

Orosz Judit

KÉP ÉS ÍRÁS INTERMEDIÁLIS VISZONYA PETER GREENAWAY PÁRNAKÖNYV CÍMŰ FILMJÉBEN

„FILMJEIMET SZERETEM vitára
indító elméleti megfontolások
színterévé tenni”

Peter Greenaway

Greenaway filmművészete az intermediális kapcsolatok kiaknázása révén adódó pluralitás és az ebben rejlő önreferenciális lehetőségek természetét tekintve nemcsak filmesztétikai, hanem irodalomelméleti kérdések kereszttüzebe is állítható. Filmjei kapcsán jogosan fogalmazhatóak meg irodalomelméleti kérdések, hiszen a filmi reflexivitás vizsgálata nem történhet meg az (irodalmi) intertextualitásra vonatkozó kutatások szempontjainak figyelembevételével: „nem korlátozhatjuk az irodalmon belüli viszonyrendszerekre a szövegek közötti kapcsolatokat. Mert ugyanúgy kiterjednek az irodalmon kívüli műfajokkal és beszédstílusokkal való kapcsolatokra, mint a művészet és a kommunikáció nem diszkurzív műfajával (képzőművészet, zene, film, képregény stb.) való gyakori interszemiotikai kapcsolatokra is”¹.

Greenaway filmjei, azon túlmenően, hogy alapvetően átértelmezik a látványparadigmát, a médiumközi kapcsolatok újabb és újabb lehetőségeivel kísérleteznek. Az effajta kísérletek a médium önvizsgálatát jelentik, a közlésforma adottságaira, korlátaira, határlehetőségeire reflektálnak; az intermediális viszonyokat *expliciten tematizáló* vagy *impliciten aktualizáló* alkotások metadiszkurzív jelleget öltenek magukra². Greenaway filmjei a Linda Hutcheon-i értelemben vett „narcisztikus narráció” megvalósulásai: olyan speciális filmi eszközöket alkalmaznak, amelyek lerombolják, demisztifikálják a filmkép illúzióteremtő képességét, és stilizált, szimulákrumyszerű virtuális világot teremtenek.

A *kalligráfia*, valamint a *testírás* alapötletében a film az írás és az erotikus aktus analógiáját interpretálja újra. Sei Shonagon könyvéből idézi a film:

¹ Vö. Ryszard NYCZ, *Az intertextualitás területei. Szövegek, műfajok, világok*, in HELIKON, 1993.4, 534.

² Vö. Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York – London, 1984, 154.

„Biztos vagyok benne, hogy van két dolog, ami összefügg egymással: a test és az irodalom gyönyörei”. A testírás aktusában a szövegre és a testre irányuló vágy nem választható szét. Barthes posztstrukturalista szövegeiben (*S/Z, A szöveg öröme*) a szöveg metaforikusan mint test jelenik meg: „A szövegnek emberi formája van, a szöveg egy alak, a test anagrammája?”³. Barthes bevezeti az irodalomértelmezésbe a test, az erotika asszociációs köréből származó „terminusokat”: az írás, az olvasás vágyát, az örömszöveg, gyönyörszöveg fogalmait. Greenaway filmje a „szövegtest” metaforájának tükörszimmetrikus párját aktualizálja: könyvei „testszövegek”, az emberi test hordozta műalkotások. Robert Scholes posztmodern szövegek kapcsán beszél az öntükröző regénytípus örömszerző funkciójáról, a nemi aktust pedig minden fikció ősfomájaként tételezi⁴. Szöveg és test, szexualitás és irodalom, erotika és írás/olvasás összekapcsolt tematizálása egyben alkalmat ad a filmnek a saját médiumával való foglalkozásra, az irodalom és film, írás és kép viszonyának újradefiniálására.

Greenaway filmje nem csupán kiindulópontként kezeli az irodalmi szöveget, hanem magát a filmi közeget értelmezi bizonyos értelemben az íráshoz hasonló konstrukcióként. Azt kívánom megvizsgálni, hogy az irodalom médiuma, tágabban pedig a más művészi közlésformák milyen metapoétikai diskurzuslehetőségeket kínálnak a filmnek, s ez milyen filmnyelvi megoldások által valósul meg Greenaway filmjében.

A műalkotás öntematizálása, a realitás illúzióját nyújtó ábrázolásmód és az ábrázolás illuzórikus voltát leleplező, a fikció hiteltelenítésével kísérletező kifejezés kettőssége nem kizárólag posztmodern sajátosság, de a „posztmodern” alkotásokban lép élő kompozíciós elvvé, és dolgoz ki változatos stratégiákat irodalomban és filmben egyaránt. A *Párnakönyv* koherens stilisztikai rendszert létrehozó filmtechnikai eszköztárat mozgósít, amely a klasszikus filmelbeszélés narratív sémáitól meglehetősen eltávolodik, így az alkalmazott filmes eljárások a mozgásba hozott intermedialis kapcsolatok összefüggésében értelmezhetőek. A *Párnakönyv* önreflexív stratégiáinak megközelítésében célszerűnek látom az összevetést a David Bordwell által „parametrikusnak”⁵ nevezett elbeszéléstípussal, amely a szüzsétől

³ Vö. Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 84.

⁴ Idézi SZERDAHELYI Zoltán, *Posztmodern kompozíciós jegyek mint egy lehetséges csoportosítás-kísérlet összetevői*, in *STUDIA POETICA* 1990.9, 181.

⁵ Vö. David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

függetlenedő, önálló stilisztikai rendszert bont ki.

A „parametrikus narráció” összefoglaló megnevezés, amelynek nincsenek normái és konvenciói, hanem inkább rokonítható tendenciákkal rendelkező egyéni változatokkal számolhatunk. Ezen elbeszéléstípus kritériumainak figyelembevételével szeretném megvizsgálni a *Párnakönyv* stilisztikai rendszerét és sajátos „paramétereit”.

