Liptay Fabienne

Üres helyek a filmben. A kép és a képzelet összjátékáról

Absztrakt

Fabienne Liptay tanulmánya azt vizsgálja, hogy az „üres helyeknek" a német irodalomtörténész, Wolfgang Iser által forgalomba hozott fogalma miként magyarázza a képzőművészeti és filmművészeti alkotások azon vonását, hogy azok ráutaltak a nézői képzelet kiegészítő tevékenységére. Liptay szerint ez több értelemben is tetten érhető: egyrészt a néző a látvány terét mindig kiegészíti; az ebből következő nézői tévedések maguk is a látvány megértésének részévé válnak, mind a recepciótörténet alakulásának a szempontjából, mind pedig az aktuális értelem kialakulásának a viszonylatában. Másrészt a képhez „hozzátartozó" üres helyeknek nemcsak térbeli, hanem időbeli értelme is van, amennyiben a képen látható időpillanatot mindig előzmények és következmények összefüggésében, egy nagyobb időintervallum viszonylatában tudjuk csak megérteni. A tanulmány képzőművészeti és filmes példák sorával magyarázza, hogy miként értelmezhető az „üres hely" fogalma a filmes diskurzusban, miközben rámutat ennek a kérdésfelvetésnek a filmelméleti előzményeire, a kulesovi montász-kísérletektől a deleuze-i filmelméletig.

Szerző

Prof. Dr. Fabienne Liptay a Müncheni Ludwig Maximilian egyetem filmtörténet-professzora, a *WunderWelten. Märchen im Film*, (Remscheid 2004), a *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film* (München 2005) és a *Heimat. Suchbild und Suchbewegung* (Remscheid 2005)" szerzője, illetve a „Film-Konzepte" (Münchner) negyedévente megjelenő filmművészeti lap társszerkesztője.

Liptay Fabienne

Üres helyek a filmben. A kép és a képzelet összjátékáról

> "Még ha önmagával összhangban álló és kerek világot hoz is létre,
> a műalkotás akkor sem *önmagáért*, hanem *számunkra*,
> azon közönség számára való valódi és elkülönült objektum,
> amely azt szemléli és élvezi."
>
> G. F. W. Hegel: *Esztétika*

I.

A film a néző fantáziáját célzottan veszi igénybe; mindez Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* (Rear Window. 1954) című filmjében a metafikció szintjén jelenik meg. (1) A hős alaphelyzete a mozinéző helyzetének felel meg: a törött lába miatt székbe kényszerült szenzációvadász fotós, Jefferies (James Stewart) a hátsó udvarban lakó szomszédait figyeli. A teleobjektív és a távcső használata az időtöltést szenvedéllyé változtatja, a nézelődőt voyeurré teszi. A részletekből, amelyeket az ablak látni enged, apró történetek bontakoznak ki – ezek inkább a fotós vágyait és félelmeit tükrözik, semmint a valóság lenyomatai. A feszültség aközött, amit Jefferies tulajdonképpen lát, és ahogyan a látottakat értelmezi, egyre jobban fokozódik, amikor azt gondolja, hogy egy gyilkosságnak lett a szemtanúja.



Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

Egy férfi, akinek a beteg, akadékoskodó felesége hirtelen eltűnik, gyanús dolgokat követ el: egyik éjszaka a zuhogó esőben háromszor hagyja el a lakását egy bőrönddel, fűrészt és kést csomagol újságpapírba, kimossa a táskáját, összeköti az utazótáskát egy kötéllel, elűz a kerti ágyásból egy ugató kutyát, amelyet később elpusztulva találnak meg. A képzeletre hárul ezen puzzle-részecskék összekapcsoló elemeinek megtalálása: minden olyané, amely az ablakkereteken túl, a sötétben vagy a lehúzott ablakredőnyök mögött történik, minden olyané, ami elkerülte Jefferies figyelmét, vagy éppen akkor történt, amikor elfordult. Jefferies házvezetőnője gonosz fesztelenséggel engedi szabadon a fantáziáját; a feldarabolt testrészek sorsáról alkot feltételezéseket, amelyek a városban vannak szétszórva, és egy véres fürdőszobai jelenetet talál ki a holttest feltrancsírozásáról. A végén a gyanúsítottat mint tettest törvény elé állítják, az azonban nyitva marad, hogy ténylegesen *mi* és *hogyan* történt. Akárcsak Jefferies, mi nézők is felszólíttatunk, hogy levonjuk a saját következtetéseinket.



Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

Az a tény, hogy az észlelés nem pusztán fiziológiai folyamat, hanem interpretációs aktus, amelyet folyamatosan kognitív és emocionális paraméterek vezérelnek, elsőként a befogadás-esztétikai megfigyelések során fogalmazódott meg, és az irodalomtudományban vált elfogadottá. Ekkor nem a képzelet képei (ahogy az imagináció-vita a lelki képeket tárgyalja) (2) kerültek az érdeklődés középpontjába, hanem a művészi eszközök, amelyek segítségével egy alkotás a mi képzeletünkre apellál. A befogadó központú műelemzést a lengyel Roman Ingarden 1930-ban megjelent írása, Az *irodalmi műalkotás* alapozta meg, amelyben úgy írja le az irodalmi szöveget, mint elvi értelemben befejezetlent és sokértelműt:

> Ugyanis nem lehetséges, hogy *véges számú* szó illetve mondat segítségével egyértelműen és kielégítően rögzíthető legyen a műben bemutatott egyedi tárgyak jellemzőinek *végtelen* sokrétűsége, valamilyen meghatározatlanságnak mindig fenn kell állnia. (3)

Ezekre a hiányzó elemekre használja Ingarden a “meghatározatlan hely” fogalmat, és ezen az összes olyan kihagyást érti, amely szükségszerűen maga után vonja az epikus szelekciót. Az olvasó magatartása dönti el – állítja Ingarden -, hogy a meghatározatlanság ezen helyei közül melyeket tölti be és melyeket hagyja ki, miközben az olvasás aktusa közben újra(meg)teremti a szöveg értelmét.



Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

Wolfgang Iser úgy fejlesztette tovább Ingarden fenomenológiai megközelítését, hogy az irodalmi szöveg meghatározatlanságát nemcsak mint az olvasónak tett ajánlatot határozta meg, hanem mint amely alapvető feltétele az értelem létrehozásának:

> Az irodalmi szöveg jelentései tulajdonképpen az olvasás folyamatában jönnek létre, az olvasó és a szöveg közti interakció eredményeként, és nem a szövegben elrejtett értékek által, amelyeket egyedül az interpretáció képes felkutatni. (4)

Iser a "beleértett olvasó" (akivel a szerző mindig is számol) széles körben elterjedt fogalmához folyamodott, hogy az olvasó és a szöveg együttműködését világossá tegye. (5) Elhatárolódva Ingardentől, Iser úgynevezett "üres helyekről" beszél, amelyek kitöltése nem a befogadó tetszésétől, hanem a szöveg útmutatásaitól függ. (6) Az olvasó képzeletének mégis van játéktere, ugyanis a hiányos elbeszélés kiegészítését a szöveg szerkezete irányítja, viszont teljes mértékben nem uralja.

Wolfgang Kemp művészettörténész a festészetben is felfedezte (7) az irodalmi szövegben már megmutatott üres helyeket, amelyek a képek (8) esetében is általánosan megfigyelhetők. Különösen a film esetében mostanáig csak hasonló tudományos próbálkozásokkal találkozunk, (9) noha a filmkritika már évtizedekkel ezelőtt kialakította a saját álláspontját a kihagyás problémájáról. Mindemellett Iser saját elméletét pontosan a filmes elbeszélésre vonatkozóan fogalmazta meg. (10) A következő fejtegetésekben az üres helyek modelljét kiindulópontként kezeljük, hogy rákérdezhessünk a kép és a képzelet mediális összjátékának sajátosságaira, és ezáltal a film terének és idejének egyes aspektusait közelebbről megvilágíthassuk. A kiválasztott példák bemutatása előtt különbséget kell tenni azok között az üres helyek között, amelyek betöltése automatikusan és észrevétlenül következik be, és azok között, amelyek általában szembetűnők. Az első esetben az üres helyek nem kivételek, hanem a filmes elbeszélés szabályaiként jelennek meg, a második esetben olyan buktatók, irritációt keltő mozzanatok vagy meg nem oldott rejtvények

(ezek lassan stílusjeggyé váltak), amelyeket a rendező elbeszélői szándékához felhasznált. A szokványos, normális esetek kevésbé válnak a vizsgálat tárgyává, jóval inkább a zavaró esetek: azok az üres helyek, melyek egyenesen úgy jelennek meg, mint amelyek nyíltan felhívást intéznek a nézőkhöz.

II.

