sínpár párhü-
zamos, talpfáktól szaggatott vonala feleltethető meg
metaforikusan a filmszalagnak. Metapoétikai szinten az egész film
nem más, mint a „filmlátás”-ra való reflexió³, mégpedig igencsak
ambivalens módon. Hiszen egyfelől a hamisítatlan mozgóképi
bűvölettel és művészettel ragadtatja el nézőit, másfelől viszont a
filmbe zsúfolt idézetek, klisék, belső elkeretezések technikája ré-
vén az előregyártott víziók nyomasztó hatását jeleníti meg. A
főhős, akinek szemét Vertov „kamera-szem”-ével láttuk azonosít-
va, a film végén ráadásul éppen vízbe fül, miután „belenézett” a
hetedik művészet szédítő tükörképébe, akárcsak Narcisszus a
metafikció elméletének metaforikus interpretációjában (lásd pél-
dául Hutcheon 1984. 30–31).

Wim Wenders *Lisszaboni történetében* ennél még közvetle-
nebb utalás történik a korai filmtéoretikusra: a filmbeli rendezőt a
barátja a „kilencvenes évek Dziga Vertovjának” nevezi. Kihívó
megjelölés, hisz természetesen nem azonosulhat valaki a század-
vég fele közeledve anakronizmustól mentesen a századelő elméle-
ti programjával. Wenders ebben a filmjében – sikeresebben, mint
bármely másik, metanyelvi kérdéseket boncolgató művében –
egyszerre idéz föl, tesz magáévá és távolít el, mintegy belülről

³ A film reflexív technikáinak részletes elemzését közöltem már a *Szóveg és
stílus* című kötetben (Pethő 1997).

rendezve át korábbi filmelméleti téziseket, rögzült stíluskonfigurációkat.

Vertov elméletét az audiovizuális kommunikáció megsokszorozott formáinak korával szembesíti. Többek között éppen azért, hogy visszatér Antonioni interpretációjához, azt állítván, hogy a kamera, amelyet egy tárgyra irányítanak inkább fegyverhez hasonlítható, mint egy tökéletesített szemhez, és azt hangsúlyozza, hogy a szem, a látás éppen azért veszítette el eredendő kreativitását és ártatlanságát, mert állandóan egy technikai apparátussal kapcsoljuk össze.

Ennek a gondolatnak a fő képi hordozója, akárcsak Antonioni esetében, a *fotográfia* beépítése a filmbe, amellyel mintegy zenei szerkesztés alapján „alsóbb regiszterben” ismétlődnek, variálódnak bizonyos filmes vizuális elemek, jellegzetességek. Antonioni számára a fotó a büntény indexe és ikonja, amely révén aztán jórészt a szétszedés (nagyítás) művelete során a reprezentáció különböző aspektusai fedhetők fel (beleértve más médiákkal való összehasonlításokat is). A *Lisszaboni történetben* a kezdőkép egy átfogó látvány Frankfurt felhőkarcolóiról, rögtön ezután pedig ennek a beállításnak a fotografikus megfelelőjét, parafrázisát látjuk: ugyanaz a távoli beállítás, ám ezúttal egy rikítóan színes lisszaboni képeslapon. A helyszínek különbözőek, de a nézőpont személytelensége azonos. Ebben az esetben ismét a fotográfia egy büntény tárgyi bizonyítéka. Csakhogy itt már nyoma sincs metaforikusan értelmezhető hullának, mint a *Nagyításban*, a képeslap az emberi látást folyamatosan gyilkoló szimulakrumok világának a kézzelfogható lenyomata, azé a világé, amelyet kiárusítanak a képgyártóipar nagybani kereskedelmi hálózatain, és amelyet többek között képeslapok sztereotipizált fotóinak formájában fogyasztunk nap mint nap.