Greenaway filmjének címe egyrészt referenciálisan utal a tematizált irodalmi alkotásra, Sei Shonagon japán udvarhölgy körülbelül ezer évvel ezelőtt írt *Párnakönyvére*, másrészt deiktikus, abban az értelemben, hogy vizuális referenciája maga a „könyvvé váló” film.

Sei Shonagon könyve par excellence nem-narratív alkotás – a napló műfajához áll a legközelebb, bár nem naponkénti bejegyzéseket tartalmaz: sűrített képekben, tömör, aforisztikus kijelentésekben rögzíti, listákba rendezi a szerző élményeit –, elvileg nem szolgálhat filmi adaptáció kiindulópontjául, mivel nem beszélhetünk az irodalmi és filmi alkotás összevetését lehetővé tevő narratíváról abban az értelemben, ahogy azt Seymour Chatman meghatározza: „a narratíva egy médiumától meglehetősen független mélystruktúra, (...) egyféle szövegszervezés, amely aktualizálásra vár (regényben, filmben, mozgásművészetben stb.)”⁶. Ennek ellenére, ami mélystrukturálisan közös nevezőre hozza a rendező által kiválasztott szöveget és a film kódrendszerét, az éppen a *lajstromozás* technikája. Greenaway Sei Shonagon listáinak analogonját véli felfedezni a film előállítási technikájában. „/A rendező/ összepárosítja a képet a képpel. Godard szerint a film igazsága 24 kép egy másodpercben. Abszurd elképzelés, hogy a világról alkotott felfogásunk ebből a másodpercenkénti 24 képből táplálkozik, vagy ehhez viszonyul. Ez is egy eszköz, egy lajstromozási elv: 24 képet teszünk minden másodpercbe, hogy a mozgás látszatát keltsük”⁷.

A filmmel való találkozáskor elsőként felvetődő kérdés, hogy a japán irodalmi hagyomány inspirálta film mennyiben meríti valós hagyományból a testírás ötletét. A testírásnak nincs hagyománya a japán kultúrában, ahol az írás nagyon szigorú szabályokhoz van kötve: csakis fekete tintával fehér papírra, vízszintes felületre, függőlegesen tartott ecsettel, ami nyilván eleve kizárja a testre írás lehetőségét. Greenaway primitív kultúrákra hivatkozik,

⁶ Vö. Seymour CHATMAN, *On Narrative*, Chicago Press, London, 1978, 36.

⁷ Vö. KOVÁCS András Bálint, *Testírók. Beszélgetés Peter Greenaway-jel*, in FILMVILÁG, 1997/1, 10.

ahol ez rítusként föllelhető, kézenfekvőbb asszociáció a testre írás szubkulturális formája, a tetoválás filmben megvalósuló ötlete azonban előzmények nélküli egyéni invenció.

Greenaway forgatókönyveinek többsége spekulatív módon összeszótt eseményhalmazt, „kvázi-történetet” bont ki, maguk a történetek másodlagosak maradnak a képi univerzum sajátosságaihoz képest. A történetek lineáris felépítését a belőlük elvonható modell, a *játék* belső szervezetsége biztosítja. A filmképek és a történetbeli események szukcesszivitása már önmagában játékteret teremt a rendezőnek, hogy explicitte tegye, játékosan-ironikusan tematizálja a filmi kifejezés lehetőségeit. Greenaway megszámozza az eseményeket, a különféle halálnemeket (*Számokba fojtva*), a bemutatott helyszíneket (*Fürdőszobák* – kisfilm) vagy a tetszhalottat megjátszani kívánó tolmács által bevett tablettákat (*Párnakönyv*). A linearitás kiemelése azonban nem zárja ki a történet önmagába való visszafordulását lehetővé tevő szimmetriát.

A *Párnakönyv* feszesen szimmetrikus felépítésű, zárt struktúrájú alkotás, amelyben bizonyos képi motívumok (például a tűz motívuma) tükörszerűen ismétlődnek. A helyszínek azonosságát, ismétlődését a film különféle technikákkal emeli ki (osztott képmezőben az azonos helyszínt ábrázoló képkivágatok egymás mellé rendelése; fekete-fehér és színes ábrázolás változtatása mint a tér és idő különbözőségére utaló eljárás), és kiemelt módon rájátszik az azonosságokra, ismétlődésekre. A film architektonikusan megkomponált jellege a befogadhatóság körülményeit megteremtő előzetes sémákat mozgósít a nézőben. Olyan nézői előfeltevések, automatikusan beinduló elvárások teljesülnek, mint az elbeszélés ívének lezárulása (Nagiko diadalmaskodik a kiadó felett, visszaszerzi a párnakönyvet, a megszületett gyerekekkel kezdődő új élet pedig a kiadó halálának a diegézis szintjén érvényesülő, chiasztikus ellentettje). A főszereplő narrátori kommentárja következetesen végigkíséri az eseménysort, hitelt és koherenciát biztosítva a történetnek.

A film befogadójában fölmerül a gyanú, hogy a spekulatíván megkomponált történet pusztán ürügyül szolgál Greenaway számára ahhoz, hogy sajátos filmi technikák alkalmazása révén a képi jelentésszerveződés alternatíváival kísérletezzon. Greenaway a klasszikus filmi elbeszélésmód konvencionális fogásaival él (narrátori kommentár, kerettörténet, szimmetrikus szerkesztésmód), miközben rendhagyó eljárások egész sorát állítja nem-narratív funkciók szolgálatába. A filmjeire általában jellemző stilisztikai túltelítettséget a *Párnakönyv* esetében bizonyos „áldramaturgiai fogá-

sok" alkalmazása ellenpontozza. Ilyenek a történet menetében látszólagos összefüggéseket teremtő előre- meg vissza utalások. A tűz a Nagiko életében bekövetkezett fordulatokat jelzi: „két tűz, az elutazása és a visszatérése”, írja a párnakönyvébe. Ennek a motívumnak drámai feszültségkeltő szerepe csupán a „történetszerűség” illúziójának fenntartására korlátozódik, annál jelentősebb azonban az emblematisz jellege, a kulturális asszociációkat beindító funkciója. A könyvégetés mozzanatát a néző kultúrhistoriai utalásként dekódolhatja, ami nincs kapcsolatban a történettel, hanem a könyv történetét építi be jelzésszerűen a konkrét történetbe (az alexandriai könyvtár pusztulására utaló elemként értelmezhetjük). A Greenaway-i konstrukcióban a képi elem jelenléte gyakran pusztán dekoratív, önmagáért való: „tűz azért van a filmben, mert a tűz képére szüksége van a rendezőnek”⁸.