Philippe Durand a filmet a "kihagyás egy módjának" ("un art de l´ellipse") tekinti (11) , olyan művészetnek, amelynek különlegessége a hiányban, a kihagyásban rejlik. Ahhoz, hogy a legegyszerűbb filmes elbeszélést is megérthesse, a nézőnek gondolatban ki kell egészítenie azokat az üres helyeket, amelyek a vágás révén keletkeznek, mintegy a képek közé kell látnia. Többek közt Lev Kulesov 1920-as évekbeli montázskísérletei (12) igazolják, hogy mennyire meghatározó szerepe van a befogadó hozzájárulásának az egymás mellé helyezett képek összekapcsolásában. Ezt Hitchcock a *Hátsó ablak* című filmjében kikacsintva reprodukálja, olyképpen, hogy egy és ugyanazon beállítást James Stewartról a hátsó udvar különböző kivágataival váltogatja, ezért a néző hol az unalom, hol a kíváncsiság jeleit véli felfedezni a színész arcán. (13) Ezek a kísérleti próbálkozások egyrészt azt bizonyítják, hogy a jelentés, amelyet egy képnek tulajdonítunk, változtatható, és elsősorban a filmi kontextus függvénye. Másrészt ezáltal az is világossá válik, hogy az egymás mellé helyezett képeket tartalmilag egymásra vonatkoztatjuk. A néző kauzális összefüggésként fordítja le a vizuális összekapcsolódást, a különálló elemeket folytonos tér-idővé, illetve értelmi egységgé köti össze. André Bazin a következőképpen magyarázza ezt a montázsjelenséget:

> Így a tulajdonképpeni forgatókönyv, végső soron az elbeszélés tárgya és a feldolgozatlan kép közé egy további relé, egy transzformátor kerül. Az *értelem* nem a képben van, hanem annak árnyát a montázs vetíti a néző tudatába. (14)

A montázs mellett a keretezés (cadrage) is a szelekció és a kihagyás elvén alapul. Jefferies hátsó udvari ablakaihoz hasonlóan a keret határozza meg a kép határait, rögzíti, hogy a kivágatban mely részek láthatók, és melyek nem. Ha azokból az esztétikai normákból indulunk ki, amelyeket (nem mindig jogosan) a klasszikus hollywoodi filmnek tulajdonítanak, akkor amit nem látunk, az rendszerint nem fontos. A keretezésnek a vágáshoz hasonlóan láthatatlannak kell lennie, hogy ne törje meg a filmes illúziót. Ennek megfelelően a néző számára aligha válik tudatossá a látvány behatárolása, vagy a film azt ritkán *teszi* nyilvánvalóvá. A néző arra hagyatkozhat, hogy semmi nincs eltitkolva előle, hogy minden, ami fontos, valamikor a képen is megjelenik. A néző figyelme annyiban fordulhat a keret által behatárolt képről az azt körülvevő, rejtett képmező felé, amennyiben – részben célzásként, részben kihívásként – a kép egy vele határos vagy elrejtett képmezőre utal. A néző a kereten kívül levő láthatatlant fordítja le a láthatók sorába, és ha erre szükség van, a szórványos helyszíneket és alakokat egységes képzetté kapcsolja össze. A koherencia létrehozásához az előző beállítások képi információit eleveníti fel a néző, amennyiben azok adva

voltak; kapaszkodók vagy tájékozódási pontok hiányában pedig a láthatót egyszerűen meghosszabbítja a kép határain túlra. A forgatócsoport jelenlététől is épp annyira eltekint, mint a filmes helyszín mesterséges mivoltától, amelynek az építményei gyakran alig tartanak tovább, mint a kép kerete.



Dogville (Lars von Trier, 2003)

Lars von Trier *Dogville* (2003) című filmje nagyon jól példázza, hogy mennyire megbízhatóan működik a képzelőerő teljesítménye, még akkor is, ha tudatában vagyunk ennek. Egy stúdió-kisvárosban vagyunk, amely noha nyíltan absztrakt kulisszaként jelenik meg, mégis folyton késztetést érzünk, hogy képzeletünkben egy illuzórikus teret alakítsunk ki. Majdnem mindig elfelejtjük, hogy amikor Grace egy vak ember házában elhúzza a súlyos függönyöket, ebben a világban nincs sem ég, sem nap. Az arca a nagyközeli felvételeken egy drámai naplemente vörösét tükrözi vissza, amelyről azt gondoljuk, hogy a kereten kívül van, bár tudjuk, hogy szó sincs naplementéről.



Dogville (Lars von Trier, 2003)

A szemlélő részvételét a képkivágatok kiegészítésében Ernst H. Gombrich nyomán “ésígytovább-elvnek” (15) (“Etcetera-Prinzip”) is nevezhetjük. Ez azon az illúzión alapul, hogy akkor is az egészet látjuk, amikor csupán annak egyes részeit érzékeljük. A “hajlandóság, hogy célt tévesszünk” – írja Gombrich -, akkor válik érzékelhetővé, “amikor az adott elrendezés arra ösztökél bennünket, hogy elébe vágva a tényeknek a sejtetett sorozatokat egy meghatározott elvárás szerint kiegészítsük, anélkül, hogy kellőképpen figyelembe vennénk az összefüggések bonyolultságát.” (16)



Párbaj (Duel. Steven Spielberg, 1971)

Az “ésígytovább-elv” után foglalkozzunk a testekkel, amelyek fotografikus feldarabolása a filmben egyáltalán nem szokatlan. Ahhoz, hogy egy alakot elménkben kiegészítsünk, szükségünk van mindenesetre egy kiindulási pontra: az arcra. Az arcból vonjuk le a lényeges információkat egy személlyel, annak egyedi fiziognómiájával, a jellemével, az érzéseivel kapcsolatosan. Aligha tűnik fel, ha nem látjuk egy filmszereplő lábait, viszont ha nem látjuk az arcát, akkor *pars pro toto* nem alkothatunk képet róla. Steven Spielberg első filmjében, a *Párbaj*ban (Duel. 1971) az utcai

forgalomban résztvevő ember arctalansága mint névtelen fenyegetés jelenik meg. David Mann (Dennis Weaver) egy üzleti találkára siet, ahonnan a felesége pontban fél hétre várja haza. Az országúton megelőz egy teherautót, és ezzel tudtán kívül elkezdődik a halálos párbaj. A film végéig ismeretlen marad ellenfele, mi is annyit látunk, amennyit David Mann: csupán egy kezet a kormányon, illetve egy barna csizmát, amely a teherautó mögött elhalad. A sofőr teljesen egybemosódik a géppel, személytelen démonná változik, akinek az alakjában a mindennapos közúti megtorlások archaikus túlélés-harccá sűrűsödnek.



Rosemary gyermeke (Rosemary's Baby. Roman Polanski, 1968)

Hasonlóképpen Roman Polanski *Rosemary gyermeke* (Rosemary´s Baby. 1968) című filmjében is az arctalansággal mint a démonizálás eszközével találkozunk. A sátángyermeket, aki a címben mint titokzatos főszereplő van megnevezve, a rendező soha nem mutatja meg, bár kortárs filmkritikusok látni vélték a macskaszemeit, szarvait, illetve karmait. A kritikusokban bizonyára az az előzetes tudás munkál, amelyet Ira Levin azonos című regénye mintaként a film befogadóira gyakorol, vagy pedig visszaemlékeztek az ördög szemére és karmaira, (17) amely a film megtermékenyítés-jelenetében volt látható. Polanski mindenesetre lemondott arról, hogy Rosemary gyermekét konkrét ábrázattal ruházza fel. Mi csupán egy fekete bölcsőt látunk, rajta egy fordított kereszttel.



Rosemary gyermeke (Rosemary's Baby. Roman Polanski, 1968)

Amikor Rosemary (Mia Farrow) elhúzza a baldachinos ágy függönyét, a kamera közelebb megy,

hogy azt az elvárást ébressze bennünk, hogy az arc közelképe következik, amelyet azonban megtagad tőlünk. A gyermek minden bizonnyal ijesztően néz ki, ha elhisszük Rosemary reakcióját és a látványt követő rémülettel teli kérdését: "Mit tett a szemeivel?" Rosemary az ördög vöröses-sárgás macskaszemeire való visszaemlékezése a néző számára mint átmenet jelenik meg, és kiegészíti a gyermek képzeletbeli alakját. A konkrét fenotípust nekünk nézőknek kell optikai keresztezéssel megalkotnunk a szülők különböző alkati jegyeiből.

III.