Antonioni még a valóság és képi mása, a reprezentáció eredendő lehetőségeit-korlátait járta körül. Wenders már a tükrözés tükröződéseinek problémáival kénytelen foglalkozni: a különböző apparátusok által létrehozott képek egymásra vonatkozásából bonyolítani „nyomozásának” történetét. Az audiovizualitás sokrétű lehetőségeit aktualizáló mozikép áll itt szemben a képeslappal, ezt a szembenállást hangsúlyozza a színnek kontrasztja is (a vásári, látványos fotográfia harsánysága, idegenforgalmi reklámjellege szemben a filmi beállítás semleges, visszafogott, nem dekoratív jellegével). Aztán a későbbiekben megmutatja a képeslapon látható helyszínt úgy is, ahogy csak a mozi képes rá: a folyóra való rálátás az alkonyi erősen kontrasztos fény-árnyék körvonalakkal gyönyörű, de nem tetszelgő beállí-

tásban, hangulatosan, a film egésze szempontjából jelentőség-teljes párbeszéd közegeként, egyben egy Pessoa-idézet kinematográfiai parafrázisaként jelenik meg. „Éles nappali fényben még a hangok is ragyognak” – írta a költő, és ennek szellemében a Madredeus együttes zenéje ebben az esetben nem „kíséret”, hangkulissza, hanem a kép szerves része.⁴ Majd egy másik képsorozat, ezúttal Mexikóból, újbóli ellenpontozásként megismétli a sztereotip látványretorikát.

Wenders a „filmlátás” metaforáinak megsokszorozásával árnyalja ezt a témát, kezdve a korai kinematográfia körkörösen (íriszelve) elsötétedő-kivilágosodó képtagolási technikájától, amely eredetileg is a szem, illetve a fényképezőgép lencséjének működési elvére emlékeztet, – és mint ilyen Vertov metaforájának egy újabb lehetséges parafrázisaként hat, – az Antonioni filmekre jellemző implicit belső keretekig (ablak- és ajtókeretekben feltáruuló látványok, sötét alagút végén föltűnő képfoltok, távcsővel szemlélt tájak stb.).

A vertovi filmelmélet alapelvének fölülvizsgálata során továbbá Wenders tulajdonképpen a fogalmak szétválasztását javasolja: a kamera-szem azonosítása helyett a kamera és szem (az ember és a felvevőgép) eltávolítását tűzi ki célul. Ezt a szétválasztást – egyéb megoldások mellett, mint például a felvevőgép eszközjellegét tudatosító régi kézikamerával való filmezés, vagy azok a képek, amelyeket a filmbeli rendező a hátára csatolva vett föl, anélkül, hogy egyszer is belenézett volna az objektív keresőjébe – stílusosan legfőképpen Vertov egyik másik kitüntetett eljárásának az átrendezésével valósítja meg. Ez pedig nem más, mint a beállítás-ellenbeállítás vizuális szerkesztésmód, amely során a kamera egy bizonyos irányba „néz”, majd a következő képen általában egy személy látható a „kamera-szem” helyén.

A „varratok” fölfejtése

Gombrich amellet érvelt, hogy a stílus története a vizuális művészeteken belül fölfogható úgy is, mint bizonyos sémák kialakulásának és azok revíziójának folyamata (1961. 146–191). A beállítás-ellenbeállítás eljárás, írja Bordwell (1996. 99), a film stílustörténetén belül ilyen értelemben rögzült szerkezetnek

⁴ „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” – nyilatkozta Wenders (idézi Pintér 1995. 59. o.).

tekinthető. Mihelyt fölalták, és a megfelelő hatások elérésére alkalmasnak bizonyult, azon drámai jelenetek közvetítésének alapeszközévé vált, amelyekből a legtöbb narratív film építkezik. Tulajdonképpen nagyon rugalmas képlet, amelynek a filmtörténet során számos variációja alakult ki. Nem meglepő, hogy Wenders metapoétikus filmrevíziójának is célpontjává vált.

A szerkezet mondhatni a tükrözés elvén alapul: két egymás utáni beállításunk, nézőpontunk van, amelyek többé-kevésbé egymás fordítottjai. A filmelméletben sok vita zajlott ennek a „varrat”-nak is nevezett eljárásnak a szemantikai struktúrájával kapcsolatban⁵. Oudart szerint (1977–78) az első beállítás megnyit egy űrt (egy hiányzó térrészt, általában egy hiányt előlegez) a néző képzeletbeli viszonyulásában a filmtérhez. Azután ezt az űrt betölti, lezárja, „bevarrja” a következő beállítás, az első fordítottja (ellenbeállítása), a szereplőről, aki az előző kép hiányzó tényezőjeként jelenik meg. Dayan ezt a „klasszikus mozi tutor-kód”-jának nevezi (1976. 439), hangsúlyozva azt a brutalitást, amellyel a jelölés ráerőszakolja magát a nézőre: számára ez egy vizuális rövidzárlat, az ideológiai manipuláció hatékony eszköze. (Nem csoda, hogy a tévés szappanoperák stilisztikai kliséjévé vált.) „A varratok rendszere szisztematikusan erőszakot tesz a nézői szabadságon azáltal, hogy interpretálja, illetve valósággal átrendezi a memóriáját” (1976. 450) – írja. „Egyrészt, egy retroaktív folyamat szervezi a jelöltet. Másrészt, egy anticipáló folyamat szervezi a jelölőt.” (1976. 450) A második beállítás adja meg az első jelentését, és így alakul két beállítás révén egy „kinematográfiai kijelentés”.