A történet nem szerveződik kronologikusan. Abban a történetben, amely nem lélektanilag motivált sorsfordulatokból áll össze, hanem a metaforikus jelentésszerveződés háttérül szolgál, a fordulatokra való utalás sematikus, elnagyolt. A *Párnakönyv* elliptikus szerkezetű, merész időkihagyásokkal él, amelyet a narratori szöveg ível át, és amelyre a fekete-fehérről színes képre való átváltás utal. Ugyanakkor megbontja a kronológiát, és párhuzamos szerkesztéssel, a képmező felosztásával kapcsolja össze az időben egymástól távol eső eseménymozzanatokot.

A könyvkötés mozzanata háromszor fordul elő a filmben. Először Nagiko apjának nyomdájában, fekete-fehér, dokumentumfilmre emlékeztető képsorban megjelenítve, másodszor a kiadónál, színesben (a két beállítás a képmező felosztásával vonatkoztatja egymásra a film), harmadszor pedig – s ez a leginkább Greenaway-re jellemző megoldás – emberi holttest bőréből készülő könyv előállításának vagyunk szemtanúi, a részletek „vérbő” bemutatásával fűszerezve. Greenaway az ismétlés és a fokozás eszközeivel jeleníti meg a könyvkészítés mozzanatát, különböző technikákat variálva, különböző filmkészítési stílusokra utalva. Maga a könyv a lehető legváltozatosabb képi élményekben részesíti a filmnézőt, a konvencionális formátumú objektumtól a dekoratív írásjelekkel telerótt élő testen keresztül a halott testrészeit fölismerhetővé tevő, emberbőrből készült, leporellószerűen egybefüggő könyvlapok materialitásáig.

A spekulatív logikával megformált történet tehát az írás, a könyvké-

⁸ Vö. FORGÁCH András, *Greenaway, bőrkötésben*, in FILMVILÁG; 1997.1, 7.

szítés aktusa körül forog, a szerepek is a könyv viszonylatában fogalmazódnak meg: az író, a fordító, a kiadó, Nagiko kalligráfusai, valamint Nagiko „könyvei”, a „testet öltött” szövegek. Az írás a Nagiko testére írt, teremtésmítoszt megidéző szöveg rituális aktusa révén mitikus összefüggésekbe helyeződik. A testre írt „inszkripció” rituális kísérőszövegének értelmében bármely írásaktus az isteni teremtés megisméltése: „amikor isten először formált agyagból embert, száját festett neki, szemet, nemi szervet. Majd mindenkire ráfestette saját nevét, hogy tulajdonosa sose felejtse el”.

A film mozgásba hozza és ugyanakkor átszemiotizálja az írással kapcsolatos kulturális sztereotípiákat. Összekapcsolja az írást az erotikával: „A fehér papír szaga olyan, mint az új szerető bőrének illata, aki váratlanul betoppan az esős kertből.(...) A tollé olyan, mint azé az örömszerző eszközé, amelynek célja sohasem kétséges”. Ennek a sztereotípiának megfelelően Nagiko egyszerre keresi az eszményi szeretőt és a testére író eszményi kalligráfust, de a film váratlanul megfordítja a szerepeket, s a férfiak bőre tölti be a papír szerepét, amelyen a nő végrehajtja a hagyományosan a férfi hatáskörébe tartozó írás aktusát. A szerepek visszájára fordulása nem merül ki ennyiben. Nagiko irodalmi affinitása, kreativitása, élet és halál titkaiba való beavatottsága férfias alkotóerővel párosul, ellenben a férfi-szerepek „lefokozottak”, a közvetítés formáira korlátozódnak. A férfi-nő szerepcseré két emblematisz jelenetben válik nyilvánvalóvá: Nagiko kereszt alakban széttárt alakja a keresztény mítoszt feminizálja, Jerome pedig, hogy visszaszerezze magának Nagikót, Shakespeare Júliájának szerepét játssza el (olyannyira „élethűen”, hogy belehal alakításába).

A film narratív felépítésének, spekulatív, asszociatív szervezettségének boncolgatása során arra a következtetésre juthatunk, hogy a narratív funkcióval rendelkező eljárások vizsgálatának kizárólag a stilisztikum kérdéseivel való összefüggésben lehet relevanciája. Hogyan minősíthető Greenaway filmje, mint képíleg túlretorizált alkotás? Milyen befogadói pozíciót jelölhet ki *A Párnakönyv* narratív-képi szervezettsége? Greenaway filmjeinek explicitté tett intertextuális, más médiumokkal dialógusba lépő alkotásmódja problematikussá teszi a film dramaturgiai és technikai lehetőségeit. Valamennyi filmje azt a benyomást kelti, mintha a befogadás végső határértékeit keresné és a filmi kódrendszer átértékelésére, egyfajta totális kifejezésre törekedne, amely által szükségszerűen (ön)reflexív jelleget ölt magára. „Nem tűnik-e automatikusan túlkódoltnak minden egyes meghala-

dott műfaj, azon egyszerű oknál fogva, hogy kódolása szembeötlővé válik?”⁹.