A képtárgyakat a film nemcsak szétdarabolhatja, hanem a kereten kívülre is mozgathatja, így a kivágás-jelleg itt sokkal erősebb, mint a festészet esetében. A filmkép fikciós mivoltának tudatossága fiktívvé teszi a környezetét is. Amikor elsötétedik a moziterem, a vásznat körülvevő tér imaginárius helyszínné változik, ahol a kép és az elbeszélés a láthatón túl folytatódik tovább. A narratív tér tehát jóval nagyobb, mint a szigorúan behatárolt "világító téglalap". (18) Ezt a mediális sajátosságot kihangsúlyozandó André Bazin a filmes keretet "cache"-nak, mozgó maszknak nevezte, amely csupán részeit mutatja meg a nagy egésznek. Ezzel szemben a festészet "kerete" ("cadre") kifejezetten a bekeretezett motívumra tereli a figyelmet, miközben a környezetet a szándékosan zárt képkompozícióval hatástalanítja. (19)

A francia filmteoretikusok gyakran hivatkoznak a kereten kívüli, a kamera által be nem fogott tér szerepére, mint a film ontológiai ismertetőjegyére: Pascal Bonitzer "elkeretezés" fogalma, Marc Vernet megnevezése "a hiány alakzatairól" ("figures de l´absence"), Gilles Deleuze fejtegetései a "képmezőn kívüliről" ("hors-camp") mind erre irányulnak. (20) Őket megelőzően Noël Burch szisztematikus megjegyzéseire utalhatunk, aki a *Praxis du cinéma* (1969) című művében a képen belüli és a képen kívüli kapcsolatának feszültségét vizsgálja. (21) Burch megfontolásai azt a kérdést járják körül, hogy miképpen közvetíti a kép mindazt, ami azon nem látható, milyen filmes eszközökre van szükség ahhoz, hogy a képen kívüli szerepet kapjon. Burch a képkereten kívüli térre tett utalásnak tekinti az alakok ki- és belépését, a kereten kívülire irányuló tekinteteket, a képen kívülről jövő zörejeket, a keret által elvágott testeket, például egy fejet, amely a képen kívülre kerül, vagy egy kezet, amely hirtelen belóg a képbe. Ehhez csatolhatók azok a lehetőségek, amelyek a megvilágításból következnek. Egy fénysugár például utalhat egy nyitott ajtóra és a mögötte levő térre, egy árnyék a falon egy közelben található alakra.

Az általa hozott példákra hivatkozva Burch – aki saját elméletét mindenekelőtt Renoir *Nana* (1926) című filmjére, de Ozu, Antonioni és Bresson filmjeire is alapozva alkotta meg – megjegyzi, hogy a mozgó kamerával rögzített beállítások inkább ellenállnak a képen kívüli terek elemzésének, mint azok a jelenetek, ahol a kamera viszonylag mozdulatlan. Érvei megvilágító erejűek: minden kameramozgás átalakítja a képen kívüli tereket képen belüli terekké és fordítva. Ami korábban nem volt látható, az a mozgás által bekerül a képbe, és nincs hosszabb ideig ráutalva a képzeletünkre. Viszont épp ezáltal adódnak olyan helyzetek, amikor a kezdőkép egy bizonyos képzetet vált ki, amelyet a kamera felülír a látómező kitágításával. A perspektívaváltás egy

retorikai forma szerepét töltheti be, amely összehasonlítható a *correctio* gondolat-alakzatával, és amely egy utólagosan elfogadott javítást jelöl. Ilyenkor nem káprázat, nem is egy trompe-l´oeil, hanem az előrefutó fantáziánk által vagyunk felültetve: a trompe-l´imagination (a képzelet tévesztése) által.



Nosztalgia (Nostalghia. Andrej Tarkovszkij, 1983)

Ez ünnepélyes lassúsággal történik meg Andrej Tarkovszkij *Nosztalgia* (1983) című filmjének zárójelenetében. Andrej Gorcsakovot (Oleg Jankovski), miután szimbolikus értelemben olaszországi kulisszák között meghal, egy víztócsa előtt látjuk ülni a szabadban, mellette egy kutya, a háta mögött egy egyszerű kunyhó és fák. Ismerjük ezt a helyet már álmaiból: gyermekkora Oroszországa ez, egy melankolikus vágykép, amely az orosz költőt olaszországi száműzetése alatt gyógyíthatatlan betegségként kínozza, és folytonosan kísérti mint honvágyának tünete. Arra gondolunk, hogy Andrejnek a halálával sikerült visszatérnie hazájába. A megbékélt üdvözülés képe ez. Ezután nagyon lassan távolodni kezd a kamera és egy váratlan, metaforikus építményt fed fel, amely az üres helyet retrospektív módon ismertté teszi: az orosz hazáról bebizonyosodik, hogy csupán miniatűr kulissza, bezárva egy kolosszális olasz templomromba, amely az időbelivé tett térben egyben a "jelenlét és távollét" (22) jelképe. A képben mindig jelen voltak a keret által eltakart romok, mint az ablak nyílásainak tükröződése a vélt oroszországi víztükörben. A perspektívaváltás meglepő, mert a néző azon alapvető feltevésébe ütközik, miszerint ugyanaz a tér folytatódik a képen túl is. Itt mutatkozik meg, hogy egy kameramozgás milyen feszültséget teremthet a képen kívüli és a képen belüli terek között.



Nosztalgia (Nostalghia. Andrej Tarkovszkij, 1983)

Egyáltalán nem kötelező a kamera mozdulatlansága ahhoz, hogy a figyelmünket a képen kívülire terelje. A szembetűnő üres helyek nemcsak akkor adják magukat, ha a kamera egy adott képmezőhöz ragaszkodik, mintegy kizárva vagy éppen megtiltva a kívül levőt, mialatt közvetlen környezetében valami lényeges történik, hanem akkor is, ha meghatározó pillanatokban a kamera eltekint attól. A kamera, amely hirtelen a játéktértől eltávolodik, nem kevésbé tűnik fel számunkra cselfogásként, mint az a kamera, amely a jelentést a mozgókép médiumában egy mozgás követésének nyílt megtagadásával nyomatékosítja: ekkor válik ugyanis láthatóvá, hogy önállóan cselekvő apparátus. A célirányosan oldalt svenkelő kamera alapvetően határozza meg a *fül-jelenet* sokkoló hatását Quentin Tarantino első filmjében, a *Kutyaszorító*ban (Reservoir Dogs. 1992). A kínzójelenet közepén, éppen amikor a tettes egy késsel a lekötött áldozat fejét veszi gondozásba, a kamera balra fordul. Ez a látszólagos tapintat a próbafelvételeken a leghatásosabb módszernek bizonyult, hogy a nézőt a jelenetbe bevonja. Az erőszak elrejtése talán azért annyira zavaró, mert mi nézők a rémület- és veszteség-tapasztalatunkat akarjuk feldolgozni, ez pedig (látható) bizonyítékot követel. Ha ezt a bizonyítékot visszatartja a film, marad a bizonytalanság irracionális része, amely ellehetetleníti a kísérteties képek feldolgozását.



Martha (Rainer Maria Fassbinder, 1974)

Rainer Werner Fassbinder *Martha* (1974) című filmjében is a félreforduló kamera csak látszólag kímél meg bennünket az erőszaktétel látványától. Az erőszaktevés a nem-látható terébe szorul ki, és hatása annál tovább tart. Martha (Margit Carstensen) mézeshetei alatt elaludt, és elképesztően megégette világos bőrét az olasz napon. A férje, Helmut (Karlheinz Böhm), egy szadista, visszataszító alak, kihasználja felesége tehetetlen állapotát, amint lázasan, meztelenül fekszik a hotelszoba ágyán. A körmeivel felkarmolja Martha hasát, ráveti magát sebzett testére, mielőtt a kamera jobb irányba lendülne, és az erkély ablakán kifelé tekintene. A vörösen égő, forró bőr látványát a tenger hűvös kékje követi, amely örökre és pártatlanul az ajtó előtt terül el, és mint kép még egy ideig látható, amíg ki nem sötétül. A tenger látványa az együttérzés gyötrelmét enyhíti, mint az egyéni sors viszonylagos jelentéktelenségének kifejezése. A képek sajátos, különös együttlátása következik itt be, ahol a korábbi kép, hasonlóan egy lassú áttűnéshez, a rákövetkező képben jelen marad.

Ezzel párhuzamosan a hangsávon is szerepet kap a figyelem áthelyeződése, az úgynevezett hangperspektíva (sonic perspective) eltolódása, amely esetében az események egyidejűsége fennmarad. Míg a tekintet a tenger felé kalandozik el, hallani a tenger moraját is, jóllehet Martha fájdalmának hangjait is egész idő alatt halljuk a képen kívülről, így nem feledkezhetünk meg az adott helyzetről. A hang által támogatva – ami a tér és az idő képzeletbeli meghosszabbítása – a kegyetlen előjátéknak az elején látott, később felidézett képei a végrehajtott erőszak képeiként tolakodnak be az azt körülvevő képmezőbe.

