Török Ervin

A sokarcú (késő)modern film
Gelencsér Gábor: *Más világok. Filmelemzések.* Budapest, Palatinus, 2005.

Szerző

Török Ervin

Tudományos munkatárs SZTE BTK Irodalomelmélet Tanszéki Csoport
Kutatási területe dekonstruktív retorika, német romantika, irodalom- és, filmelmélet

Email: et51ma@yahoo.com

© Apertúra, 2005. Ősz www.apertura.hu

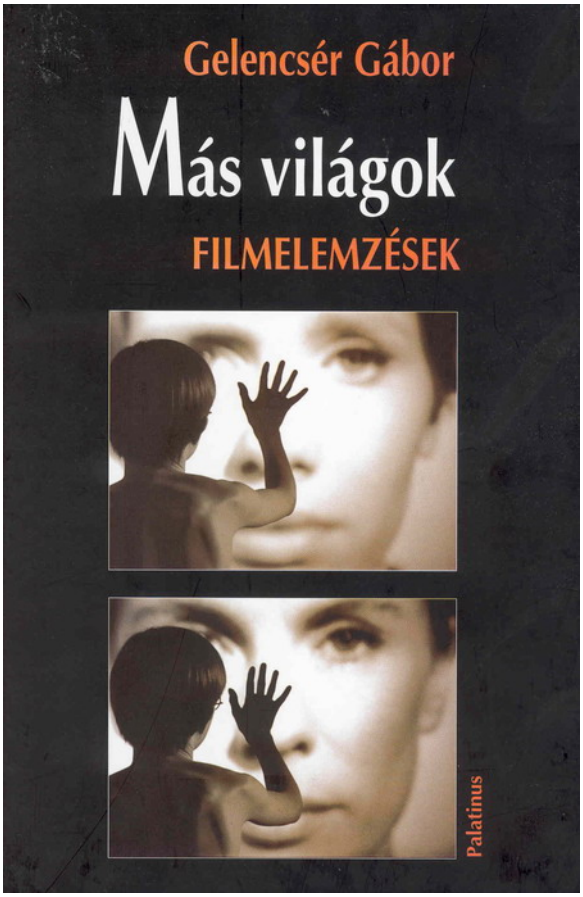
Török Ervin

A sokarcú (késő)modern film
Gelencsér Gábor: *Más világok. Filmelemzések.* Budapest, Palatinus, 2005.

Gelencsér Gábor új könyve, a *Más világok. Filmelemzések* a Palatinus Kiadó gondozásában jelent meg . A könyv a szerző 1990 és 2005 között, jobbára különböző folyóiratokban (*Filmvilág*, *Filmtett*, *Filmkultúra*, *Unicornis*, *Pannonhalmi Szemle*,*Kultúra és közösség*, *Műhely*, *Vigilia*, *Metropolis*) megjelent filmtanulmányait gyűjti egybe. Az utólagosan összeválogatott tanulmányokból álló köteteket legtöbb esetben az a veszély fenyegeti, hogy – függetlenül a színvonaluktól – az egyes szövegek közötti összefüggés esetlegesnek tűnik; ez pedig együtt járhat az általánosabb összefüggéseket kereső olvasói 'tájékozódás' megakadásával vagy éppen ellehetetlenülésével. A *Más világok* ennek kitűnő ellenpéldája.

Az esszé és a tanulmány műfaja között ingázó írások először is nem keletkezésük sorrendjében, hanem tematikus tömbökbe rendezve jelennek meg. Ezeket a nagyobb szerkezeti egységeket egyrészt egy tematikus szerkesztési elv határozza meg. Így egyes szerzők filmjeiről készült elemzések (Tarkovszkij, Bergman), filmtörténeti korszakok (az új hullámos, '68-as és az az utáni filmek), valamint ezek nemzetközi mércével mérhető szlovák, cseh, magyar stb. vonatkozásairól készült elemzések kerülnek egymás mellé.

