Tarnay László

Intermedialitás és jelentés kioltás mint idegentapasztalat

Szerző

Tarnay László a Pécsi Tudományegyetem Filmtudományi Tanszékének vezetője, habilitált egyetemi docens. Kutatási területei: filmesztétika, fenomenológia és kognitív tudományok. Könyvei: (Pólya Tamással közösen) *Specificity recognition and social cognition* (Peter Lang, 2004), *Az esztétikai tapasztalat alapjai és formái* (Pécs, 2011), *Games, dialogues and riddles* (Saarbrücken, 2016). Emmanuel Lévinas francia filozófus két könyvének fordítója. Filmelméleti írásai angol és magyar nyelven hazai (*Apertúra*, *Filozófiai Szemle*, *Literatura*, *Metropolis*) és nemzetközi folyóiratokban (*Degrés*, *Journal of Cinema Studies*) és szerkesztett kötetekben jelentek meg.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.7>

Intermedialitás és jelentés kioltás mint idegentapasztalat

[Pioldner Judit: *Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai* Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében.

Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, 2015. 211 oldal]

Kétségtelen, hogy a hetvenes években a Balázs Béla Stúdióból kinövő neoavantgárdhoz sorolt mozgóképi alkotások a nemzetközi összefüggések tükrében is nagy jelentőségűek és nagyhatásúak. Nem véletlen, hogy azokról az elmúlt 20 évben több jelentős elemzés és összefoglalás látott napvilágot magyar nyelven. Elég csak a *Metropolis* folyóirat Forgács Péterrel (1999/ősz II), Jeles Andrással (2004/4) és Erdély Miklóssal (2007/4) foglalkozó számaira, Deréky Pál és Müllner András neoavantgárról szóló tanulmánykötetére, a Gelencsér Gábor által szerkesztett BBS- emlékkötetre vagy az *Apertúra*ban megjelent Bódy és Jeles rendezéseit bemutató-elemző írásokra utalni. Nem kis feladat ilyen feltételek mellett az irányzat két meghatározó szereplőjének munkásságát átfogó mű megírásába fogni. Pioldner Judit ezt a feladatot nagy erudícióval, az alkotókat nem csak a magyar, hanem a nemzetközi filmtörténet és filmelmélet kontextusában vizsgálva és egy sajátos módszertani elvet követve végzi el.

Bizonyos értelemben a korábbi gyakorlatokkal szemben egy deduktív-analitikus irányból közelít az egyes filmi és színházi alkotásokhoz. Az elméleti kiindulópont a kép hermeneutikája: W.J.T. Mitchell, Gottfried Böhm, Mieke Bal, Hans-Georg Gadamer és mások nem mindig egybeeső gondolataiból bontakozik ki a könyv alapvetése: szó és kép oppozíciója az ábrázolhatatlan irányában transzcendálható, a kimondhatatlan és megjeleníthetetlen lehet az a „közös” alap, ami az intermedialis kísérleteket igazolja. Az, hogy a gadameri olvasás és játék, a Mieke Bal-i nem logocentrikus szó és nem vizuális kép „kettőssége”, a mitchelli képiség, a böhmi képi értelem vagy a deleuze-i rizóma mennyiben rokonítható akár az ekphraszisz egy bizonyos értelmezésével, akár a Bódy Gábornál fellelhető *imaginárius fogalmisággal* vagy Jeles András minden konvenciót lebontó, parodisztikus stílusával, a szöveg alapján inkább csak sejthető, mint belátható. Egyrészt azért, mert az említett elméleti megközelítések heterogén, az időben is eltérő kulturális kontextusban jelentek meg, a köztük lévő lehetséges párhuzamok is komoly értelmezői munkát feltételeznek, nem beszélve Bódy és Jeles gondolatainak e fogalmi keretben való (újra)értelmezéséről. Másrészt azért, mert a szerző az általa is idézett „*direkt teória*” álláspontját vállalva a műveket „a filmkészítés közegében, a film nyelvén megalkotott filmelméletként” közelíti meg (41).