Az egymást követő képeknek a megfigyelő *szemében* végbemenő fúziója a film alapvető szerkezeti elveként jelölhető meg; ezt Thomas Koebner az egymásra következés általi együttlétezésként (szukcesszió általi koegzisztenciaként) nevezi meg. (23) Innen ered, hogy a képek együttlátása az idő mindkét irányába megtörténik. Minden látott kép nemcsak a korábbi képekre emlékeztet, hanem megelőlegezi a rákövetkezőket is, felébresztve az elvárásokat, amelyek a későbbiekben

nem mindig bizonyulnak megfelelőnek. Ilyen meglepetést tartogat például Kenji Mitzoguchi *Szerelmem lángjai* (Waga koi wa moenu. 1949) című filmje. (24) A képkivágat itt is elrejt egy erőszaktételt, amelyet a képen kívül folytatódó párbaj készít elő. Eikót, a film főhősét a tolakodó szeretője a padlóra löki, amint próbál ellenszegülni vágyának. Dulakodva eltűnnek a képmezőből, miközben a kamera tekintete mozdulatlanul a kép kiürült terét veszi. Mi mindaddig a legrosszabbra gondolunk, amíg hirtelen és váratlanul egy falfelület mint egy fekete áttűnés a képbe kerül. Ezután szalad be a képbe Eiko, aki, miközben mi őt féltettük, legyőzte támadóját.

IV.

Eddig az üres helyekről térbeli "jelenlévő távollétként" (25) beszéltünk, nem szóltunk viszont ezek időbeli struktúrájáról, amelynek a film esetében különleges szerepe van. Azonban elégtelen, sőt éppen hamis lenne, ha az üres helyek időbeli jellegét csupán a film sajátosságának tekintenénk. A képek terének időbeliségére vonatkozó kérdést nemcsak a film mozgó képei esetében, hanem a statikus művészetek, mint amilyen a festészet, a szobrászat illetve az építészet esetében is felvetették. Mindez Lessing Laokoón-elméletének kései felülvizsgálatát váltotta ki, aki szerint elhatárolhatók a mozgó időbeli művészetek (költészet, zene) a tér mozdulatlan művészeteitől (festészet, plasztika). Időközben kétségtelenné vált, hogy a festett kép időben bontakozik ki, nem utolsósorban a kép kompozíciója által, amely irányítja a megfigyelő tekintetét, így az elemek térbeli egymásmellettisége átalakul időbeli egymásmellettiséggé. (26) Abból a megállapításból kiindulva, hogy az idő jelenségei az állóképekben is felfedezhetők, figyelembe kell vennünk az üres helyek tekintetében azokat a sajátosságokat, amelyek a filmkép-észlelésre jellemzők.



William Rimmer: Menekülés és üldözés (1872)

Ha a festészetben a “kiemelt pillanat” (27) (fruchtbarer Augenblick) kifejezés a dinamikus ábrázolásra, többnyire egy mozgásalakzatra utal, amelyben egy *korábbi* és egy *későbbi* mutatkozik meg, akkor a festészetben jelenlévő üres helyek esetében éppen azzal a *korábbival* és *későbbivel* van dolgunk, amelyből a “kiemelt pillanatnak”, a meg nem mutatott lényegit kell (újra)teremtenie.



Léon Gerome: Ney marsall halála (1868)

Ez a lényegi, amely felé az érdeklődésünk fordul, éppen azért, mert visszatartották tekintetünk elől, még nem látható, mint például azok, akik a fenyegető árnyékokat vetik William Rimmer *Menekülés és üldözés* (1872) című képén és Giorgio de Chirico *Egy utca titka és melankóliája* (1914) című festményén. (28) Vagy pedig *már* nem látható, mint Léon Gerome *Ney marsall halála* (1868) című történelmi festményén, amely a kivégzés már megtörtént pillanatát ábrázolja, és amelyről Wolfgang Kemp az üres helyek kapcsán így fogalmazott:

> Ami a bemutatott pillanatot megelőzően történt, az már nem látható. De ami döntő fontosságú a cselekmény szempontjából: a kommandó, a lövések, az államhatalom végrehajtása, az a kép előterében, az üres helyekbe költözve, láthatatlanul és mégis a képbe, képként beíródott nyomokban jelen marad. (29)

A golyónyomok a falon rekonstruálhatóvá teszik a sikertelen lövések számát. A fejről legurult kalap az eltalált ember összerogyásáról tanúskodik, és hasonló a haldokló utolsó leheletéhez. A katonák már néhány méterre eltávolodtak a tett helyszínétől. Ezáltal a köztük és a halott közti útszakasz hossza a “kiemelt pillanat” (a fogalom itt természetesen nem találó), a kivégzés időpontja és az ábrázolt későbbi időpont közötti időbeli távolságot térként teszi láthatóvá. Az elemek kompozíciós elhelyezése, ami a nyomolvasás irányát nagymértékben meghatározza, bevonja a kép megfigyelőjét egy elő- és utótörténettel bíró történet képi elbeszélésének folyamatába. Az üres helyek vonzóak a festészet számára, nem utolsó sorban azon képességük által, hogy a megfigyelőt elbeszélővé változtatják, aki az ábrázolt jelenetet képzelete segítségével narratív módon fogadja be.



Giorgio de Chirico: Egy utca titka és melankóliája (1914)

Egy állókép által implikált elmúlt vagy bekövetkező eseményt a befogadó jelenvalóvá tehet. Ennek ellenére mindezt mégsem tényleges jelenlétként éli meg. Egy történés újraalkotható vagy előrelátható, de nem megélhető. A befogadó arra van felszólítva, hogy detektívként járjon el, a nyomokból olvasson, és útmutatókat keressen, hogy felfedjen egy erkölcsileg kétes cselekedetet, egy bűnügyi esetet megoldjon, vagy leleplezzen egy titkot. A festészetben az üres helyek szukcesszív módon kerülnek felfedésre. Ez még akkor is érvényes, ha a képen hátrahagyott nyomok olyan történésre utalnak, amelyek *egyszerre* esnek kívül a látómezőn, a kép keretén túl történnek, vagy a képmező félreeső részein zajlanak. Mint aktuális esemény a kereten kívüli az egymást követő jelkombinációk aktusában és azok megoldásában jelenik meg, ezáltal a képi elemek szimultán egymásmellettisége a narráció időbeli lefolyásaként lesznek lefordítva.

A filmben azonban a kép terén kívül zajló események nem szukcesszív módon következtethetők ki, hanem mint egyidejű képi cselekmény közvetlenül megtapasztalhatók. Alejandro González Iñarritu *21 Gramm* (2003) című filmjében egy balesetet élünk át, mint egy hosszasan előkészített, rémes másodpercet, ki vagyunk szolgáltatva időbeli tartamának. Mindenekelőtt a cselekmény erőltetett tempója a beállítások, a snittek gyors váltakozásában csak az epizodikus egymásutániságot hangsúlyozza, az események okozati kapcsolatát az *és akkor* elbeszélési-elv szerint: két kislány egy galamb nyomába ered a járdán. Az apa, aki mögöttük megy, figyelmezteti őket. Dorgálása összemosódik mobiltelefonos beszélgetésével. Az apa befejezi a telefonbeszélgetést, amely – mint ahogy mi ezt már ekkor tudjuk – a felesége számára megmaradt utolsó üzenet lesz az üzenetrögzítőn. Ebben a pillanatban halad el egy kert mellett, ahol valaki egy zajos levélszívóval a lehullt leveleket takarítja el. Sietve köszöntik egymást a fiatal kertésszel, akit

az apa nyilvánvalóan ismer, és a megbeszélt kerti munkára emlékezteti. Közelképen látjuk, amint a kisebbik lány a kertész felé fordul, és jelentőségteljesen búcsút int neki. Most már sejtjük, hogy a baleset minden percben megtörténhet. Ekkor megváltozik a filmezési mód és az elbeszélés tempója is. Szemből látunk át a vízszintes kerítésrácsokon, az előtte levő járda mint egy színpadtér jelenik meg. A látványt hátulról egy ház fala zárja, oldalra viszont nyitott marad, úgyhogy a képen kívüli jelen marad, mint ami a szereplőknek mellékszínpadként ad teret.

A kamera bemerevedik egy vágás nélküli beállításba, az elbeszélés ideje és az elbeszélt idő egybeesik, és mi a levélszívó működését figyelhetjük a maga időbeli tartamában. Eközben a képek idővel való telítettségét, *elő lélegzetét*, a kamera minimális remegése hangsúlyozza, amely most nincs állványra rögzítve. Több másodpercig nem történik semmi. Valamikor áthalad egy autó a képen. Ismét nem történik semmi; majd a csikorgó kerekek zaját halljuk és egy tompa puffanást. A kertész a zaj irányába fordul, kiesik a kezéből a levélelszívó, és kiszalad a képből. Hosszú ideig ezután még elidőz a kamera a kiürült képmezőn, ahol csupán az elhagyottan működő gép áll szemben a képen kívüli vonzásával.