A tömbökbe szervezés, a lehetséges tematikus kapcsolódási pontok világos kijelölésén túl, egyben eltérő elemzői szempontrendszerek körvonalazásával jár együtt. Mindez e könyv esetében nem egy tudományos(kodó) szigorral kijelölt és végigvitt módszertani kerethez való szigorú ragaszkodást jelent, jóval inkább az elemzői ötletek beillesztését egy olyan keretbe, amely az értelmező meglátásoknak tágabb mozgásteret biztosít. Az elemzések olvasásának legnagyobb örömét talán az adja, hogy egyszerre lehet őket az egyes ötletek gyors körüljárásaként és a tágabb összefüggésekbe való beágyazottságuk függvényében érteni. A szövegek e kettős kódoltsága már a könyv címéből is kiolvasható, amely alcímében esettanulmányokat ígér, a főcím viszont, amely az egyik Tarkovszkij-tanulmány címét variálja, a filmi elbeszélés lehetséges világainak összehasonlító vizsgálatát ígéri.



A tanulmánykötetben több olyan szöveg is előfordul, a „Láss csodát!” és „A papa mozija”, „Apokalipszis anno…”, melyek elsősorban nem egyes filmek elemzését tűzik ki célul, hanem általánosabb elméleti összefüggésbe ágyazzák az egyes elemzéseket (mindkét szöveg fejezetnyitó helyet foglal el a kötet szerkezetén belül). Az első tanulmány a film és metafizikus vonatkozások viszonyainak, a másik a filmes elbeszélés – jobb szó híján – intertextuális vonatkozásainak történeti-poétikai összefüggéseit tárgyalja. E tanulmányokat azért is érdemes kiemelni, mert mindegyikük alapvetésként szolgál a többiek számára.

A „Láss csodát!” abból indul ki, hogy a filmi elbeszélés általában kettős értelemben foglalkozhat a „misztikus”, a „spirituális”, a transzcendens dimenzióival. Az egyik lehetőség „az ilyen *tárgyú* történetek elmesélése”. Ez általában a történetmesélés realisztikus konvencióinak a megsértése nélkül történik, mint ami a „fikción belüli valóságon” belül érvényesülő szabályszerűségekből következik. A filmek ezen csoportja, a „spirituális kalandfilmek”, ez alapján további műfaji alcsoportokba sorolhatók. A későbbi tanulmányok vizsgálatának homlokterébe a másik lehetőség kerül, tudniillik az, amely a „reprodukció és az elbeszélésmód konvencióit kifordítva” nem a megmutatott tárgyiasságok, hanem az érzékelés és megértés, a befogadás szintjén artikulálja a „csodás” elem jelentkezését. Míg a korábbi eljárás elviekben az érzékelés kiterjesztését jelenti, egyben a csodás bagatellizálását is feltételezi, a másság megtapasztalásának elvi kiiktatását. Ez utóbbi éppen az elbeszélés, a ’megmutatás’ feltételezettsége, ’kondíciója’ felől közeledik a tapasztalás határterületeihez. A tétje az, hogy „ne *megmutassa*, hogy mi volna az, hanem *nyissa meg*

előttünk az ilyen természetű élmény kapuját. Mivel ez a módszer egyszerre áll közelebb a különféle hitvilágokhoz és a »hétköznapok transzcendenciájához«, elszakadhat a vallásos vagy spirituális témától, hogy végül annál nagyobb erővel mutassa fel a profán világban a csodá(latos)t". Vagyis alapvetően nem a trükkös, hanem filmnyelvi megoldások, esztétikai csodák azok (történetmondás és vetítési idő módosítása, a keret kitágítása, fókuszállítás pl. a *Nosztalgia* utolsó szekvenciáiban, stb.), amelyek a tapasztalás rendjének megváltozását lehetővé teszik.