A filmstílus leválik a szüzséről és öntörvényű rendszert hoz létre – állapítja meg David Bordwell Alain Robbe-Grillet, Alain Resnais: *Tavalý Marienbadban*, Godard *Éli az életét*, Bresson: *Zsebtolvaj* című filmjéről, és ezeknek a filmeknek a sajátosságaiból kiindulva állítja föl a „parametrikusnak” elnevezett elbeszélésmód modelljét. A David Bordwell által használt terminusokat vezetem be az elemzésbe: „A szüzsé ‘dramaturgiai’, a stílus ‘technikai’ folyamatként testesíti meg a filmet”¹⁰. Kérdésfelvetésem arra irányul, hogy mennyiben vonatkoztathatóak a parametrikus narráció Bordwell-féle kritériumai a *Párnakönyvre*? Megragadható-e a film stílusnak és szüzsének a klasszikus elbeszélésmódhoz viszonyítva jelentékeny átminősülő viszonyában?

Habár Bordwellnek a stílust kidomborító, „stílusközpontú” narrációra hozott filmes példáinak mindegyike a „modern” paradigmájához kapcsolódik, ez a narrációs modell nem kötődik meghatározott iskolákhoz, korszakokhoz vagy műfajokhoz, hanem inkább egyéni rendezői teljesítményekhez, filmes iskolákba be nem sorolható alkotásokhoz.

Greenaway filmjének ebből a szempontból való vizsgálata próbára teszi a parametrikus elmélet „teherbíróképességét”, hiszen azt a kérdést veti föl, hogy ugyanazok a fogódzók állnak-e rendelkezésünkre a modernista stílus jellegzetességeinek körüljárásához, valamint a „posztmodern” jelzővel megbélyegezhető stilizációs eszközök megragadásához. A vizsgálatot annál is inkább szükségszerűnek vélem, mert az alapul szolgáló szakmunka ott ér véget, ahol a filmi stilizáció és önreflexió újabb modelljei jönnek létre.

A klasszikus elbeszélésmódtól eltérően, amelyben az alkalmazott stilisztikai sémák a szüzsésemények megszervezésének rendelődnek alá, és azok megerősítésére, valamint a befogadás irányítására szolgálnak, a parametrikus narráció „a szüzsérendszer követelményeitől eltérő sémákat teremt”¹¹, a filmstílus dominánssá válik oly módon, hogy maga a szüzsé a háttérbe szorul, és szerepe csupán alapvető filmi konvenciók betartására korlátozódik. A parametrikus filmelbeszélésnek a szüzsé rendszerétől függetlenedő stilisztikai rendszere bizonyos filmtechnikai „paraméterek” kiválasztásával

⁹ Vö. Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, in HELIKON, 1996.1-2, 27.

¹⁰Vö. BORDWELL, i.m., 63.

¹¹ Uo., 284.

operál, azokat variálja, ismétli. Bordwell a parametrikus narráció stílusbeli jellegzetességeit a zenéből származó szeriális kompozíció eljárásaival mutatja be (például elemek permutációjával létrehozott sorozatok), de a felállított kritériumok nem pusztán a szerializmus ihlette filmi kompozíciókra alkalmazhatók, mint amilyen a parametrikus narráció mérföldköveként számon tartott *Tavalý Marienbadban*. Ebben az elbeszéléstípusban a stílus motivációja nem vezethető le a film szüzsérendszeréből, hanem önmagáért való, esetenként metapoétikai funkcióval ruházódik fel, ugyanakkor a filmen belül rendszert, koherens egységet alkot.

Bordwell állítását, miszerint „a filmstílus teljes parametrikus felhasználása befogadhatatlanná teszi a művet”¹², annyiban tartom vitathatónak, amennyiben a totálisan stílusközpontú filmet csak elvi lehetőségnek látom. Ami a stílus oldalán esetleg meghaladja a befogadói kapacitást, azt a film a szüzsé redukálásával, minimalizálásával ellenpontozza.

A parametrikus film szeriális szervezettsége annak tulajdonítható, hogy többnyire néhány filmtechnikai paramétert választ ki a filmnyelvi kifejezés eszköztárából, és azokat variálja. A *Párnakönyv*nek domináns filmtechnikai eljárása a belső keretezés, amely a „kép a képben” szerkesztés meglepő változatait hozza létre. A belső keretezéssel megvalósított szimultán képszerkesztés, a képek többszöri egymásra rétegzettség, a felosztott képmező, a képek egymásra filmezése *polifón* képi struktúrát eredményeznek. A polifónia, akár a szerializmus, a zenéből átvett és a filmi kompozícióra alkalmazható terminus. A *Párnakönyv* képi többszólamúsága szimultán befogadómódot igényel a néző részéről, ezt azonban csak a film többszöri megtekintése, többszöri retrospektív „újrólvasása” teheti teljessé. Greenaway szerint „egy filmet többször kell megnézni. Egy verset, egy zeneművet vagy egy regényt szokás újra megemészteni. Szeretem azt hinni, hogy a film bonyolult, összetett mű, amely a vizuális és az audiális lehetőségek egész szókincsét használja, hogy valami végtelenszer megújíthatót alkosson”¹³.

A film és a zene mélystrukturális analógiája a ritmikai szervezettségben rejlik. A *Párnakönyv* ritmikáját az említett technikák ismétlése, variálása hozza létre, a képfelület variálása valóban nemcsak képi, hanem zenei élményt is nyújt a nézőnek. A film a belső kereteknek a képbe való ismételt beírása mellett bizonyos képeket ismét, ezáltal „újranézhetővé” tesz képi

¹² Uo. 293.

¹³ Kovács, i.m. 11.

szegmentumokat, vagy a szimmetrikus szerkesztést támasztja alá. „Ha egy filmi szegmentumot jelentéssel kívánunk feltölteni, (...) ismételnünk kell. Azonban maga az ismétlés bizonyos immanens ritmikát kölcsönöz a filmnek és a ritmika par excellence zenei vonatkozás. Bizonyos szegmentumok időbeli hossza vagy rövidege és azok váltakozása szintén ritmikai aspektusként jelentkezik”¹⁴.