Időbeli tartamát tekintve a film üres helye a korábban bemutatottban egészen más élményminőséget nyújt, mint a festészet üres helyei. Muszáj elviselnünk a tett helyszínén való jelenlétet és egyben az események tartamából való kizártságunkat; olyan tanúkká válunk, akik nem avatkoz(hat)nak be. A kamera mozdulatlansága képileg reflektálja a mi tehetetlenségünket mint sokkolt bénultságot. Amíg az üres helyek a festészetben Kemp szerint egy "képzett és nyitott befogadót" (30) követelnek meg, az üres hely a filmben kevesebb képi kompetenciát előfeltételez, inkább empátiát vár el nézőitől. Mint átélő nézők nem a nyomokból olvasunk, nem a rejtvényfejtő kíváncsiságától és becsvágyától fűtve találkozunk a bemutatottal. A filmes üres helyek közvetlenebbnek minősülnek, mert minket, nézőket inkább érzelmileg, semmint értelmileg szólítanak meg.

A bekeretezett és a kereten kívüli események jelenidejűségének alapja a filmkép jelenlévősége, mozgás általi elevensége, amit még maga a kamera vélt *halotti merevsége* is bizonyít. Ha egy történés kimarad, annak eltűnése egyben időbeli átkötésként láthatóvá válik. Ami még éppen most a képen látható volt, mint visszhang jelenik meg, de már a múlthoz tartozik. Roland Barthes szerint a fényképezés tulajdonképpeni lényege az a képessége, hogy valamit jelenvalóként és egyben mint már megtörténtet tüntet fel. Erre vonatkozik a híres "ez volt" megfogalmazás, amely szerinte "módosul, amint a fotó megmozdul, és filmmé válik". (31) Az üres helyek révén a fényképészet noémája átmentődik a filmbe; nem azért, mert a testeket kimerevíti, hanem mert mint hiányzókat mutatja meg. Ha a teret vesszük figyelembe, és a mozgásokat és a szereplőket kizárjuk a képből, akkor fényképszerű póz keletkezik, és szünet, ha az időbeliséget vesszük figyelembe. Nyugalmi állapot következik be a tartamban, időbeliséggel telített fotografikus csendélet. Terence Davis úgy mutatja be a *Távoli hangok, csendéletek* (Distant Voices, Still Lives. 1998) című filmjében egy család történetét, mint szépiaszínű képeket egy emlékalbumból, mint

olyan történetet, amelyet a kép rögzített, és mégis elmúlt idők tanúja. Az elején nem látunk mást, csak egy üres, emberek nélküli lakás folyosóját, amely az egykori lakók szellemét idézi. A lépcső jelképesen átjáró, amelyen keresztül a ház lakói bejárták életútjukat. Ez egy csipkerózsika-álomba merült kép, amely a jelenben ébredt fel, amint az anya és vele együtt a mozgás a képbe láthatóan visszatér: mindez reflexió a filmkép elevenségéről (jelenidejűségéről) és halandóságáról (mulandóságáról).

V.

Ha a film képi terére alapvetően kettős létmód jellemző, tudniillik a képen kívülire és képen belülire oszlik, úgy a film megítélésekor is két lehetőségünk van: kiindulhatunk abból, amit látunk, és olvashatunk szál ellenében, vagyis kiindulhatunk abból, amit *nem* látunk. Mindkét olvasat párhuzamosan létezik, és egymással dialektikus kapcsolatban állnak. Az olvasatok dialektikus voltát úgy is tekinthetjük, mint képrejtvényt. Az üres helyek, amelyeket Wolfgang Iser "a szöveg és az olvasó közötti leglényegesebb kapcsolóelemnek" (32) nevez, azt a pontot jelölik, ahol a kép kibillen, ahol a negatív felületeket a pozitív részen áthaladva közelíthetjük meg. Az többnyire nem rajtunk, hanem a műalkotás struktúráin múlik, hogy az együtt létező képek melyikét látjuk. Maga a kép hozza működésbe a képzelőerőnket. Mi nem láthatjuk azt, ami láthatatlan.

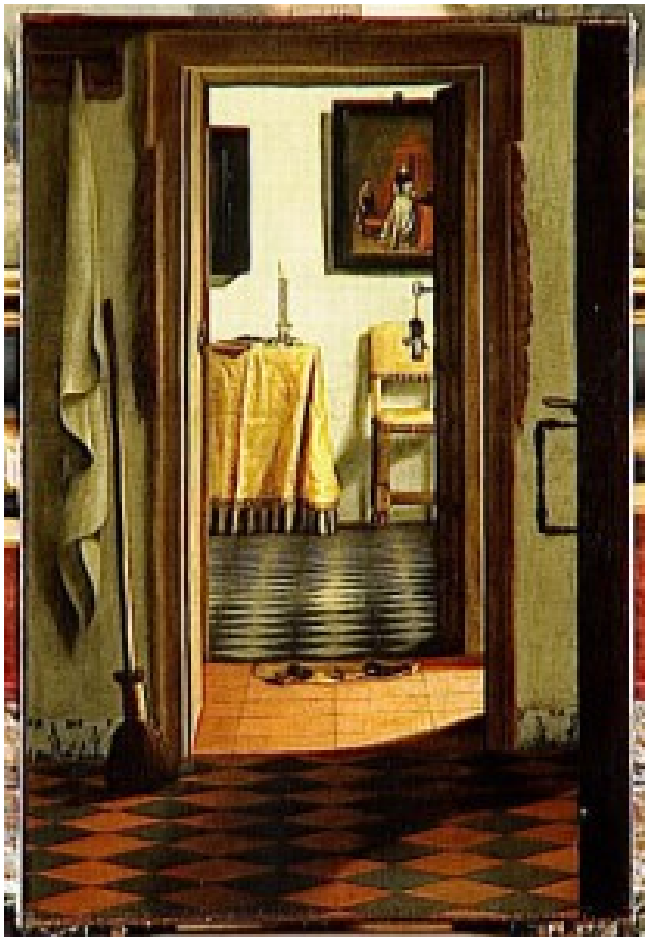


Cornelius Bisschop: A kabát (1660)

A kabát (1660) című holland zsánerkép, amelyet (bár kétségek merülnek fel) Cornelius Bisschopnak tulajdonítanak, egy szobabelsőt ábrázol, ahol valaki otthagyta a nyomait, mielőtt a kép terét a még

nyitott ajtón keresztül elhagyta volna. (33) Egy lazán a széken hagyott kabát, egy pár kecses női papucs, amely a hegyével tekintetünket a bal oldali kereten látható térrész felé irányítja, egy titkos találkára utalnak, amelyre az eltakart mellékhelyiség szegletében kerülhetett sor. A 17. századi holland zsánerkép kellékei nem föltétlenül utalnak morálisan kétes eseményekre, amelyeket a látvány terének hátterében a gyanúsan zárt vagy kihívóan nyitott ajtók rejtenek el. Akárcsak Bisschopnak *A kabát* című festménye, Samuel von Hoogstraten képe, *A papucs* (1658-1660 körül) is egy szobabelsőt mutat az ott lakó látható nyomaival. Mindez az értelmezőit eltérő feltételezésekre ösztönözte: hol egy bordélyház, hol a tisztesség ábrázolását látták benne. Ily módon Eddy de Jongh a címadó motívumot, a lehúzott papucsot a házasságtörésre utaló célzásként értelmezi, míg Wayne Franits ebben a háziasság női erényére tett utalást látja. (34)

A kép egymásnak ellentmondó olvasatai nem vezethetők vissza kizárólag a recepció történetileg meghatározott változásaira vagy különböző akadémikus iskolákra, hanem magának a képnek az ellentmondásosságából következnek. A nyitott ajtókon át befogadókként betekintést nyerünk két, a háttérben meghúzódó, lépcsőzetesen emelkedő helyiségbe, amelyeket egy folyosó sávja választ el egymástól. Az elülső, sötét és egyszerű helyiségben seprű, len és kendő látható, utalva tulajdonosuk szorgalmára. A hátsó, jól megvilágított, gazdagabban dekorált helyiségben asztal és szék látható, sárga csillogással nemesítve; szimbolikus tartalma van a kioltott gyertyának és a felütött könyvnek. A kellékek minden összetett szemantikuma mellett, amelyek egy hibrid szimbolikus teret hoznak létre, mindenekelőtt az ajtóban felejtett súlyos kulcscsomó késztet arra, hogy a szobát a csábítás és a vágyak helyszíneként magyarázzuk.