A művek által képviselt *implicit* poétikát azonban meg kell különböztetnünk az adott szerző által írt *explicit* metapoétikától. A kettő különbségéből kiindulva kerülhetne sor arra, hogy Bódyt és Jelest a jóval később keletkezett és eltérő álláspontokat képviselő teóriák – pl. a boehmi érzéki értelem

vagy a mitchelli képi fordulat – kontextusába helyezzük. Enélkül az elemzések konkrét művészetelméleti problémák (mégoly jogos) exponálásai maradnak. A megoldások tágabb elméleti magyarázata egy-egy fogalmi hivatkozásra szűkül. Nyilvánvaló, hogy a további gondolkodás számára a legfontosabb az, hogy a neoavantgárdot a „köztiség”, „közöttiség”, „rés” – egyszóval az intermedialitás – alapján közelítse meg. Az is érthető, hogy e (szó és kép) közöttiségnek az – episztemológiai, kognitív vagy éppen ontológiai – státusa nem lehet témája a műelemzéseknek. Mégis, a későbbiekben központi helyre kerülő „jelentéskioltság” Erdély Miklóstól idézett fogalma egyértelműen egy hermeneutikai nézőpontot juttat érvényre. Talán nem járunk messze a valóságtól, ha úgy véljük, a szerzőnek nem annyira az jelentette a problémát, amit maga így fogalmaz meg: „Hogyan fordíthatók le/vissza fogalmakká a képek, hogyan verbalizálhatjuk vizuális élményeinket, vagy azzal a kérdéssel hozható összefüggésbe, hogy képi vagy nyelvi természetű-e a megértés maga.” (23-24.) Mindez túl nagy falat egy alapvetően műelemző írás számára. A művészet befogadása általában véve „nem reprezentáció”, hanem egy megcsontosodott, jelentésektől kiüresedett létállapot, melyben új értelemkezdemények jelenhetnek meg, egyfajta lappangó idegenség, mely a könyv utolsó lapjain az etikai (a szövegben „etikailtas”) felé mutat. Ebben az értelemben a könyv rövidre zárja szó és kép fordíthatóságának vagy transzcendálhatóságának problémáját, hogy a konkrét művek intermedialis vonatkozásaira összpontosíthasson.

Másképpen mondva, az – avantgárd kánontörő és kánonépítő – művészet befogadhatósága a tét, amit szükségképpen egy kognitív-nyelvi hermeneutika biztosíthat, még akkor is, ha a két egymásnak feszülő jelzőt a recenzens teszi hozzá. Egyszerre beszélhetünk ugyanis arról, hogy a művészet befogadása *megéltség* a szó minden kognitív és fenomenológiai hozadékával és *(kép)olvasás* a kifejezés strukturális, nyelvi felhangjaival. A szerző nem idézi ugyan Peter Krüger olvasáselméletét, mely a festmény kettős időbeli természetével (pillanatnyiság és folyamat) próbál elszámolni, de a könyv vége felé a képzelőerő „szabaddá tételében” a film esetében az időbeli dimenzió különösen fontos lehet(ne). Igaz, hogy felmerülnének a szokásos kanti reminiscenciák, de az állókép/mozgóképek dialektikában az időbeliség különösen alkalmas lehetne az (inter)mediális kizökkentések megragadására, amennyiben az idő mint olyan a befogadásban valóban túl van a szó/kép oppozíción. ^[1] (Azért is lehet e kérdés releváns, mert az utalás szintjén referenciaként megjelenik Laura Mulvey *Death 24x A Second: Stillness and the Moving Image* című könyve, valamint Laura Marks és az érzékiség – haptikus látás – fenomenológiája.)

*Pieldner Judit: Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és
Jeles András filmművészetében*