A parametrikus filmelbeszélésben a szűzség gyakran érthető a klasszikus elbeszélésmód konvenciói szerint. Greenaway elbeszélésmódját sematizált, ritualizált mozzanatok, valamint a már említett „áldramaturgiai fogások” bevezetése jellemzi, a „cselekményt” kombinatorikusan, ismétlődő elemekből rakja össze (például a tizenhárom könyvnek a kiadóhoz való küldözgetése). Greenaway stílusa az életmű eddigi darabjainak viszonylatában „preformálnak” tekinthető, filmjeit meghatározott stilisztikai rendszer, motívumkészlet kapcsolja össze.

A parametrikus film nem szükségszerűen terheli le a nézőt a stilisztikai elemek túláradó sokaságával, a stilisztikai túlkódoltságot a kitüntetett paraméterek redundanciája ellenpontozza. Ebből a szempontból Bordwell kétféle parametrikus stratégiát különít el: a stilisztikai minimalizmust, amely esetben a rendező szűkebb műveleti sorból építkezik, valamint a stilisztikailag telített belső normát. Greenaway-re nem jellemző a stilisztikai „önmegtartóztatás”, képi univerzumának túláradó részletgazdagsága, intertextuális diszpozíciója a stiláris lehetőségek bőséges kiaknázásáról tanúskodik.

A Greenaway-i filmelbeszélés rendelkezik azokkal a sajátos paraméterekkel, amelyek a „stilisztikai konstrukció összetett és eredendően nyitott természetét”¹⁵ biztosítják. A parametrikus narrációval való összevetés sarkalatos pontjának azonban azt tartom, hogy a Greenaway-i stilisztikai konstrukció nem csupán a filmszerűség újfajta normáit kialakító filmnyelvi eszközök irányában nyitott, hanem elsősorban a más médiumok felé való orientálódás, intermedialitás jellemzi. Paradox állításként hat, hogy Greenaway a filmet az irodalom és a festészet közlésformáihoz képest másodlagosnak tekinti: „minden filmem a festészet és az irodalom formáit használja, azokból fakad vagy azokról asszociál”¹⁶. Greenaway a film

¹⁴ ERDÉLY Miklós, *A filmről*, Balassi Kiadó – Bae Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 117.

¹⁵ David BORDWELL, i.m. 297.

¹⁶ Vö. KOVÁCS, i.m. 9.

határain kívül keresi a film kifejezési lehetőségeit, olyan filmtechnikai eljárásokat dolgoz ki, amelyek által újradefiniálja magát a filmképet. Filmjei a parametrikus narráció különálló változatát képviselik: a filmnyelvi eszközök parametrikus variálása intermedialis összefüggésbe helyeződik. A Greenaway-filmek értelmezésnek ellenálló, olykor nehezen felfejthető textúrája éppen az intertextuális, intermedialis jelzésrendszereknek tudható be.

Greenaway-nél a szüzsé, maga a témaválasztás teljes mértékben alárendelődik a filmi kifejezés önreflexív tendenciáinak, a film az intertextuális, intermedialis viszonyokról szóló metadiskurzusnak tekinthető (kitüntetett példa erre a *Prospero könyvei*).

A *Párnakönyv* a kalligráfiát mint a szöveg és kép egységét létrehozó műveletet tematizálja, ami a filmnyelvi kifejezés új lehetőségeit nyújtja. A következőkben azt fogom megvizsgálni, hogy milyen eszközökkel valósítja meg a film a festészet és irodalom közlésformáival való dialógusát, abból kiindulva, hogy a film sajátos paraméterei e dialógus szolgálatába állnak.

Kép a képben

Az általános értelemben vett keretezési tevékenység annak, amit behatárol, a konstruktumjellegét, a rendszertől való különbözőségét hangsúlyozza. A műalkotás kerete – a fizikai valósággal rendelkező képkeret, a könyv fedőlapjai, a színházi előadás kezdetét és végét jelző függöny – elhatárolja a valóságot a fikciótól, és lehetővé teszi a fikció öntörvényű világának töretlen érvényesülését. A fikció közegében a keret átlátszó, érzékelhetetlen. Minden olyan eljárás, amely a konstruktumon belül a keretre irányítja a figyelmet, szétrombolja a fikció illúzióját, ontológiai törést idéz elő a konstruktum közegében.

Szűkebb értelemben, a film vonatkozásában, előre kell bocsájtanunk a film keretének a működési sajátosságát a festmény keretéhez viszonyítva. A festmény keretének ontológiailag megkülönböztető funkciója van, elválasztja a festmény belső, esztétikai terét a festményt körülvevő tértől, a recipiens tapasztalati terétől, ugyanakkor a kép belső strukturáló elemeként működik, kijelöli a kompozíció határait, és a figyelmet a kép szerkezetére irányítja. A mozivásznon széleinek funkciója nem azonos a képkeret funkciójával. A film mintegy „rést üt” a valóságon, a vászon szélei annak a kétdimenziós felületnek a határait jelölik ki, amely lefedi a valóság egy darabját, a filmbeli háromdimenziós tér érzékelésének azonban nem szab határt. A vásznon érzékelt tér és mozgás szétszórja az észlelő tudat figyelmét a mozgókép széleinek hipotetikus meghosszabbításai irányába: „a keret cent-

ripetális, a mozivászon centrifugális¹⁷. Ez (is) lehetővé teszi, hogy a mozgóképek megteremtse a valóság illúzióját – olyan törekvés, amelyet az önreflexív jellegű filmek különböző filmi megoldásokkal ellenpontosnak vagy lerombolnak. A Greenaway által alkalmazott egyik eljárás a belső keretezés, a keretnek a képbe való beillesztése, amely a *Párna* könyv kitüntetett paramétere.