Samuel von Hoogstraten: A papucs (1658-1660 körül)

A képen látható kép, amely a szemközt levő falon az (olvasó nő által üresen hagyott?) szék fölött lóg, a jelentések ambivalenciáját emeli ki, és ezt hangsúlyozza a téma megkettőzésével. Ugyanis ez a kép Caspar Netscher *Szerelmes levelet olvasó hölgy* (1656-1660 körül) című alkotásának egy variációja, amely a maga részéről Gerard Ter Borch *Atyai figyelmeztetés*ét (1654-1655) parafrazeálja. (35) A művészettörténeti kutatás bizonyítottnak tartja, hogy a levelet olvasó nő alakjának van egy szerelmi szubtextusa. Hoogstraten *A papucs* című képéből viszont hiányzik a levél, az a perdöntő jel, amely képzeletünket Netscher esetében mozgásba hozza. Úgy tűnik, hogy Hoogstraten önreflexív módon viszonyul az ábrázolás konvencionalizálódott kódjaihoz (a levelet olvasó hölgy motívumához), és az azokkal együtt járó konvencionalizált értelmezéseket (a hiányzó levél által) a képzelet nem feltétlenül igazolható képződményeiként mutatja be.

Az emblematikus olvasat szerint az előtér és a háttér *A papucs* képterében ellentételezve vannak egymással szembehelyezve, és mintegy kölcsönösen kihangsúlyozzák egymás jelentését. A ház asszonya, projekcióink tárgya, pontosan a két helyiség *között* tűnt el. A lehúzott papucs a folyosón és az oldalról beszűrődő fény mutatja az utat, amerre a hölgy visszavonult, amikor elhagyta a képteret: mintha meg akarta volna tagadni, hogy egyik illetve a másik oldalhoz tartozzon, hogy ne minősüljön se illemtudó polgárasszonynak, se szajhának. Megkerülhetetlenül következik mindebből az allegorikus tartalom elbizonytalanodása. A bűn és az erény jelképei papuccsá, seprűvé, kulccsá, stb. alakulnak át. Svetlana Alpers az emblematikus értelmezést ennek okán

szembehelyezi a látható felület leírásával. E korszak festészetében a művészi eszközökre való fókuszálás helyettesítette az ikonologikus értelmezést. (36) Minél inkább meginog az emblematikus jelentés, annál inkább annak tételezi magát az ábrázolás, ami. Vagy másként fogalmazva: minél inkább tarthatatlannak tűnnek voyeuri fantáziáink, annál erősebben fordul vissza tekintetünk a kereten túlnyúló képzeletbelitől a képen ábrázoltra. Ezután azok a nyomok, amelyeket a helyiségen keresztül és utána a kereten túlra követtünk, sehová máshova nem vezetnek, csak vissza önmagukhoz.



Gerard ter Borch: Atyai figyelmeztetés (1654-1655)

A filmben is egyrészt a szimbolikus és a hétköznapi bemutatás, másrészt a narratív megformálás és a kontemplatív szemlélődés között ingadozik az üres helyek színrevitele és érzékelése. A virtuóz és kétértelmű képi elbeszélés képviselője, Ernst Lubitsch az üres helyekkel folytatott kiszámított játékot furcsa, komikus hatások létrehozására használja, és ezáltal az 1930-ban érvénybe lépett Hays-törvény tiltásait ügyesen használja ki. (37) Gondoljunk például a Billy Wilder által olyan szemléletesen leírt jelenetre *A víg özvegy*ből (The Merry Widow. 1934), amelyben előresiető fantáziánk együtt mozog a megcsalt férj halogató gesztusaival. Mellesleg Billy Wilder is belebukik a képzeletnek a tényeket eltorzító sietősségébe, ugyanis a szeretőt nem az ágy alatt találják meg, mint ahogy arra Wilder emlékszik, hanem gyanút nem keltő módon a szobában.

Egy kastély látható, egy hálószoba, a király és a királyné. A királyné még az ágyban fekszik, a király öltözködik, megcsókolja a feleségét, és kimegy a szobából. Az ajtó előtt Maurice Chevalier őrködik. A király elmegy mellette, Chevalier köszönti őt, a király eltűnik a sarkon. Abban a pillanatban Chevalier megfordul, és bemegy a királyné hálószobájába. Kinyitja az ajtót, a néző nem lát semmit, csak az ajtót kívülről, a kamera nem követi a szobába. Újra a királyt látjuk, amint megy lefelé a lépcsőn, és észreveszi, hogy elfelejtette a kardját felkötni. Tehát visszafordul és elindul a lépcsőkön felfelé, a hálószoba irányába, a közönség várja már a csattanót, ami most bekövetkezhet. A király kinyitja az ajtót, bemegy, becsukja az ajtót. Mi újra kívül maradtunk, elképzeljük, hogy mi

történik a szobában. Az ajtó újra kinyílik, a király kijön, kezében a karddal, és mosolyog. Semmit sem vett észre, a csattanó elmarad. Lassan elindul, fel akarja csatolni a kardját, de az öv túl szoros, ez nem az ő öve. És most látja át a helyzetet, visszamegy, és az ágy alatt megtalálja Chevalier-t. (38)

Ahogy a festészetben az állókép a befogadó felcsigázott képzelete által alakul képi elbeszéléssé, ugyanúgy képes a film ezt a képzeletbeli képi elbeszélést ellenpontszerűen beépíteni, az üres helyeket dramaturgiailag kibontani, és időben strukturálni. A kép egy nyitott kérdés formáját veszi fel, amelynek a megválaszolása, amennyiben az nincs a nézőre bízva, tudatosan el van odázva. Olykor az üres helyeket a feszültségkeltés szubtilis pillanatainak megteremtéséhez használják. A feszültségkeltés pillanatai hasonlóképpen működnek, mint a függő-játszma (cliffhanger) a sorozatdramaturgiában, ahol a cselekmény egy drámai csúcspontnál ér véget, és a következő részben folytatódik. Feszülten követhetjük nyomon Ewald André Dupont *Varieté* című (1929) némafilmjének küzdelem-jelenetét, ahol Emil Jannings és ellenfele a képből kigurulnak, és a harc kimenete a képkereten kívül dől el. Itt, akárcsak Hitchcock suspense-ének az esetében, egy hosszan kitartott elvárással van dolgunk, ahol az üres helyek késleltetésekként, teljesülésük pedig késleltetett csattanóként funkcionálnak. Ellenkező esetben meglepődünk, ha egy üres hely, mint például a *Nosztalgiá*ban, utólag ott jelenik meg, ahol nem számítottunk rá, vagy ha a következtetésünket egy váratlan fordulat elhamarkodott hipotézisként leplezi le. Ha a végkimenetel kevésbé dramatikus, mint ahogy azt sejteni véltük, az néha a *comic relief* szolgálatába áll: Lubitsch háborús komédiájában, a *Lenni vagy nem lenni*-ben (To Be Or Not to Be. 1942) egy lövés a csukott ajtó mögül a Gestapo-csoport vezetőjének öngyilkosságára enged következtetni. Közvetlenül ezután a film jellegzetes poénja megszünteti a helyzet erkölcsi komolyságát: az általunk virtuálisan kivégzett bekéreti Schulz parancsnokot, akinek megint el kell vinnie a bűnbak szerepét.



Búzaősz (Bakushu. Yasujiro Ozu, 1951)

A japán Yasujiro Ozu filmjeiben viszont a terek nem narratív módon vannak kitöltve, a kellékek

nem töltenek be dramaturgiai funkciót. Sokkal inkább megőrzik hétköznapiságukat, még a képen kívüli jelenlétének ellenében is, amely a szereplők időszakos távolmaradása miatt ismételten szerepet kap. Az elhagyott helyiségek túlélik a lakóikat, akik néha felbukkannak és eltűnnek. A terek így igazolják létezésük függetlenségét a családi élettől, amely időnként bennük zajlik. Az ajtónyílásokon keresztül egymás mögött sorakozó helyiségeket látunk; a frontális nézetek és a statikus kameraállások, amelyek gyakran egyszerre fogják be a padlót és az oldalfalakat, mintegy a tekintet folyosóit hozzák létre, amelyek a nem belátható oldalsó területekkel határosak. Noha Ozu térről térre haladva gyakran vág, hogy kövesse szereplőinek mozgását, a kamera azonban elidőz egyes tereknél, és türelmesen várja azoknak a visszatérését, akik a képteret elhagyták. Eközben mindaz, ami a képen kívüliben történik, aligha kelt feltűnést. Ami a mi szemünk elől rejtve marad, éppen olyan triviálisnak és megszokottnak tűnik, mint a látható történések a képben. A *Búzaősz* (Bakushu. 1951) bevezetőjében egy japán nagycsalád reggeli rituáléját figyelhetjük meg. Itt van például egy fiatal hölgy, a család hajadon, dolgozó lánya, akinek mindennapi gesztusait látjuk: rizsestálakat rendez a konyhában, felsuhan a lépcsőkön, egy székre teszi a köténykét, összeszedi az aktatáskákat és a kesztyűket, gyorsan leviszi még a konyhába a használt teáscsészét, elbúcsúzik a családjától és elmegy. A lány nyomokat hagy a képtérben, amely feltűnően hasonlít *A papucs* képteréhez. A nyomok itt azonban nem nyitnak meg az ikonológiában művelt befogadó számára semmilyen különösebb, rejtett (képen kívülire mutató) jelentést. Deleuze-zel szólva: az "akciókép", amely Lubitsch esetében egy láthatóan elrejtett intrikára, cselszövésre utal, átadja a helyét "a tisztán optikai és akusztikai szituációknak". (39) A jelképszerűséget a hétköznapiság, a narrációt az elmélkedés váltja fel.