Az ez után következő tanulmányok ezt a módszert bontják ki. Például azt vizsgálják, hogy Tarkovszkij filmjei nem a történetalakítás, hanem a filmnyelv vizuális-auditív szintjén teszik lehetővé a spirituális tapasztalat jelentkezését. Ez elsősorban a kép mint egytagú metafora használatát (vagyis az ikonikus/allegorikus megfeleltethetőség ellehetetlenítését), a tartamként felfogott idővel való „szobrászkodást" (hosszú szekvenciák), a montázs elvétől való tartózkodást jelenti. Mindennek a hatása a szerző szerint dokumentarizmus és tudatfilm közötti határ felszámolódása Tarkovszkij filmjeiben, amennyiben tétjük az „idő tényszerűségének" megragadása: „Tarkovszkij időkezelésének legnyilvánvalóbb jellegzetessége, az idő lelassítása a hosszú beállításokból, alig észrevehető mozgásokból, a nézőpontot folyamatosan módosító, átíró kocsizásokból fakad. Szekvenciái csak formailag hasonlítanak a hatvanas évek modern filmművészetének hosszú snittjeihez." Wenders Berlin-filmjei vagy Fellini *Róma*ja elemezhetők e paradigmán belül, mint a dokumentáló látás és ironikus-fiktív játék közötti határ felfüggesztése, a dokumentálás határainak kitágítása és egyben annak a képzelet és emlékezés munkájára való ráutaltságának a megmutatása.

A másik ilyen megalapozó tanulmány, a „Papa mozija. A hagyománykeresés a filmművészetben" a filmes intertextualitással foglalkozik. Tézise szerint az új hullámos filmekre nem pusztán a „tagadás szelleme" volt jellemző, a filmes elbeszélés konvencióinak harsány elutasítása, hanem egyben a tudatos elődkeresés. Kovács András Bálint tanulmányából (*A film művészettörténete*) kiindulva azt járja körül, hogy az elődkeresés nem pusztán korábbi műfaji-stiláris konvenciókhoz való visszatérést jelent, jóval inkább tudatos idézést, „amennyiben a filmtörténet mint tradíció a filmi reflexió tárgya lett." Orson Welles, Hitchcock, Rossellini vagy éppen Douglas Sirk hatására mutat rá az újhullámos filmekben, de a rájátszást (egyszerűbb példa erre, hogy Godard „fellépteti, mondhatni *belépteti* filmjeibe az eleven filmtörténeti hagyományt: Samuel Fuller a *Bolond Pierrot*-ban tűnik fel, az idős Fritz Lang pedig a *Megvetés*ben") nem a készletként adott, hanem az átformálható hagyomány gondolata motiválja.

Legvégül pedig a kötetzáró tanulmányt emelném ki, az „Apokalipszis anno…" címűt. Ez a berekesztődés tapasztalatának, a narratív szerkezetek egy univerzális, allegorikus-mitikus értelmezői rendbe való beágyazottságának az elillanásával foglalkozik a filmes hagyományban. Ez a kérdés annál is érdekesebb, mert a „végidő az idő végéről – s a film számára különösen – a történetek végéről szól". A történetmondás, a filmi 'reprezentáció' válsága ugyanakkor nem a változás kiiktatását jelenti, ami filmen aligha elképzelhető, hanem annak „felfüggesztését". „Az időbe ágyazott mozgókép számára az apokalipszis nem létezik: vagy előtte vagyunk, vagy utána, de sohasem benne." Ennyiben a végidő tárgyalása egyben a mozgókép és az idő mint az elbeszélés

tulajdonképpeni közege közötti viszony tárgyalását irányozza elő. „Az a filmtörténeti hagyomány – írja Gelencsér – amely nem műfajokban gondolkodik, s amelyik mélyebben beágyazódik a valós társadalmi közegbe, […] a motívumot éppen arra használja fel, hogy a szétesettség, a káosz, a kiúttalanság, az elveszettség érzésének teremtsen dramaturgiai közeget. Ezekben a filmekben nem vagyunk túl az apokalipszisen – nem is vagyunk benne, mivel a kérdésfelvetés jóval konkrétabb annál, semhogy az időnkívüliség metafizikájával vagy filmnyelvi problémájával foglalkozzon". Jó példa lehet erre a Jancsó filmeknek a korábbi tanulmányokban vizsgált térszerkezete: a kocsizással filmezett, horizontálisan változó beállítások által megteremtett parabolikus történetsémát felváltja a daruzásra építő vertikális kameramozgás, mely éppenséggel nem egy hierarchikusan strukturált térélményt nyújt, hanem a tapasztalás szervezettségének beláthatatlanságát vagy felbomlását.