A mozgóképek magával ragadja a nézőt, aki filmnézés közben semmiféle keretet nem érzékel. A keretezett kép rávitele a filmvászonra ismétli a valós keretet, megtöri a filmnézés konvencióit. A mozgóképek háromdimenziós térnek percepciójába beleviszi a kétdimenziós előtér észlelését, s ezzel megbontja a filmi valóságreferencia illúzióját: „az elkeretezés perverzió, amely ironikus távlatba helyezi a filmművészetet, a festészetet, a fotográfiát mint a tekintet jogának gyakorlati formáit”¹⁸.

Greenaway a többszörös keretezés technikáját alkalmazza, több kép kivágatot helyez egymásra, folyamatosan váltakoztatja a képmező és a keretezett kép(ek) egymáshoz való viszonyát, egyik keret a másikba tűnik át – a képek állandó metamorfózisa, ritmusa adja a film képi retorikájának alapvető sajátosságát. Ez a képtechnika lerombolja a nézőnek azon előfeltevését, hogy a mozgóképek nem más, mint képek sorbarendeződése, szukcesszivitása. A képfelület felosztása, a képek párhuzamos megjelenítése megbontja a képmező hipotetikus értelemegészének nézői elvárását. A film egy képfelületen mutat be egymás után következő mozzanatokot, a beékelte kép megszakítja a képi kontinuumot. Mivel a film szerkezetét a belső keretezés technikája dominálja, több, narratív illetve (kép)retorikai funkció ruházódik rá.

Időbeli szukcesszivitás szimultán ábrázolása. A film a narráció síkjához tartozó képeket helyezi egymásra, illetve egymás mellé egy vagy több keretben. Az egyidejűség érzetét megteremtő hagyományos filmi eszközök-höz képest (osztott képmező, párhuzamos montázs) Greenaway ezzel a technikával az idő filmbeli ábrázolásának új lehetőségét kínálja. „Egyik frusztráció a filmmel kapcsolatban az, hogy reménytelen a szimultaneitás ábrázolása(...) Találni egy kifejezési módot a rétegzettségre, mint amilyen egyik jelenetnek a másokra tétele, jelentős esélyt adna a szimultaneitás

¹⁷ Vö. André BAZIN, *Mi a film?*, Osiris, Budapest, 1995, 148.

¹⁸ Vö. Pascal BONITZER, „Elkeretezés” In: *METROPOLIS*, 1997. 3., 47.

érzetének megteremtésére”¹⁹. A középkori festészetre jellemző az események különböző pillanatainak ábrázolásával az időbeli történés egy képen való összevonása. Minden médium kísérletet tesz saját kifejezésbeli korlátainak leküzdésére, ez a többletigény Greenaway-nél erőteljes kifejezésre jut.

Térbeli egymásmellettség megjelenítése. Az egyik beállításban, míg a háttérret alkotó mezőben a férj Nagiko általi elcsábítását látjuk, a képmező sarkában az elkeretezés a szomszéd szobában éneklő feleség arcát jeleníti meg. Greenaway-nél a tér elrendezésének különböző technikáival találkozunk: *A szakács, a tolvaj, a felesége meg annak szeretője* című filmben a szomszédos termék más-más alapszínűek, a *Prospero könyveiben* két egymásra vetített kép mutat egy bizonyos jelenetet két különböző nézőpontból.

Montázs-szerep. A belső kép kimetsz a képmezőből egy részt. A klasszikus filmelbeszélés, az eisensteini montázs a „pars pro toto” viszony kifejezését például premier plán és totál plán váltogatásával oldaná meg.

Festmény-imitációt létrehozó keretezés. Greenaway gyakran alkalmazott eljárása a festményt imitáló állóképek szerkesztése. Ez történhet konkrét festményekre való utalásként, burkolt stílusimitációként vagy távoli reminiscenciaként. *A szakács, a tolvaj, a felesége meg annak szeretője* francia házi festmények világát idézi, a *Számokba fojtva* képi ötletei a XIX. századi angol festészetből származnak, a *Prospero könyveiben* egy-egy képkompozíció a barokk csendélet műfajára utal. Az intermedialis utalásrendszer burkolt formája rejtvényyszerűen működik, a befogadónak mozgósítania kell műveltséganyagát ahhoz, hogy megfejtse a filmek képi idézeteit.

A *Párnakönyv* egyik képkompozícióra utaló beállítása nem kényszeríti a befogadót ezen erőfeszítés megtételére, ugyanis megjelenik a képmezőben, ráfilmezéssel, keretezéssel, a jelenet által idézett kép. A szeretkezési jelenet állóképszerű beállításairól van szó, amelyek japán erotikus metszeteket imitálnak. A film ehhez kapcsolódó kommentárja – „a valóság a történelem utánezata” – kiegészül azzal a tétellel, hogy a filmben ábrázolt valóság nem más, mint az imitáció imitációja, „az illusztráció illusztrációja”²⁰. Greenaway kifejezésmódja ezen a ponton meglehetősen redundánsnak tűnik. A szimultán totalitásra törekvő rendezői koncepció mindezekelőtt azt tartja szem előtt, hogy „a filmi kifejezésnek a mindenről egy-

¹⁹ Vö. Joshua CODY–Peter GREENAWAY, *Interview With Filmmaker, Prospero’s Cell, Net, 1994*, 8.

²⁰ Uo. 5.

szerre való beszédnek kell lennie”²¹.

A keretezés-technika kilapítja a filmképet, a képkivágat kétdimenziós síkját hangsúlyozza, a mozgóképet a festészettel rokonítja (a szóban forgó film esetében nemcsak a festészettel, hanem a könyv lapjainak kétdimenziós voltával is). A kétdimenziós hatást erősíti föl a kilencven fokos kameraszögből történő filmezéssel elért merőleges nézői látószög, amely gyakrabban érvényesül a képek szemlélésekor, mint filmnézéskor. Greenaway azt kívánja a nézőtől, hogy amennyire a képek gyors váltogatása lehetővé teszi, figyeljen a részletekre és a kompozícióra is, amelyben elrendezi őket. Ez a beállítás inkább a képzőművészetek befogadói viszonyulására jellemző, mint a filmére.