David Bordwell kognitív szempontból vizsgálta a szerkezetet, és azzal magyarázta széleskörű elterjedtségét, hogy alapját a társadalmi érintkezés néhány egyetemes jellegzetessége képezi (1996. 97), mégpedig a következők: *a szentől-szembeni találkozás* (prototipikus formájában, írja, a beállítás-ellenbeállítás két-személyes interakcióra szerveződik), *a beszélő és a hallgató váltakozó szerepe*, a szereplők egymásra irányuló *tekintete*. Amit ily módon hangsúlyoz, az az eljárás *dialogikus szerkezete*, aminek köszönhető részben erős narrativizáló hatása is, a szövegnek elbeszéléssé való folyamatos átalakulása.

Nos, nézzük meg, hogyan fejtí föl, „de-konstruálja”⁶ a szerkezetet Wenders azáltal, hogy *kinyitja, kitágítja térben és időben*

⁵ A legfontosabb írások: Dayan (1976), Rothman (1976), Oudart (1977–78), Miller (1977–78), Heath (1981) és Bordwell (1996).

⁶ Az idézőjel és a szó szétválasztása azt hivatott érzékeltetni, hogy tulajdonképpen csak látszólag lenne itt sokatmondó a derridai terminus alkalmazása:

valamint *multimediális dimenzióban*, úgy hogy a benne foglalt „varratot” ne érezhessük vizuális rövidzárlatnak, illetve a nézői képzeletmunkát bénító, kényszerítő hatású zárt szerkezetnek.

A legfontosabb elem számára, ami végül is átrendezi az egészet, a *hiány*, jobban mondva „a hiány és kiegészítés” játéka, amint Heath meghatározta a „varrat” lényegét (1981. 107).

Először is a beállítás-ellenbeállítás szerkezetből *eltávolítja a szereplőket*. Pár perc eltelik amíg a kezdőképeken meglátjuk a képekkel szembesülő személyt például. Wenders egész filmjét két férfi (Winter, a hangmérnök és Fritz, a filmrendező) közti viszonyra építi, és mégis a két szereplő nem találkozik szemtől-szembe szinte a film végéig. Ennek ellenére állandó kommunikáció van közöttük. Fritz képeslapot ír, és Lisszabonba hívja Wintert, aztán képmagnófelvételeket küld neki, a szobájában Winter egy verseskötetben megjelölt sorokra bukkan, meghallgatja azt a zenét, amelyet Fritz közös filmjükhöz szán, megnézi az elkészült filmfelvételeket, beszél azokkal, akikkel Fritz kapcsolatban áll. Még akkor is, amikor a közvetlen kommunikáció lehetséges volna, Wenders előnyben részesíti ezt a távolsággal való játékot. Winter hangfölvételről beszél Fritzhöz, és távolból figyel, hogyan reagál szavaira (Fritz is mintha tudatában lenne ennek, az üzenet hallgatása közben föláll a ronstelepen kitámasztott rozoga járműben, és szénéz, társát keresve). Egy korábbi jelenetben a hangmérnök különböző hangokat imitál egy paraván mögött a gyerekeknek, akik lelkesen találgatják a hangok „jelentését”, máskor monológokat intéznek közvetlenül a kamerához, tehát az üres térfélhez, sőt a dialógusok nagyrésze is inkább párhuzamos monológokként hat. Winter és az énekesnő, Teresa egész kapcsolata nagy látószögű vizuális kompozíciókból, félközeli elkapott tekintetekből, gesztusokból és más képeken visszhangzó énekekből sejlik föl.

