

## Presentations in English

**ANDERSEN, RASMUS CHRISTIAN, University of Copenhagen, Denmark (PhD-student)**

**E-mail: [raremus@hotmail.com](mailto:raremus@hotmail.com)**

**Learning from Paris: Urban Poetics in French New Wave Cinema and Beyond**

This paper argues that one of the least recognized legacies of French New Wave Cinema was its role in redefining cinematic space as an agent in the critique and production of urban practice. The impetus of the argument springs from film scholar Barbara Mennel's observation that while the Parisian cityscape self-evidently occupies a central presence (both materially and symbolically) in some of the most celebrated films by Truffaut, Godard, Varda, and others, the critical, academic analyses of French New Wave Cinema have tended on the whole to neglect its self-conscious and politicized urban aesthetics. As a result of this critical lacuna, it seems all the more imperative to consider how the French New Wave's engagement with the physicality of urban life may have influenced later "new wave" movements. As an initial foray into this field of inquiry, I will present a case study that traces a line of influence between the French New Wave and the African-American Blaxploitation Cinema of the early 1970s. By comparing cinematic cityscapes in *Shoot the Pianist* and *Breathless* to Blaxploitation classics like *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* and *Superfly*, I will in particular emphasize: 1) how French New Wave Cinema's urban poetics, its obsession with details of everyday life and "local colour," were adapted by African-American filmmakers as a means for visualizing urban experiences neglected by contemporaneous mainstream cinema, and 2) how both Blaxploitation cinema and the French New Wave developed critical responses to eruptions in post-war urban practices, responses that ultimately operate counter to dominant, political discourses of functionalist and disciplined urbanism.

**BASCHIERA, STEFANO, University College Cork, Ireland (PhD-student)**

**E-mail: [ste.baschiera@gmail.com](mailto:ste.baschiera@gmail.com)**

**Italian New Wave Revisited**

Fifty years after Godard's *Breathless* opened the season of the nouvelle vague, and of the transnational movement of the European New Waves, the existence of an Italian New Wave is still denied by most critics. This surprisingly compact opinion disregards factors such as the substantial campaign of debuts initiated by the Italian studios in the 1960s; the emergence of a new generation of directors who shared cultural background and ambitions with the protagonists of the European New Waves; the impact of new influential figures such as Bernardo Bertolucci and Marco Bellocchio; and the evident influence of Godard, especially on Bertolucci's work.

My goal is to offer a new definition of the Italian New Wave, by placing the accent on its transnational aspects, and by underlining its outcomes and legacies in the national cinematic production and society. In particular, I will focus on the representation of a new antagonism, which is expression and embodiment of the generational gap, and which becomes especially manifest in the filmic depiction of private and public spaces and institutions. I argue that the new directors' generational strive for cinematic innovation is mainly apparent in their representation of social space and their reappraisal of the consequences of the economic boom of the late 1950s. The Italian New Wave obliterated the previous generation's nostalgic gaze on the past, and replaced it with a powerful demand for social change.

**BONÉ FERENC, Sapientia—the Hungarian University of Transylvania, Romania (university scholar)**

**E-mail: [popkafka@yahoo.co.uk](mailto:popkafka@yahoo.co.uk)**

**Jukeboxes of the Absurd. Set Design at Godard and Kaurismäki**

Beatrice, the seductress – and perhaps an undercover agent – commissioned to escort Lemmy Caution in Jean-Luc Godard's 1965 science fiction film *Alphaville*, quickly undresses and enters a small vestibule placed between the bedroom and the bathroom in Caution's hotel apartment, where she turns on – surprisingly enough – a jukebox placed for some reason at that spot as a set design element. But, indeed, what might be the reason of the presence of this rather incongruous object in a science fiction famous for its lack of any elaborate sets, shot entirely in real locations of contemporary Paris? And furthermore, what might be the reason of the returning of this mysterious jukebox more than twenty years later in the cinema of Finnish director Aki Kaurismäki? And – most importantly – can anyone be sure that it is still the same jukebox?

**CROUS, ANDRÉ, University of Stellenbosch, South Africa (PhD-student)**

**E-mail: [cinephile2@gmail.com](mailto:cinephile2@gmail.com)**

**True and False: New Realities in the Films of Wes Anderson, Spike Jonze and Charlie Kaufman**

The filmmakers of the French *nouvelle vague*, in the spirit of post-war modernism, wanted to get at the truth of everyday life, and braved oncoming traffic to capture people living real lives. Since the turn of the millennium, Wes Anderson, Spike Jonze and Charlie Kaufman have taken the opposite track, showing a remarkable tendency to undermine their own representations of reality, and this in a variety of ingenious ways.

Using the general terms 'reality' and 'fiction' as a point of departure, I will demonstrate how many films of the past decade have humorously collapsed the boundaries between the two. The particular filmmakers never content themselves with simple exercises in mimesis, but instead openly acknowledge the elusive objective of faithfully representing reality: examples include the subversively Godardian cut-away of a film set in Anderson's *Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), the symbiotic relationship between the diegetic writing of two screenplays and the events unfolding around the characters in Jonze's *Adaptation* (2002), and the multiple *mise en abîme* structure of Kaufman's *Synecdoche, New York* (2008). The films might be moving back to the studios, but they don't shy away from pointing out the artifice in their own construction. In the course of their films, Anderson, Jonze and Kaufman playfully yet confidently turn our perception of diegetic reality on its head, placing emphasis on the idea of "performance" – as it relates to the characters as well as the films themselves.