A fentiekkel némileg ellentétesen vetődik fel a medialitás, a mediális expanzió fogalma. Ha a szó/kép opposíció végső soron a befogadás folyamataiban oldódik/oldható fel, ezzel ellentétes pólust képvisel a mediális közvetítés, közvetítettség, mely éppen, hogy elfedi a reprezentációt, hogy önmagát helyezze előtérbe. Ezt a McLuhan-i leckét következetesen képviseli a könyv, mely szerint a médiumok voltaképpen „protézisek”, vagy inkább *prosztézeisek*, melyek egy nem szervi érzékelési formát kínálnak. A szerző terjedelmi okokból sem követheti e gondolatnak Gilles Deleuze, Paul Virilio és mások filozófiájában kibomló, s a kortárs technológiai „forradalomban” burjánzó „rizómáit”. (Az elméleti lehetőségeknek érdekes összefoglalása az avantgárd film szempontjából is John Johnston írása. ^[2]) Az élmény közvetlensége és a mediális közvetettség közti feszültséget az *akció* performatív fogalma van hivatva áthidalni. E performatív jelleggel persze elsősorban az alkotás, s nem a befogadás ruházható fel. Hacsak a művészet szorosan vett ideológiai és politikai szerepét nem vesszük számításba, ám ez utóbbiról nem sok szó esik a könyvben. Tehát a feladat az alkotó befogadás, az értelemkioltás, mely viszont visszavezet a kiinduló problémánkhoz. Ez nem más, mint „az a totális élményközvetítő funkció [...], amely a wagneri

Gesamtkunstwerk eszméjében is kifejezésre jut: »Az intermedialitás szerepe eszerint ideális esetben az izgalomnak mint a tapasztalat erős formájának performatív előállítása, szimulációja/stimulációja.« (28, idézi Pfeiffert 2005: 22) Ezért is nyújthatna támpontot a befogadásnak egy másik, napjainkban egyre fontosabb jellemzője, az *interaktivitás*. A digitális technológia, az installációk és virtuális világok korában a (neo)avantgárd módszerei valóban performatívvá válhatnak a befogadás felől is. A virtuális élmény valódi szimuláció, az interaktivitásnak helyet adóan performatív, sőt a kognitív-fenomenológiai megtestesültséget, testi élményt is a virtuális világba „áthelyező” élmény. Természetesen ez nem a könyv kritikája, hanem egy lehetséges perspektíva a továbbgondolásra.

Mielőtt a részletes elemzésre térne, a szerző kísérletet tesz Bódy és Jeles nézeteinek rekonstruálására és elhelyezésére a magyar filmtörténetben. A viszonylag rövid, két részt (10-10 oldal) magyarázhatja az, hogy e munkát már többen elvégezték, a korszakolás, kanonizálás kérdései amúgy sem befolyásolják lényegesen a könyv alapállítását. Bódy és Jeles, Erdély Miklóssal együtt, belőle bizonyos értelemben kiindulva, oly módon lépnek túl a filmi médiumon, hogy a tekintetet megakasztják, „olyan szűrőt állítva a filmkép előterébe, amely adott esetben nem engedi a tekintetet a kép belsejébe hatolni (vagy éppen ellenkezőleg, a kép texturális felületét számolja fel, és a tekintetet elnyelő ürességet kínálja.” (27) A filmjeik „felkínált filmtestek, amelyek a film médiumából való kivezetés, a filmkép felbomlasztásának, dekonstrukciójának történeteként, burkoltan, végső soron pedig a bomlásban, a jelentéskiolódásban eseményszerűen (újra)konstituálódó jelentés, a képi jelentéslétesülés allegóriáiként jönnek létre.” (37) Eszerint a filmszerűség nem más, mint a médiumnak a megkérdőjelezése, más médiumok felé való kitágítása, túllépése.

Vajon miért van szükség Bódy és Jeles elméleti írásainak az elemzésére a fenti megállapításhoz? Miért nem elég az az inherens vagy implicit poétika, ami magukban a művekben *olvasható*? A közvetlen elmélet (*direct theory*) szerint a kísérleti és avantgárd filmek önmagukban (is), függetlenül az explicit, verbálisan megfogalmazott *diszkurzív* teoretizálástól, a percepció és a magasabb kognitív működés, a mentalizáció konstitutív esetei. Már Rudolph Arnheim is arról beszélt, hogy a *vizuális* gondolkodás nem feltétlenül nyelvi közvetítéssel valósul meg, hanem az előbbivel egyfajta mellérendelő, s nem oksági viszonyban létezik. Bódy Gábor számára „a filmkészítés és a filmelmélet között átjárhatóság tételeződik: az írás médiuma a képről való gondolkodás közege, ez azonban meg is fordítható, a kép is az írás médiumában született gondolatok közegévé válhat” (41). A filmelmélet-alkotás nem más, mint a film nyelvén megalkotott filmelmélet, más szóval a jobb félteke működésének „függetlensége”, a „képi logika” autonómiája. Kérdés persze, hogy mit értsünk filmnyelven, ha lemondunk mindenféle baloldali „logocentrikus” lehetőségről. Bódy válasza visszavezet minket a kiindulópontunkhoz: az avantgárd filmkészítés végső soron létmegértés, azaz hermeneutikai feladat, illetve gyakorlat. A film elmélete maga is film, vonja le a következtetést. Maradjunk annyiban az ellentmondásosság elkerülése végett, hogy e gyakorlat hermeneutikai feladatát mégiscsak a diszkurzív poétikák, tehát a valódi elméletírás képes elvégezni. Ezt teszi Bódy írása, a *Filmiskola*. Anélkül, hogy itt Bódy időnként obskúrus