Azáltal, hogy az egyik főszereplőt majdnem a film végéig kiemeli a konstrukcióból, és késlelteti a szemtől szembeni találkozást, illetve néha a másik szereplő is eltűnik, Wenders szabad utat enged a *képeknek és hangoknak, hogy betöltsék a vásznat*. Így személyek helyett, főleg látvány és hangszituációk hangok konfrontálódnak egymással. Jó példa erre a film „prológusa”, amelyet a főcím előtt láthatunk. Ebben egymás után látunk egy

1. mert elsősorban igen vitatható az, hogy egyáltalán megfeleltethető-e a körvonalazott jelenségnek, indoklása külön összehasonlító elemzést igényelne, amelyre itt most nincs lehetőség 2. éppen azért, mert másrészt a fogalom már kezdett bizonyos diskurzustípusok klisészavává válni, és ezáltal kiüresedni. Így – bár föltehetően összefüggésbe lehetne hozni a vizsgált jelenséggel – a továbbiakban nem fogom így nevezni Wenders technikáját.

beállítást Frankfurtból, egy képeslapról, amint lassan aláhull néhány, a későbbiekben egyre halmozódó képesújságra, aztán egy autó ablakából látunk elsuhanni tájakat. Mivel ezek a képek jelentik a filmes diskurzus kiindulópontját, fontosnak kell tekintenünk őket. Ez utóbbiak Joachim Paech (1988) és Paul Virilio (1992) nézetét látszanak megjeleníteni, azt, hogy a moziélmény eredetét az autó és a vonat ablakában tükröződő, illetve az azon keresztül feltáruuló tovatűnő látvány képezi. Ugyanakkor éppen azt mutatják meg, ami a reprezentáló kinematográfia (és a „kamera-szem”) lényege, Robert Stam szavaival: „egy áttetsző kommunikációs médium, ablak a világra, egy tükör, amely végigvonul az országúton” (1992. XI). A filmnyelv egyik lehetősége aktualizálódik, amelyre aztán párhuzamosan ráépülnek a filmes metapoézis változatos eszközei.

Wenders egyrészt a kommunikáció közvetítettségét tematizálja (mint láttuk a hiányzó szereplőt valamilyen kommunikációs médium helyettesíti), a technikai eszközök bonyolult sokféleségét, amely egyre nagyobb mértékben átveszi a közvetlen emberi érintkezés szerepét, ám ez a vonatkozás inkább csak a kontrasztot adó háttért jelenti annak a megjelenítéséhez, hogy milyen *közvetlenül* szembesülhetünk a minket körülvevő kép- és hangvilággal, és hogy milyen jelentésteli lehet ez a konfrontálódás. Ebben az esetben pedig maguk az apparátusok is eszköz jellegükben hangsúlyozódnak: a fölvett zajok, a lefilmezett látványok éppolyan intenzív átélésre tartanak igényt, mint a primér tapasztalati jelenségek (ezt sugallják a képeket majd az eredeti helyszíneket, a hangokat és a fölvételt egyaránt megmutató-hallható beállítások is).

A szereplők dialógusa helyett egy állandó *intermediális dialógusnak* lehetünk tanúi a médiák és az érzékek révén. A filmi kommunikáció általános jellegzetessége, hogy különböző közlési rendszerek által kódolt szövegrészekből építkezik, de Wenders ezeket a különböző kodifikációkat folyamatosan dialogikus helyzetbe állítja. A film indítása ebből a szempontból is releváns: egy kép és egy írásos üzenet indítja el a „cselekményt”. Aztán zörejek feladata képeket létrehozni és verbális elbeszélést generálni (a gyerekekkel való játék jelenetében, amelyben a cowboy és különböző „cselekedetei” imitálódnak), költeménysorokat látunk/hallunk, majd ezek képi parafrázisait, némafilm részletek egészítődnek ki folyamatosan a megfelelő hangokkal, gesztusok imitálják a filmezést és filmeket (a Chaplin-utánezet jelenetében), videoképek ismétlik meg a moziképeket, illetve fordítva és így tovább. Ezekből a példákban talán érzékelhető, hogy ez a „dialó-

gus” ugyanakkor részben megfeleltethető a beállítás-ellenbeállítás technikának, amennyiben egymás tükörképei is a „feleselő” kommunikációformák. A film verbális kétnyelvűsége, amely kiegészül a helybeli portugállal (a szereplők szóban, írásban változtatják a németet és az angolt, sőt a verseskötet is kétnyelvű: a szembefordítható oldalakon ugyanazon portugál költemények német és angol fordításai találhatók) szintén ezt a játékos nyelvköziséget példázza.