A *Párnakönyv*ben érvényesülő keretezés-technika több funkciót lát el, amelyek vagy a filmi elbeszélés szolgálatába állnak, vagy attól függetlenül pusztán stilisztikai motivációval rendelkeznek. A mozgóképbe beírt keretek nem határolják el az elbeszélte történet sor képeit az irodalmi *Párnakönyv* fiktív képvilágától. A narráció síkjához tartozó képek és az asszociatív képi elemek keretben és kereten kívül váltogatják egymást, elmosva a határt narratív és nem-narratív között, miközben figyelmeztetnek, hogy a film nem koherens virtuális valóságot teremt, hanem *elsősorban képeket*.

Az írás mint a kép metapoétikai lehetősége

A *Párnakönyv* az ekphraszisz klasszikus műfaját idéző fordítási, leképezési kísérlet szöveg és kép között. Közhelynek számít, hogy a film „szintetikus művészet”, Greenaway filmjeiben azonban a szintézis átinterpretált formáival találkozunk. Filmjei nem „magukba olvasztják” más művészeti ágak kódrendszereit, hanem dialógust kezdeményeznek e kódrendszerekkel, miközben felülvizsgálják a film kifejezéslehetőségeit.

A *Párnakönyv* nemcsak metaszinten „fordít”. A film témájává teszi a fordítást, szűkebb értelemben is és úgy is, mint tágan értelmezett interkulturális jelenséget. A film a kultúrák érintkezési pontjaira helyezi a történetet: Nagiko kínai-japán keverék, mindkét kultúrához tartozik, a kiadó nyugati könyvesboltot tart fenn Japánban, a tolmács hat nyelvből fordít. Az interperszonális kommunikációt, a könyvek létmódját plurális nyelvi horizont határozza meg. Nagiko testén különböző nyelvű szövegek találkoznak, latin ábécé és angol nyelvű imaszöveg, japán mítosztöredék és

²¹ Vö. ERDÉLY, i.m., 126.

környezetvédelmi felhívás; ebben a bábeli zűrzavarban egyre kevésbé lesz fontos a szövegek kulturális „hovatarozása”, jelentése, az ezerféle szöveg „szétírja” a testet. Erre utal a narrátori kommentár is az egyik jelenet kapcsán: „/Jerome/ soknyelvű írásától útjelzőnek éreztem magam, amely kelet, nyugat, észak és dél felé mutat”. Nagiko testén úgy jelenik meg az írás, mintha vetítógép és vetítövásznon között állna, és rávetülnének az írásjelek. Ezen a ponton a filmezés látszólag ugyanúgy egy élő test közbeiktatásával történik, mint a testírás esetében. A tolmács, mint köztes szereplő, Nagiko és a kiadó között közvetít. Utalás történik a filmben a japán írásmódok közötti fordításra is: az egyik szereplő üzenetét a „kevésbé írástudók” által használt írásformában, képirással közvetíti.

Úgy vélem, hogy az interkulturális közvetítés és a nyelvi különbözőségek iránti érdeklődésben Greenawayt szintén a totalitásigény motiválja, arra törekszik, hogy a kulturális másság nyújtotta differenciált képi asszociációkat egymás mellé rendelje. Ez az alkotásmód derridai értelemben „disszeminalja” a jelentést, szétszórja a néző figyelmét, aki Nagikóhoz hasonlóan minden irányba mutató útjelzőként áll a rázúduló képi élmények, információk sokféleségében, anélkül, hogy megtalálná az intertextuális mező referenciapontjait.

Kép vagy írás?

A kalligráfiának – amely a hangsúlyt az írás képére, a forma esztétikumára veti – nem csupán ebben a filmben van kiemelt jelentősége, hanem a *Prospero könyveiben* is: *A viharból* idézett szövegrészletek reneszánsz stílust imitáló, kalligrafikus kézírással jelennek meg.

Kibédi Varga Aron megállapítása szerint „a kalligráfia szó és kép összeolvadásának legtisztább és legszélsőségesebb esete, mert benne eldönthetetlen, vajon a betű vált-e képpé, vagy a kép betűvé”²². A *Párnakönyvben* a kalligrafikus írás képszerűségét fokozza, hogy a nem kínai vagy japán néző „kibetűzhetetlen”, dekódolhatatlan, csakis vizuálisan ható írásmóddal áll szemben. A kalligráfia, amely az írást és a képet szintetikus, szinesztetikus egységbe hozza, Greenaway törekvéseit illusztrálja: „Legtöbb filmem, úgy gondolom, ezzel a különbséggel kínlődik, ami a nyugati kultúrában fennáll, ezzel a szakadással szöveg és kép között, és a mozi remény-

²² Vö. KIBÉDI Varga Áron, A szó-és -kép viszonyok leírásának ismérvei. In: BACSÓ Béla (szerk): *Kép, fenomen, valóság*, Kijárat, Budapest, 1997, 304.

beli képességével, hogy egyesíti őket”²³. Az írás elsősorban mint vizuális lehetőség áll Greenaway érdeklődésének fókuszában, sokkal inkább foglalkoztatja a betűtípusok variációja nyújtotta képi élmény, mint a jelölt tartalmak. Írás és kép a keretek váltakozásának szüntelen játékában áttűnik egymásba, palimpszesztusszerűen tevődik egymásra.