VI.

A nem belakott kép igen nagymértékben ráutalt a befogadó kiegészítő tevékenységére; ezt Samuel von Hoogstraten *A papucs* című képének a kései 19. századból származó reprodukciós metszete is illusztrálja. A helység elhagyottsága annyira zavaróan hatott, hogy ezt a hiányosságot egyszerűen *kijavították*. A Hoogstraten által ábrázolt szobabelsőt egy kislánnyal és két kiskutyával töltötték ki; az utólagos betoldás aránytalansága (ők ugyanis az eredeti kellékekhez képest túl kicsik) azonban aligha rejthető el. (40) Nem meglepő tehát, ha a filmek esetében is szüntelenül "üres képről" beszélnek, ha azt feltételezik, hogy a távollevő alakok a képen kívüliben vannak. Minél hosszabban marad egy kép "üres", ezt állítja Burch, a néző figyelme annál inkább a képen kívülire irányul. (41) Ebben az értelemben nevezi az operatőr Michael Ballhaus az általa rögzített tenger képét a *Martha* című filmben "(…) nullképnek (Nullbild), amely nem tereli el a figyelmet, ennélfogva pedig a képzelet teljes egészében a helyzetre irányul, és kibontakozhat." (42)

Mindenekelőtt azokat az elhagyott enteriőröket, tájakat, tereket érzik csonkának és töredékesnek, ahol valami feltűnik, és ezért azt távollevőként és egyben virtuálisan jelenlévőként élik meg. Ez a *valami* többnyire emberi alakot jelöl, akinek a távolléte sokkal meghatározóbb a hiányérzet kialakulásában, mint a szegényes díszletek vagy a redukált képi információ. Az

antropocentrizmusról, amelyre ez a látásmód alapul, kiderül, hogy nem más, mint az a nyugati tekintet, amely magától értetődő módon helyezi a kép középpontjába az emberi alakot az egyik oldalon, a szemlélő ént pedig a másik oldalon, és ezek hiányát szükségszerűen mint üres helyet tapasztalja meg. Ez főleg akkor derül ki, ha ezt az olvasási módot az ázsiai film bizonyos ábrázolásaira erőszakolják rá. Például a kínai és a japán tájképfestészet hagyományában, amely a nyugati művészet reneszánsz-perspektívájától függetlenül fejlődött, az emberi alak alárendelt szereppel rendelkezik. E képeken tudatosan alkalmazzák a változó nézőpontokat, mintegy felhívásként egy meditációs sétára a képfelszín síkjain. Ennek megfelelően a tajvani rendező Hou Hsiao-hsien (akinek a vizuális stílusát gyakran összehasonlították az Ozuéval) a totálokat és a hosszú beállításokat részesíti előnyben, ahol a kamera csak keveset mozog. (43) Amikor a kamera tekintete elidőz a távoli tájakon, szem elől veszti az embereket, mintha a halandók nem bírnának olyan súllyal a kép számára, mint a nem múlandó természet. A belső terekben a kamera gesztusa távolságtartó, és megfigyelőként van jelen. A kamera gyakran a helyiségeken kívül marad, anélkül, hogy átlépné az ajtóküszöböt. A díszletnek a látást akadályozó elemei a látómező behatároltságát hangsúlyozzák. Ennek köszönhetően Hou eléri, hogy a sors csapásai, amelyek a szereplőit érik, nélkülözik a drámaiságot, mellékessé válnak, egyszerre békések és felkavaróak.

Viszont Hounál vagy az ázsiai film más képviselőinél az elhagyatott terek nem kevésbé tematizálhatják az ember eltűnését. Az üres helyek a távollétet teszik láthatóvá, és a mulandóság és a halál vizuális metaforáját alkotják meg. Ebben az értelemben az "üres" kép a filmszakadáshoz és az elsötétedéshez áll közel, amelyek a maguk részéről a felejtés és az eltűnés önreflexív képei a film médiumában (44) – mint például Ingmar Bergman *Persona* (1966) vagy Krzysztof Kieslowski *Három szín: Kék* (Trois couleurs: Bleu. 1993) című filmjeiben. Hou *A bábjátékos* című filmjében (Ximeng rensheng. 1993) a nagyapa halála a képen kívüli üres helyén esik meg. A sötétben csak sziluettszerűen vehető ki, hogy egy öregember kora reggel felkel az ágyból, és az elgyengüléstől leesik a meredek lépcsőkről. A kamera, amely idáig követte, a zuhanás pillanatában megáll. A férfi kiesik a keretből, és ezáltal a tekintet előtt feltárul az ősök arcképcsarnoka, ahova most ő is belépett. A kereten kívülről halljuk, amint az öregember hörög és köhög, miközben egy kakas kukorékolása egy új nap kezdetét jelzi.

Mindazonáltal kérdéses, hogy minden ember által elhagyott tér esetében ténylegesen üres helyekkel van-e dolgunk. Rudolf Arnheim a térszerkesztésről szóló, *A közép hatalma* című írásában vitatkozik a "képzelőerő törekvésével, amely a befogadót félrevezeti", és amely az elemzőket folyton arra ösztönzi, hogy a hiányzó elemet (ami rejtetten van ábrázolva) a kereten kívül keressék, és a képet az ábrázoltakon túlmutatóan egészítsék ki: "mindezek a haszontalan tanulmányok többnyire csak oda vezetnek, hogy eltérítsék a befogadót attól a feladatától, hogy úgy fogadja be a jelenetet, ahogy azt a művész ábrázolta. […] Egy képnél csak az számít, amit látunk." (45) A hiányzó elemek keresése helyett többet ér azt felfedezni, amit megmutatnak nekünk. Így például Tarantino *Kutyaszorítóban*-jában a véres jelenetek kiszínezése mellett marad elegendő időnk elolvasni a feliratot az ajtó felett, "Watch Your Head", amely a fantáziánk munkájára utaló ironikus kommentárként is olvasható, és amely rámutat voyeur mivoltunkra. A *Martha*

című filmben halljuk és látjuk a zúgó tengert, a *21 Gramm*ban megfigyelhetjük a kavargó levelek játékát, Hou Hsiao-hsien *A szomorúság városa* (Beiqing chengshi, 1989) című filmjében a tarka üvegablakot a családi asztal mögött, amely a záróképben egyedül marad hátra, miután a lakók Tajván szomorú történelme során elpusztulnak. Ezek a képek nem úgy "üres" képek, mint egy ki nem töltött vászon, amelyre kivetítjük a fantáziánkat, és amelyre inkább Derek Jarman *Blue* (1993) című filmje lehet példa, ahol az elhangzó versek és zajok – mint egy hangjátékban – az egyszínű kék felületen bontakoznak ki. Ennyiben az üres helyek fokozatilag különböznek a filmszakadástól és az elsötétüléstől, amelyek esetében a kép szinte teljesen eltűnik. Kérdéses, hogy az úgynevezett "üres" képekben, még a fehér, fekete vagy kék vásznon is, a tekintet érdeklődési irányának eltolódása során vajon nem egy új kép jelenik-e meg, nem pedig a kép eltűnését tapasztaljuk meg. (46) Amint a kamera szem elől téveszti a szereplőket, nem követi többé őket vagy tőlük elsodródik, hirtelen felfedezzük a köznapit és a félreesőt, a cselekményhez képest mellékest. Amennyiben az üres helyek nem a narráció katalizátoraiként működnek (mint Lubitschnál), időnként feloldhatják az elbeszélés továbbfolytatásának kényszerét. A kamera elidőzik, elalszik vagy álmodozik, megmerevedik, kitér vagy elfordul, és ezáltal rálátást kínál számunkra mindarra, ami egyébként láthatatlan maradna. Egy olyan *cinema pur* pillanatai ezek, ahol a dolgok látható felülete, az anyag esztétikája érvényesül, szemben az elbeszélői feladatokkal, az irodalmi vagy a dramaturgiai szerkezettel.