A hatvanas években a „kamera-szem” elv kritikája egy másik metafora megszületését eredményezte, a töltőtoll-kameráét („caméra-stylo”): amelynek értelmében a kinematográfia elsősorban nem látásmód, hanem *írásmód* (écriture), ennek lényege pedig az, hogy a pusztá reprodukcióval ellentétben, mindig egy performatív cselekvés. Wenders erre is reflektál filmjében, hisz a hiányzó elem az ő átalakított beállítás-ellenbeállítás szerkezetében soha nem pusztán egy szereplő, hanem a néző (is), akitől elvárja, hogy „belépjen” a képzeletbeli térfélbe, és aktív szerepet vállaljon. (A szereplő hiánya miatti szubjektivitás hiányának érzete a képekben, a tág kompozíciókra való rálátás lehetősége, az időben szét húzott „varrat” által nyitva maradt képzeletbeli dimenzió, a nézőtér fele intézett gesztusok is mind ezt erősítik meg.)

A *Tavalý Marienbadban* című film, egyik interpretációja szerint (Stam 1992. 35–36), nem más, mint „a hagyományos fikciófilm és nézője közti viszony allegorizálása”, a női szereplő, a csábítás célpontja, a nézőnek feleltethető meg, akinek közreműködése és cinkossága szükséges, „akinek el kell mennie a csábítóval” ahhoz, hogy a film jelentése kiteljesedjék. Wenders ugyanezt a hatást részben pusztán egy narratív stilisztikai klisé szubverzív permutációjával éri el.

A Nagytásban Antonioni fényképésze szétszedte és sorrendbe állította a képeket abban a reményben, hogy ezáltal megfelelő vizsgálatát végzi el annak, amit lencsevégre kapott. Lotman ebben azt látta, hogy a film végre kezdi önmagát jelrendszerként értelmezni, és Thomas cselekedetei szerinte megfeleltethetőek a strukturális szemiotikai analízis lépéseinek (1977. 128–140). Wenders filmjében egyrészt a kodifikációk már eleve különváltan jelennek meg, ám ugyanakkor a néző az, akinek el kell végeznie egy – a Thomaséhoz hasonlítható – szétszedést, hisz egy adott ponton, ahhoz hogy lássa, mi van a képen, meg kell állítania a vetítést, radikálisan be kell avatkoznia az előre megszabott filmfolyamatba. (Tehát nem csupán nézőként, inkább az olvasóhoz hasonlóan kell viselkednie, aki „visszalapoz” a könyvben, és elidőz bizonyos részekenél.) Ha ezt nem teszi, akkor például a

prológus egymásra halmozódó újságjait fölillantó gyors (az ún. stoptrükkön alapuló) ugrásszerű vágásai közepette nem vesz észre olyan kulcsszerepű képeket és szövegtöredékeket, amelyek tudatosíthatják a rákövetkező képsorok metapoétikus jellegzetességeit. Két példa csupán: Federico Fellini és Marilyn Monroe fényképe, mindkettő a néző fele forduló arccal és hozzá intézett, „megszólító” jellegű gesztussal, mintha egy dialógus partnerei lennének.⁷

A filmírás/olvasás egy metaforikus képben is jelen van: Winter amint az ágyon fekszik előbb egy verseskötetet olvas, majd később egy videomagnó miniatűr képernyőjét, Fritz „vizuális jegyzetfüzetét” böngészi azonos pozícióban. Ezen kívül pedig a hatvanas évek kedvenc könyvmetaforájára is utal. Miközben Fritz a filmkészítésről értekezik, a háttérben megjelenő szám Truffaut filmjét juttathatja eszünkbe. A Ray Bradbury írása alapján készült *Fahrenheit 451* hősei könyvemberek, akik a betű kultúráját üldöző távoli jövőben saját memóriájukban örökítik át a múlt szellemi értékeit. A felvillantott asszociáció révén Wendersnél is az olvasói képzelet/emlékezet, a tudat alá süllyedt tipográfiai kultúra fontossága jelenik meg, az utalás módja pedig talányosságával épp a hiányok játékának újabb példája.