A *Párnakönyv*ben írás és kép egyenértékűsödik, több értelemben is. Az irodalmi *Párnakönyv* benyomásokat, de elsősorban képeket gyűjt és lajstromoz: „lilaakác bimbója”, „hófödte park”, „udvarhölgyek karmazsinba öltözve”, „egy szép gyermek, amint epret eszik”. A film, a *kalligramm* műfajára emlékeztetve, hozzáilleszti a szöveghez ezeket a képeket. A *kalligramm* tautologikus műfaj Foucault szerint: „a szöveggel elmondhatja azt, amit a rajz megjelenítőn ábrázol, egyszerre próbál meg ábrázolni és közölni, utánozni és jelezni, nézni és olvasni, reprodukálni és artikulálni, megmutatni és megnevezni. Az egyik oldalról alfabetizálja az ideogrammat, elkülönült betűkkel népesíti be, s ezzel szóra bírja a folytonos vonalak némaságát. A másik oldalról az írást olyan térben rendezi el, amelyre többé nem a papír fehér közömbössége, tehetetlen nyitottsága lesz jellemző; arra kényszeríti, hogy a forma törvényeinek is engedelmessé váljon”²⁴. A képi és az írott szöveg egymásra, egymásba íródik, a határok elmosódnak, egy filmbeli utalás megfogalmazza a szó és kép közötti „tökéletes fordítás” imperatívuszát: „az »eső« szó hulljon, mint az eső, a »füst« szó szálljon, mint a füst”.

Írás és kép filmbeli szimultán megjelenítése ugyancsak tautologikusnak minősül, a befogadó egyszerre nézője is és olvasója is annak, ami ugyanazt állítja. Kalligráfia és *kalligramm* – mindkettő a szöveg és kép szintetikus egységét artikulálja. Kép és szöveg egymásbajátszása kétirányú jelenség: a szöveg képi megjelenítése hangsúlyozódik (kalligráfia), a kép pedig szövegként funkcionál (a filmképet kétdimenzióssá tevő technikák a könyv lapjaihoz hasonlatos konstrukciót hoznak létre). Ezt a benyomást keltik a betűkkel telerótt lapból formált háttérdíszletek, az írásjeleket tükröző tükrök, az írás falakra rávetített, hullámzó körvonalai, a képkivágás szélein lévő írásjelek, amelyek a filmszalag perforációira emlékeztetnek. A tematizált párnakönyv filmképekben jelenítődik meg, a filmkép a könyv lapját imitálja, a nézői és olvasói pozíció folytonosan egymásba „konvertálódik”.

Greenawayt a könyvkészítés, a könyv materialitása foglalkoztatja. A

²³ Vö. Joshua CODY–Peter GREENAWAY, i.m. 9.

²⁴ Vö. Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa*, in ATHENAEUM, 1993.4, I. kötet, 144.

könyv előállításának megjelenítése a képek egymásra filmezésének technikájával történik – a filmkép, miközben a könyv lapjainak egymásra helyezését ábrázolja, maga is a könyv lapjaihoz válik hasonlatossá (jellegzetesen Greenaway-i metafikciós csavar: a képi jelentés és a jelölés módja metaforikusan összekapcsolódik).

A könyv Greenaway monomániásan ismételt képi motívuma. A könyv vizualizációja lehetővé teszi a fikció világának, a film virtuális univerzumának artefaktumként való kínálását: nyitott könyv a képkivágaton belül keretként működik, a háttér képfelületétől eltérő képeket tesz láthatóvá, leleplezve mindenfajta illúziót, amely a filmi valóságosságra, az elbeszélte történet egységére vagy a képkivágat értelemegységére vonatkozik.

Előszó a filmhez

A *Párnakönyv* 1995-ben készült, és ha a számoknak Greenaway-i fontosságot tulajdonítunk, akkor talán nem véletlen, hogy a filmtörténet századik évében. Greenaway szerint a filmnek még nem sikerült igazi „szókincsét” megteremtenie, hiszen nem bír megszabadulni attól az elvárástól, amely a filmet a valóságközvetítés eszközének tekint. Greenaway szerint a valóság fotografikus reprezentációja elszegényíti a mozit, mert ugyanazt mutatja, amit a valóságban tapasztalunk²⁵. A film igazi feladata, hogy a valóság illúzióját leromboló filmnyelvet dolgozzon ki, amely lehetővé teszi, hogy a képeket ne a valóság darabjaként, hanem mesterséges konstrukcióként észleljük.

A *Párnakönyv* a kalligráfiát, mint az írás és kép ötvözetét, a film metaforájává változtatja²⁶. A „filmkalligráfia” a stilizációt, a kép felületi gazdagságát, ornamentális retorikáját jelenti, valamint azt, hogy a filmkép kétdimenziós felület, amely felszámolja az ábrázolás illuzórikus terének prioritását. A film a hangsúlyt az írás aktusára veti. Magáról a jelalkotásról szól, a jelölés szemiotikai aktusa köré épül. A Greenaway-i kép, akár a kalligrafikus írásjel, a jelölt helyett a jelölőre irányítja a figyelmet.

Greenaway egyfelől mítoszokat rombol, másfelől mítoszokat épít. Az írás hordozó közegeként funkcionáló, szabálytalan emberalakok megjelení-

²⁵ Vö. Peter GREENAWAY, *Láttunk-e már valójában filmet?*, in Magyar Lettre Internationale, 1997.27, 58.

²⁶ „Greenaway filmje a film testére filmmel írt film, a film hasára, hátára, tomporára, nyelvére, ujjközeire írt filmkalligráfia” Vö. FORGÁCH, i.m., 8.

tése de-erotizálja a testet, a szereplők a jelölés folyamatában jelölökké, írásjelekké és jelhordozóvá dekonstruált szubjektumok.

A filmnek Greenaway elképzelésében a szimultaneitás kifejezésére kell törekednie, amely a film lehetőségeinek, korlátainak és ugyanakkor a néző „vizuális kompetenciájának” próbára tételét jelenti, hiszen a töredékek egymásba építése, a képek egymásra való kopírozása állandó „készenléti állapotot” követel a néző részéről. Filmjei plurális textúrájának fölfejtésében az intermediális kapcsolatokat figyelembe vevő és feltáró olvasat vezethet a legtovább.

Greenaway nem tartozik azok közé, akik általában a művészet vagy éppen a film formáinak kimerülését jósolják. Szerinte még nem született igazi film, ellenkezőleg, a filmtörténetnek új fejezete ígérkezik. Ami eddig volt, az csak „előszó a filmhez”.

A Párnakönyv jelölné ki az új filmtörténeti korszak határát?