Paul Ricoeur *Az idő és elbeszélés* című filozófiai munkájában azt a feladatot fogalmazta meg, hogy a rendelkezésünkre álló időt "eleven metaforákkal" kell átszőni, és a saját élet elbeszélésévé kell változtatni, hogy ne ragadjunk bele a fizikailag üres időbe. (47) A moziban az értelemadásnak ez a módozata néha egy sajátos fordulatot él meg: éppen abban a médiumban, amely a történetek mesélésének kötelezte el magát, az üres idő pillanatai értelemadó erővel rendelkeznek, ahogyan a narráció megtagadása az elbeszélő moziban bírhat csak tulajdonképpeni szignifikanciával. (48) Ennyiben az üres helyek nem csupán a cselekmény vagy a cselekvő távollétét jelölik, hanem új képi tartalmat hoznak létre: a térből kiszorul az elbeszélés, és megtelik idővel. Aki az így nyert időt arra használja, hogy a képen kívüli kerülőútján újra felfedezze a képet, annak a kép többé már nem tűnik "üresnek".

(A fordítás alapjául szolgáló kiadás: *Bildtheorie und Film*, kiadja Thomas Koebner és Thomas Meder, edition text+kritik, München 2006)

Fordította: Fám Erika

A fordítást ellenőrizte: Török Ervin

Irodalomjegyzék

- Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln, 1998.
- Arnheim, Rudolf: Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste. 2.

kiadás, Köln, 2003.
- Ballhaus, Michael: *Das fliegende Auge. Im Gespräch mit Tom Tykwer*, 2. kiadás, Berlin, 2003.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photografie.* Frankfurt/Main, 1985. (Magyarul Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Fordította Ferch Magda. Európa, Budapest, 1985.)
- Bazin, André: *Was ist Film?* Robert Fischer, Tom Tykwer előszavával és Francois Truffaut bevezetőjével. Berlin, 2004. (Magyarul André Bazin: *Mi a film?* Osiris, Budapest, 1995.)
- Boehm, Gottfried: Bild und Zeit. In Hannelore Paflik (szerk.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim, 1987. 1-23.
- Bonitzer, Pascal: *Peinture et cinema. Decadrages*. 3. kiadás. Párizs 1995.
- Bordwell, David: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt/Main, 2001.
- Burch, Noël: *Theory of Film Practice*. London, 1973.
- Cicourel, Aaron V.: The Acquisition of Social Structure. In Jack D. Douglas (szerk.): *Understanding Everyday Life*. London, 1971.
- Damisch, Hubert: *Fixe Dyanamik. Dimensionen des Photographischen.* Berlin 2001.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild Kino 1.* Frankfurt/Main 1989.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Frankfurt/Main 1991.
- Dittmann, Lorenz: Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei. In Friedrich Piel, Jörg Traeger (szerk.): *Festschrift Wolfgang Braunfels*. Tübingen, 1977. 93-109.
- Dittmann, Lorenz: Bildrythmik und Zeitgestaltung in der Malerei. In Hannelore Paflik (szerk.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim, 1987. 1-23.
- Dotzler, Bernhard J.: Leerstellen. In Heinrich Bosse, Ursula Renner (szerk.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg im Breisgau, 1999. 211-229.
- Durand, Philippe*: Cinéma et montage. Un art de l'ellipse.* Paris, 1993.
- Eco, Umberto: Lector *in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* München/Wien 1987.
- Franits, Wayne E.: *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art.* Cambridge 1993.
- Garfinkel, Harold: Studies in the Routine Ground of Everyday Activities. In *Social Problems 11* 1964.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin, 2002.
- Gombrich, Ernst H.: Der fruchtbare Augenblick. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst. In. uő: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung.* Stuttgart 1984. 40-62.
- Gottschling, Verena: *Bilder im Geiste. Die Imagery-Debatte*. Paderborn, 2003.
- Hammer-Tugendhat, Daniele: *Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel von Hoogstratens.* In Klaus Krüger/Alessandro Nova (szerk): *Imagination und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit.* Mainz, 2000.
- Huber, Hans Dieter: *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Ostfildern-Ruit, 2004.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, 3. javított kiadás, Tübingen, 1965. (Magyarul: Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás.* Budapest, Gondolat, 1977.)
- Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen, 1968.
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk - Bild - Architektur - Film*

Tübingen, 1962.
- Ingarden, Roman: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur* Ästhetik 1927-1967. Tübingen, 1969.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. In Rainer Warning (szerk.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4. kiadás, München 1994.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. kiadás, München, 1994.
- de Jongh, Eddy: Zinne - en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiede eeuw. Amsterdam, 1967.
- Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983.
- Kemp, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In Wolfgang Kemp (szerk.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin, 1992. 7-27.
- Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In In Wolfgang Kemp (szerk.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin, 1992. 307-332.
- Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz. In Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp et al. (szerk.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung.* 6. átdolgozott kiadás, Berlin, 2003. 247-265.
- Kimmich, Dorothee: Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie: Béla Balázs, Sergej Eizenstein, Sigfried Kracauer. In Wolfgang Adam, Holger Dainat, Gunter Schandera (szerk.): *Wissenschaft und Sistemveränderung: Rezeptionsforschung in Ost und West - eine konvergente Entwicklung?* Heidelberg, 2003. 319-339.
- Koebner, Thomas: *Bildtheorie und Film*. Kiadja Thomas Koebner és Thomas Meder. text+kritik sorozat, München, 2006.
- Lobsien, Eckhard: Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbild in literarischen Texten. In Volker Bohn (szerk.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frakfurt/Main, 1990. 89-114.
- Lux, Stefan: Rosemary's Baby. In Thomas Koebner (szerk): *Filmklassiker.* Stuttgart 1995.
- Neuß, Norbert: Leerstellen für die Fantasie in Kinderfilmen. Fernsehen und Rezeptionsästhetik. In *Televizion 15* (2002) In http://www.br-online.de/jugend/izi/text/neuss15_1.htm> (Letöltés dátuma: 01.07.2005)
- Paech, Joachim: Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens. In Hans Beller et al. (szerk.): *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes.* Stuttgart, 2000.
- Paech, Joachim: *Figurationen ikonischer n....Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film.* In Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (szerk.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien.* München, 1999. 122-136.
- Paflik-Huber, Hannelore: *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst.* München, 1997.
- Pochat, Götz: *Bild - Zeit*. Wien/Köln/Weimar, 1996, 2004.
- Reynaud, Bérénice: *A City of Sadness*. London, 2002.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung.* München, 1998.
- Settis, Salvatore: *Die Zukunft des* Klassischen. *Eine idee im Wandel der Zeiten*. Berlin, 2004.
- Stoichita, Victor I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München, 1999.
- Sykora, Katharina: *As You Desire Me. Das Bildnis in Film*. Köln, 2003.

- Theissing, Heinrich: *Die Zeit im Bild*. Darmstadt, 1987.
- Truffaut, Francois: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 18. kiadás. München, 1995.
- Truffaut, Francois: Lubitsch war ein Fürst. In. uő: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. Robert Fischer (szerk.): Frankfurt/Main, 1997.
- Vernet, Marc: *Figures de l´absence. De l´invisible au cinéma*. Paris 1998. (Magyarul: A hiány alakzatai. *Apertúra* 2007. ősz, 2008. tavasz és 2008. nyár.)
- Yalcin, Fatma: *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts.* München/Berlin, 2004.

Filmográfia

- *21 gramm* (21 Grams. Alejandro González Iñárritu, 2003)
- *A bábjátékos* (Ximeng rensheng. Hou Hsiao-hsien, 1993)
- *Búzaősz* (Bakushu. Yasujiro Ozu, 1951)
- *Dogville* (Lars von Trier, 2003)
- *Három szín: Kék* (Trois couleurs: Bleu. Krzysztof Kieslowski, 1993)
- *Hátsó ablak* (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)
- *Kutyaszorító*ban (Reservoir Dogs. Quentin Tarantino, 1992)
- *Lenni vagy nem lenni* (To Be Or Not to Be. Ernst Lubitsch, 1942)
- *Martha* (Rainer Werner Fassbinder, 1974)
- *Nana* (Jean Renoir, 1926)
- *Nosztalgia* (Andrej Tarkovszkij, 1983)
- *Párbaj* (Duel. Steven Spielberg, 1971)
- *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)
- *Rosemary gyermeke* (Rosemary´s Baby. Roman Polanski, 1968)
- *Szerelmem lángjai* (Waga koi wa moenu. Kenji Mitzoguchi, 1949)
- *A szomorúság városa* (Beiqing chengshi. Hou Hsiao-hsien, 1989)
- *Távoli hangok, csendéletek* (Distant Voices, Still Lives. Terence Davis, 1998)
- *Varieté* (Ewald André Dupont, 1929)
- *A víg özvegy* (The Merry Widow. Billy Wilder, 1934)

© Apertúra, 2008. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2008/nyar/liptay-ures-helyek-a-filmben-a-kep-es-a-kepzelet-osszjatekarol/