*

Wenders filmjében tehát azt tapasztaljuk, hogy a beállítás-ellenbeállítás szerkezet valóban jelentést alakít. A különböző képeket szemlélő vagy a Teresa énekét hallgató Winter arca mindig a következő beállítást tükrözi, amely viszont az ő látvány- és hangvilágaként jelenik meg. Ez önmagában meg is felelne eme filmképretorika révén történő kijelentés szerkezetnek. Ám ez a szemantika nem egy „összevarrt” képpár egyértelmű eredménye, hisz az hangsúlyozódik, hogy a „jelentés” tulajdonképpen nem kapcsolódik egyik beállításhoz vagy akár kodifikációs szinthez sem, hanem valahol ezek *között*, az intermediális tükrözés mezijében alakul és a befogadó mentális terében. Az egyes képek

⁷ A „jump-cut” technika egyszerre „archaizmus” a filmben, hisz ez volt Mélies egyik első híres trükkfeltalálása, és implicit kritikája a videoklipekben divatos klisévé vált, csupán a szemképráztatást szolgáló eljárásnak. A kilencvenes években Giuseppe Tornatore Wendershez hasonló céllal iktatott be hasonló, csupán a másodperc töredékeiből álló szekvenciákat a *Pusztai formalitás* (1994) című filmjébe (ennek filmfilozófiai elemzését Tarnay László végezte el az 1996-os grazi nemzetközi szemiotikai konferencián tartott előadásában, amelynek publikációja most készül). Greenaway filmjei pedig egyenesen „láthatatlanok” maradnának enélkül a videotechnikát alapul vevő „digitális filmolvasói” performatív tevékenység nélkül.

jelentése illékony és hangulatgazdag tud maradni. Amikor a képeknek „visszhangjuk” van és a hangoknak „tükröződései”, a látványok „mesélnek”, a képről érkező embereknél festőibb, beszédesebb a tárgyi környezetháttér, akkor a „produktum” dinamikájának és flexibilitásának következtében az a szó, hogy „jelentés” nem is a legmegfelelőbb. Amit látunk, az közelebb áll az *élmények* átkódolhatatlan természetéhez: egy bonyolult mentális és érzékkomplexum, amelyet nem lehet a verbális szemantika révén meghatározni. A kamera-töltőtoll metafora által sugallt film – nyelv párhuzam tehát szintén megkérdőjeleződik egy inkább deleuziánusnak (1985) nevezhető implicit filmesztétika és -filozófia szellemében.

Két másik, nem kevésbé fontos következménye is van annak az „átírásnak”, amelyben Wendersnél ez a jól ismert szerkezet megjelenik: a szereplő fogalmának az átmodellálása (lévén nála a szereplő egyrészt nem szövegimmanens, hanem intertextuális kapcsolatai révén jelentésteli – mindkét főhős, azonos néven és színészek megjelenítésében szerepelt már korábbi Wenders filmben –, másrészt pedig főleg az előbb említett intermediális tükröződések, lacani értelemben is felfogható, gyűjtőpontja: képek, hangok, szövegek kibocsátó-rezonáló felülete), valamint magának az elbeszélésnek egy másfajta definíciója, amire a kihívó címadás is figyelmeztet. A beállítás-ellenbeállítás narrativizáló hatása ugyanis nem gyengül azáltal, hogy többnyire kivonja az egyik szereplőt belőle, csupán a narratív tényezők változnak. Ráadásul a film cselekménye is felfogható egy egyetemes narratív séma változatának: egy keresés történeteként értelmezhető, amelyben egy ideig látszólag egy szereplő megtalálásáért történik krimikhez hasonlítható nyomozás, de voltaképpen, akárcsak a Nagytásban, itt is a reprezentáció megfelelő formája kerestetik. A zarándokút pedig *közlési rendszerek útvesztőin keresztül vezet* „egy középpont nélküli labirintusba”, ahogyan Borges nevezte Welles *Aranyolgárát* (idézi Kenedi 1971. 540). Ennek az utazásnak nincs végpontja, a film sem „zárul” az elbeszélte történetek mintájára. Az utolsó percek képsora derűs játékosággal utal vissza az előzőekre, mint egy visszhangzó refrén egy versben, vagy magasabb hangfekvésben ismételt motívum egy zeneműben. Lisszabon, a város, e médiumlabirintus ikonográfiai lenyomatává válik. Története nem lineáris, de nem is a céltalan bolyongásé. A médiumok kaleidoszkópszerűen változó fénytöréseiben az „ikononauta”⁸ ember vizsgálja önmagát és a világot. Ebben roko-