gondolatainak útvesztőibe tévednénk, leszögezhetjük: szó és kép kettősége átadja a helyét nyelv és tudat, nyelv és (képi) gondolkodás oppozíciójának. A probléma ezzel áthelyeződik. Már nem a különböző médiumok egymásba hatolása, kereszteződése a kérdés, hanem e kereszteződés, vagyis az intermedialitás létoka (*raison d'être*): a filmi mediális átjárások annyiban „elmélet”, amennyiben a gondolkodásnak, a reflexív tudatnak a működését tükrözi és indukálja. Ehhez pedig nincs szükség arra, hogy nyelvi és képi gondolkodás között különbséget tegyünk. Nem véletlen, hogy Bódy gondolatai könnyen értelmezhetőek a képi fordulat paradigmájában: a képekkel, képeken keresztüli beszéd Bódy „nostradamusi jóslata”. S ehhez a gondolathoz tökéletesen illik Jeles axiómája a filmről mint mágiáról: „[a] mágikus film: amit mondok, az a világ. Filmelbeszélés: a világ az, amit mondok.” [3] Jeles a mágikus képpel az elbeszélő filmet állítja szembe.

E szembeállítás kísértetiesen idézi Vilém Flusser későbbi leírását a kommunikáció mediális történetének szakaszairól. A képírók mágikus tudatát a szövegírók konceptuális tudata váltja fel, majd a technikai képek előírt viselkedésmódja látszólag visszavezet a mágikus tudathoz: „a »képírók« számára a világ jelenetek sorából áll. Ezeket kétdimenziós struktúrákban ismerik és élik meg. A »szövegírók« számára a világ folyamatok sorozatából áll.” [4] A technikai képek azonban kibetűzhetőek, semmi közük a jobb féltékéhez kapcsolt képi gondolkodáshoz. Jól látható, hogy bármennyire is nostradamusi volt Bódy jóslata, a neoavantgárd törekvése a képi gondolkodásra elvérzik az adatbázis logikát meghonosító digitális technológia sajátos diszkurzivitásán. Nem arról van szó, hogy a Bódy-Jeles-féle felület-poétika végérvényesen eltűnne. Számtalan módon burjánzik tovább az internetes művészet berkeiben, az animáció és a dokumentumfilm határain, ahol a film anyaga továbbra is sűrű szövésű textúra marad. A dolgozat későbbi példájával élve a „fehér morajlás” jelenléte a digitális kép esetében ugyanúgy megjelenik, mint Antonioni *Nagyítás* ában (Blow-Up, 1966). A dél-koreai rendező, Kim Ki-duk filmjében (*Lopakodó lelkek* [Bin-jip, 2004]) a főszereplő, aki szintén fotográfus, digitálisan nagyítja fel a plasztikai műtétet követően a barátnőjének gondolt lány fényképét, hogy felismerhető tulajdonságot találjon rajta – sikertelenül. A valóság, akár a *Nagyítás* főszereplője esetében kisiklik a kezei közül: a valóság nem segít a képek ontológiai felismerésében. A technikai képek ugyanúgy kibetűzhetetlenek, mint a mágikus képek, ha nem az előállítási módjukra vagyunk kíváncsiak. Ebből a rövid kitekintésből is látható, hogy az intermedialitás akkor válik relevánssá, ha a *képi gondolkodás* beindítását célozza. Ha a cél a *totális élmény* vagy „a tapasztalat erős formájának szimulációja” a technikai képek alkalmazása az ellenkező hatást éri el: visszaállítja egyrészt a képek adatbázis alapú olvashatóságát, másrészt a mozgókép történetmesélő jellegét.

Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András

A könyv további részeiben Pieldner Judit az alkalmazott módszerének megfelelően sorra veszi Bódy és Jeles műveinek intermediális viszonyait a társművészetek függvényében az archív, a hang (zene), az irodalom, a színház, a festészet és a fotográfia sorrendben. E sornak az elején a film önreferenciája, ön(el)keretezése értelmében magát a filmet találjuk, amikor az archív felvételek sajátos *mise-en-abyme*-ként tűnnek fel a filmekben. Itt kell elmondanunk, hogy a választott analitikus módszer következményeképpen a könyv második felében megfigyelhető egy bizonyos redundancia. A társművészetek intermediális jelenléte ugyanis szinte soha nem korlátozódik egy adott társművészetre. Az archivált, a hangzó (zene, beszéd), a színpadi, a festői, a fotografikus jelenlét a filmben a legtöbb esetben összefonódnak, olyannyira, hogy lehetetlen például az archív szerepéről úgy beszélni, hogy közben eltekintünk a film hangzó anyagától. A szerző sem tesz így, az egyes analitikus részek tárgyalása során bőséggel idéz meg más érzéki modalitást. A lényegét az intermediális ütközések hordozzák, amihez legalább egy másik művészeti ágra van szükség. Az egyes fejezetekben a szerző először nemzetközi filmtörténeti keretben mutatja be a filmnek az adott társművészethez való viszonyát, majd Bódy és Jeles nézeteinek fényében tárja fel az egyes filmjeikben előforduló hang- zenei, irodalmi, színházi, festészeti és fotografikus elemeket. Kiemeli azokat a pontokat, ahol a két alkotó eljárása különbözik, s e különbséget az elbeszélő-műfaji-illúzióteremtő film kontra avantgárd-szerzői-reflexív (a filmi illúziót lebontó-dekonstruáló) oppozícióban általában szakirodalmi hivatkozásokkal értelmezi.

Természetesen ez utóbbi „formabontás” máshogy nyilvánul meg az egyes társművészetek esetében, de általában elmondható, hogy a tét mindig az, hogy az intermediális kereszteződések „mögé” vagy „elé” menjünk, a gondolkodásnak egy olyan területére, mely „egy nyelven túli – vagy nyelv előtti – állapotban, szavak és képek visszabontásának helyén lelhető fel” (68). Ebből a szempontból tulajdonképpen lényegtelen, hogy amíg Bódy kísérletezései a dokumentum és fikció határainak a lebontására irányulnak, addig Jeles a stílusra helyezi a hangsúlyt, amennyiben „a filmszerűséget utasítja el, az elbeszélés mintáitól és sémáitól próbálja mentesíteni a filmet” (69). Megkockáztatjuk: mindkét alkotó eljut odáig, amit a könyv az egyikről állít: „nemcsak az idézőjelbe tett műfajokat, hanem önmagát, az experimentalizmus »potenciálját« is paródia tárgyává teszi azáltal, hogy a kísérleti filmes eszközöknek már-már a felsorolhatatlanságig és az emészthetetlenségig bő leltárát nyújtja.” (71) Bódy a *Kutya éji dalában* a parametrikus elbeszélés és az indexikusság kérdésének csúcsra járatásával hasonlóképpen válik önmaga paródiájává.

A következő két társművészeti kitekintés, az irodalmi adaptációk és a színházi kísérletezések viszonylag jól feltérképezett terület. Az irodalmi résszel alább foglalkozunk. Bódy és Jeles színházi rendezései hasonló problémát vetnek fel, mint a következő festészettel foglalkozó fejezet, aminem más, mint az ábrázolás terének elkeretezése a befogadás terétől. A színház esetében ez az ún. negyedik fal létezését kérdőjelezi meg, míg a festészet esetében a kerettel való „eljátszás” adja a lehetőséget a mediális játékra. Elkeretezés, *mise-en-abyme*, sajátos, torzító kameraállások, *tableau vivant*, festészeti ekphrasztikus alakzatok – íme, néhány filmi eszköz, mely a filmtér két dimenzió felőli áthágásait, manipulációit hordozzák.