A dokumentum és emlékkép, a „faktuális" és a „fikcionális" közötti határ újrafogalmazásában, a filmtörténeti hagyomány mint alakítható univerzum gondolatában valamint a végidő tapasztalatának eltérő artikulációiban jelöli ki a *Más világok* azt a történeti-poétikai keretet, a (késő)modern filmnek azokat a 'jellemvonásait', amelyet a tanulmányok egyes rendezők, filmek elemzésével járnak körül.

Mindenesetre épp a körüljárás a leginkább érdekfeszítő ebben a könyvben: ahogy Aki Kaurismäkitől Pavel Juráčekig, Gothár Pétertől Tarr Béláig szemezget az eltérő filmnyelvi megoldások, narratív rendszerek között, ahogy felmutatja e filmek lehetséges vagy „más" világait.

A könyv tartalomjegyzéke

Láss csodát!

Láss csodát! *Film és transzcendencia* (9–14)
Más-világ. *Tarkovszkij* Nosztalgiá*já*ról (14–22)
Dokumentarista misztikus. *Tarkovszkij és a filmidő* (22–31)
Nyolc (és fél) boldogság. *Fellini spirituális trilógiája* (30–35)
Róma vagyok. *Fellini városa* (35–40)
„Most már tudom, amit egy angyal sem tud. *Wenders Berlin-filmjei*" (40–45)
Tamás evangéliuma. *Gibson* Passió*ja* (45–48)

Bergsona

Álomjátékok. *A Bergman-filmek formavilága* (51–58)
Isten, félelem. *A gyermek és a gyermeki Ingmar Bergman művészetében* (58–68)
Atya, fiú, Bergman. *A szeretet konfliktusai.* (68–72)
Beszédes csend. *Trilógia* (72–77)
Persona grata. *Persona; Suttogások, sikolyok; Jelenetek egy házasságból* (77–83)
Magaskultúra – földközelben. *Jelenetek egy házasságból* (83–87)
Harminc év múlva. *Sarabande* (87–92)

Hullámtörés

A papa mozija. *Hagyománykeresés a filmtörténetben* (95–105)
Szélmalomharc. *Godard és a Németországi Egyesült Államok* (105–109)
A túlélő halála. *Kortársunk, Jean Eustache* (109–116)
Hullámtörés. *A tiltott, tűrt, támogatott Juraj Jakubisko* (116–122)
Szlovák reneszánsz. *Elo Havetta láthatatlan életműve* (122–125)
Kafka macskája. *Pavel Juráček két filmjéről* (125––130)
A történelmi film vége. *František Vláčil*: Marketa Lazarová (130–134)
Ars multiplex. *Két úr szolgája: Mike Figgis* (134–141*)*
Kétségbeesett romantikus. *Aki Kaurismäki* (141–152)

„A megszerzett bizonytalanság"

„A megszerzett bizonytalanság". *Rend és káosz Jancsó Miklós művészetében (*155–164)
Tértudat. *A Jancsó-filmek térszemlélete* (164-170)
Fekete és vörös. *Jancsó 68-a* (170–172)
Én, te, ő. *A személy mint filmnyelvi konstitúció Szabó István művészetében* (172–184)
Tönkrement életek indulója. *Gothár Péter* (184–199)
Danse macabre. *Forma és formátum Tarr Béla filmjeiben* (199–208)
Határ-esetek. *Janisch Attila* (208–216)
Végidőszámításunk után. *Apokalipszis anno…*(216–221)

© Apertúra, 2005. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2005/osz/torok-a-sokarcu-kesomodern-film-gelencser-gabor-mas-vilagok-filmelemzesek-budapest-palatinus-2005/