⁸ Gian Piero Brunetta kifejezése a multimediális közleményeket dekódoló emberre (1992).

nítható Tarkovszkij szemlélődő hőseivel, csakhogy ezek a képzelet, az emlékezet és a lelkiismeret vizionárius tájain járnak, Wenders pedig a látható-hallható univerzumba kalauzol bennünket.

Végső soron ebben az alkotásában nem tett mást, mint vette a klasszikus reprezentáló filmezés alapelvét meg az elbeszélő film egyik leggyakrabban használt kifejezőeszközét és egy folyamatos imitáció, transzformáció és immanens kritika játéka révén a filmes önreflexió hatékony vehikulumává tette.

A *Lisszaboni történet* tulajdonképpen nem egyedülálló ezen a téren, hanem csupán egyike azon filmeknek, amelyek a film történetére és a filmi kifejezőmód alapvető kérdéseire reflektálnak a mozgókép teljes hibridizációjának fordulópontja előtt. Ami közös bennük az az, hogy a mozi komplex, **pszeudo-szenzoriális mágikus médiumnak** tekintik egy (a modernizmusra visszatekintő értelemben is) *poszt-modern*, de nem *poszt-kinematográfiai* nézőpontból, mint ahogyan Greenaway vagy Jarman kontextualizálja a maga festői „képfilmszövegeit”.

Hivatkozott szakirodalom

Bordwell, David: 1996 Convention, Construction and Cinematic Vision. In: David Bordwell, Noël Carroll (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press: 87–108.

Brunetta, Gian Piero: 1992 The Long Journey of the Icononaut. *Cinemas*, Vol.2, No. 2–3:9–18.

Dayan, Daniel: 1976 The Tutor-Code of Classical Cinema. In: Bili Nichols (ed.): *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press: 438–451.

Deleuze, Gilles: 1985 *Cinéma 2*. Paris, Les Editions de Minuit.

Gombrich, Ernest H.: 1961 *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, Princeton University Press.

Heath, Stephen: 1981 *Questions of Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.

Hutcheon, Linda: 1984 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, London, Methuen.

Jost, Francois: 1993 Der Picto-Film. In: J.E. Müller, M. Vorauer (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster, Nodus Publikationen.

Kenedi, János: 1971 *Írók a moziban*. Budapest, Gondolat.

Kovács, András Bálint: 1992 *Metropolis, Párizs*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó.

Leutrat, Jean-Louis: 1989 Des traces qui nous ressemblent. In: Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (dir.): *L'Histoire du cinéma. Nouvelles Approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, Colloque de Cerisy. 183–196.

- Lotman, Jurij M.: 1977 *Filmszemiotika és filmesztétika*. Budapest, Gondolat.
- Miller, Jacques-Alain: 1977–78 Suture (Elements of the logic of the signifier). *Screen* 18 (4). 24–34.
- Oudart, Jean-Pierre: 1977–78 Cinema and Suture. *Screen* 18 (4). 35–47.
- Paech, Joachim: 1988 *Literatur und Film*. Stuttgart, J.B. Metzler.
- Pethő, Ágnes: 1997 Textualitás és intertextualitás a filmben. Lars von Trier *Európa* című alkotása mint vizuális szöveg. In: Péntek János (szerk.): *Szöveg és stílus*. Cluj, Editura Presa Universitară. 335–353
- Pintér, Judit: 1995 Megölni a filmet. Wenders Lisszabonban. *Filmvilág* 5. 59–60.
- Rothman, William: 1976 Against „The System of the Suture”. In: Bili Nichols (ed.): *Movies and Methods*. Berkeley, Los Angeles. University of California Press: 451–469.
- Stam, Robert: 1992 *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia University Press.
- Virilio, Paul: 1992 *Az eltűnés esztétikája*. Budapest, Balassi – BAE Tartóshullám.