Az utolsó társművészettel, a fotográfiával foglalkozó fejezetben a kötelező elméleti bevezetőt követően három film, a *Nagyítás*, a *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983) a *Rejtély* (Caché. Michael Haneke, 2005) részletes elemzését kapjuk. A fejezet relevanciáját egyértelműen Bódynak a fénykép indexikusságához, dokumentumértékéhez fűződő megszállottsága adja. A kérdés a könyv elején és közepén is központi jelentőségű, végső soron a Bódy-elemzések vezérfonala. Éppen ezért akár az elméleti fejezetek után, az archívok szerepét taglaló rész előtt is helyet kaphatott volna, már csak azért is, mert ugyanazt a kérdést vetik fel: „nem pusztán a »valóságot« transzparens módon reprezentáló képek a film testében, hanem maguk is a reprezentáció alternatív modalitását képviselő alakzatok, amelyek termékeny feszültséget hoznak létre a képek interakciója során” (12). Ugyanakkor a két „idegen” film részletes elemzése azt az érzést kelti, mintha tényleg idegen test lenne a magyar avantgárdról szóló könyvben. Már csak azért is, mert akkor joggal hiányolhatjuk Greenaway idevágó művét, *A rajzoló szerződését* (The Draughtsman's Contract, 1982), melyet a *Nagyítással* együtt szokás említeni. Hiányérzetünk lehet még azért, mert nem tisztázódnak fontos különbségek a vizsgált filmek között. Például az, hogy Antonioninál a „fehér morajlás” nem törli el a parkból később eltűnő holttest korábbi evidenciáját. Antonioni modernizmusa inkább a *szemmel látható* világ felfejthetetlenségét, míg Hanekenél és talán már Bódynál is a *szemmel* már nem látható világ képiségének megfeythetetlenségét jelenti. Antonioninál még létezik a kép mint index (a holttestet a nagyítás eredményeképpen találja meg, ahogy a labda pattogása is „valóságos”), Hanekenél már csak a kép létezik, a valóságos referenciák csak hiányukban és *hatásukban* vannak jelen.

Mindazonáltal az irodalmi összefüggésekkel foglalkozó fejezet a könyv legmonumentálisabb része. Nem véletlenül, hiszen a *Nárcisz és Psyché* (Bódy Gábor, 1980) és az *Angyali üdvözlés* (Jeles András, 1984) palimpszesztjeinek a feltérképezése történik. Mindkét film tobzódik az intermedialis átjárásokban. Ennek ellenére, vagy éppen ezért, a végkövetkeztetés ebben a részben is a filmképnek azt a képességét emeli ki, „hogy a láthatóban a nemláthatót, a képben a képen túlit reprezentálja” (103). Ennél is érdekesebb azonban az, hogy a film nem csak azért tud az irodalom szintjére emelkedni, mert a „nem láthatót” igyekszik láttatni, hanem mert az emberi érzékelés teljes palettáját hozza működésbe. „Végső soron Bódy *Nárcisz és Psyché*-je a tekintet filmje, amelynek fókuszába a szem mint a test és a (mozgó)kép közti kapcsolatot megteremtő érzékszerv kerül.” (95) Figyelemre méltó, hogy éppen az irodalmi átjárásoknál jut el a könyv gondolatmenete a haptikus képhez, s az intermedialitás posztstrukturalista értelmezését (a palimpszeszt mint

intertextualitás) kinyitja az érzékiség felé. Habár a későbbi fejezetekben is olvashatók olyan megállapítások, melyek a mozgókép digitális jövőjére vonatkoztathatók, mint például a tükör szerepének kifordítása: „Narkisszosz története annak parabolájaként olvasható, és egyben figyelmeztetés arra vonatkozóan, amit manapság a virtualitás médiumaiban, a test és a testről alkotott kép metaleptikus felcserélődéseiben tapasztalunk” (150), a test fenomenológiáját az irodalommal való egybevetés „kényszeríti ki”. „Végző soron a kísérleti film célja a médiumok és érzékek találkozási helyeinek a kijelölése, az intermedialitás és a haptikus befogadás, interszenzorialis által közvetített integrált élmény feltételeinek a megteremtése a film médiumában.” (171)

A mágikus film alkotója a teremtés aktusát ismétli meg, idézi a szerző Jeles „romanticizmusát”: „A töredék mint »kívülre vezető nyílás«” végérvényesen elvezet minket a nemfilmhez, a film *másikjához*, ami egyben a könyv zárógondolata is: az (avantgárd) filmkészítés nem egyszerűen stílus kérdése, „hanem az idegenség traumatikus tapasztalatához kapcsolódó egzisztenciális kérdés”. (80) Éppen ezért talán szerencsésebb lett volna az irodalmi fejezettel zárni az intermedialis barangolást. Amikor a szerző befejezésképpen az *imaginárius* fogalmisággal kapcsolatban Jelest idézi, „nem képeket, hanem elgondolást hozok létre, és a film nem a vásznon, hanem az elgondolás irritációjaként a néző képzeletében áll össze” [5], nem csak a két alkotó kortárs értelmezhetőségére utal, hanem egy múltba révedő ideált fogalmaz meg. Mintha Samuel Taylor Coleridge-nak Kantot parafrázáló mondatait olvasnánk a *Kubla kán*hoz írt előszavában: a töredékében kész mű csupán halvány allegóriája annak a teljességnek, mely az olvasás során a befogadóban nyílik meg. A végletek játéka ez, amikor a wagneri *Gesamkunstwerk* és a romantika teremtménye a töredékes mű érzékiségével hat a befogadó képzelőerejére. „A filmben az emberi kommunikáció érzéki dimenziói körbeérnek, a nyelvek, a médiumok egymást gondolják el”, idézi Bódy Gábort (178) a könyv záró fejezete. A kérdés csupán az, hogy a digitális technológia korában a totális élményszerűség vagy a jelentéskioltás mentén kell-e értelmeznünk a magyar neoavantgárd képviselőit. Az elbeszélés újabb reneszánsza vagy valóban idegentapasztalat. Egyelőre még mindkét út nyitva áll.

Jegyzetek

1. Itt a képzelőerő „szabad játékára” *mint* időbeliségre gondolok, amikor a képzelőerő, miközben a megfelelő szemléletet keresi, s az érzékin-túli végtelen eszméje felé halad, az egyes szemléletek viszonylagosságát tudatosíthatja. A képzelőerő egy időbeli paradoxont valósít meg ugyanis, amikor az érzékileg túlságosnak szemléleti formát keres, egyrészt „szabadon” mozog, azaz progresszív, másrészt a szukcesszíve adottat szemléleti egységbe igyekszik foglalni, azaz regresszív. A képzelőerő időbeli értelemben paradoxális mozgása megjelenik a romantika töredék-felfogásában és Lessingnek a termékeny pillanatra vonatkozó elképzeléseiben. E folyamatot értelmezhetjük úgy, mint a megszokott sémákból való kizökkenetettséget, s ilyeténképpen mint etikai mozgást.
2. Johnston, John (2001 [1999]): Gépies látásmód. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 2001/2. 44-59.
3. Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás. Írások filmről, színházról*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2006. 6.
4. Vilém Flusser: *Képeink. 2000*, 1992/2: 60-61.
5. Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás. Írások filmről, színházról*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2006. 54.

Irodalomjegyzék

- Bódy Gábor: *Filmiskola*. Szerk. Peternák Miklós, Budapest, Palatinus, 1998.
- Flusser, Vilém: *Képeink. 2000*, 1992/2. 60-61.
- Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás. Írások filmről, színházról*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2006. 6.
- Johnston, John: Gépies látásmód. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 2001/2. 44-59.
- Pieldner Judit: *Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében*. Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, 2015.

Filmográfia

- *Angyali üdvözlét* (Jeles András, 1984)
- *A rajzoló szerződése* (The Draughtsman's Contract. Peter Greenaway, 1982)
- *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)
- *Lopakodó lelkek* (Bin-jip. Kim Ki-duk, 2004)
- *Nagyítás* (Blow-Up. Michelangelo Antonioni, 1966)
- *Nárcisz és Psyché* (Bódy Gábor, 1980)
- *Rejtély* (Caché. Michael Haneke, 2005)

© Apertúra, 2017. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/osz/tarnay-intermedialitas-es-jelenteskioltas-mint-idegentapasztalat/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.7>