**CUNHA, PAULO, University of Coimbra, Portugal (PhD-student)**

**E-mail: [paulomfcunha@gmail.com](mailto:paulomfcunha@gmail.com)**

**The Influences of the French *nouvelle vague* in the Portuguese New Cinema (1960's-70's)**

In the 1960's, the affirmation of the so called Portuguese new cinema was based on a radical rupture with the Portuguese cinematographic past, sparing some names from the dominant mediocrity. In terms of the main aesthetic influences of this generation, they were almost exclusively foreign, particularly from France and Italy. Both aesthetically as technically, the films that these young filmmakers had been presenting throughout the 1960's/70's, did not have nothing in common with the dominant Portuguese cinematographic production in the 1950's/60's, the so called "old cinema". On the contrary, the new Portuguese cinematography promoted by these new cinéphile generation showed the well-known influences and filiations with other young European contemporary cinematography.

From the films that created the Portuguese new cinema, there are three of them in which the aesthetical influence of the *nouvelle vague* is easily recognized and acknowledged: *Os Verdes Anos*, 1963, by Paulo Rocha, *O Cerco*, 1970, by António da Cunha Telles, *Perdido por Cem*, 1973 by António Pedro Vasconcelos. With this assignment we intend to analyze the technical process of filming recording and also to answer formal questions on creative and narrative processes of these three films. Beyond this filmic analysis, we will also try to take some conclusions on the formation and course of these three directors of these three films in order to better define the influences they got, both from other movies and also aesthetically speaking.

**FAIRFAX, DANIEL, University of Sydney, Australia (PhD-student)**  
**E-mail: [dfai7978@mail.usyd.edu.au](mailto:dfai7978@mail.usyd.edu.au)**

“Birth of (an Image of) a Nation”: Jean-Luc Godard in Mozambique

While Jean-Luc Godard’s life and work has received a plethora of critical attention, a relatively uncharted episode occurred in 1977-1978, when, at the behest of the Samora Machel government, the filmmaker worked in Mozambique to assist in the establishment of the country’s first television station.

Having newly acquired its independence from Portugal, the avowedly Marxist government of Machel embarked on a cultural policy emphasising the country’s autonomy and intending to avoid simply replicating the media landscape of First World countries. Godard, meanwhile, had recently come out of an intense period of militant film practice in the post-1968 period, and was at the time ensconced in producing video and television works, many of which can be seen as models for what a revolutionary television in Mozambique could have looked like. Godard’s hiring by the Mozambican government resulted in an extraordinary situation: a radical filmmaker is given responsibility by an anti-colonial regime to construct what Godard had earlier dubbed, with Althusserian overtones, a “televisual state apparatus”. The mission also put him into contact and collaboration with Ruy Guerra, a Mozambique-born director who had worked in Brazil’s Cinema Novo tradition, and Jean Rouch, whose ethnographic films Godard had greatly admired when a critic, and who was continuing his work in Mozambique at the same time. The fact that he was working with a *tabula rasa*, in the sense that the vast majority of Mozambique’s population had never been exposed to film images before, catalysed a process of frenetic theoretical exploration by Godard, continuing the work on the nature of the image he had done since the unfilmed *Moi Je* script of 1973.

Ultimately, however, the project failed. Godard’s contract was terminated and he left the country dissatisfied with the images he had produced. No footage remains of Godard’s work in the country, but photographs of the country are utilised in a photo-montage essay included in *Cahiers du cinéma*’s issue #300 and recollections of the project can be found in the documentary *Kuxa Kanema* and interviews with scholar and video artist Manthia Diawara. This paper will utilise these resources in conjunction with archival research to present an overview of this extraordinary yet rarely analyzed experience.

**GRANJA, PAULO JORGE, University of Coimbra, Portugal (PhD-student)**  
**E-mail: [pjgranja@gmail.com](mailto:pjgranja@gmail.com)**  
**The ‘New Portuguese Cinema’ and Contemporary Portuguese Cinema**

When in May 1959, *Hiroshima Mon Amour*, by Alain Resnais, and *Les Quatre cents coups*, by François Truffaut, announced at the Cannes Film Festival the coming of a “New Wave” in French film making, the need for a new national cinema was long felt among film critics in Portugal. In 1963, Paulo Rocha’s *Os Verdes Anos* (*The Green Years*), followed by Fernando Lopes’ *Belarmino*, in 1964 and would try to answer that need giving birth to what would come to be known as the ‘Cinema Novo Português’ (New Portuguese Cinema). Despite its blatant commercial failure, the generation of film critics and directors who defended it would manage to occupy all the strategic places from which they would promote, produce and direct, to the present day, a high art cinema to which contemporary Portuguese cinema is

still very much in debt. In doing so, they would institutionalise, regardless of national audiences, a heavily State subsidized cinema that has already been called the Portuguese Cinema School – a distinctive cinematography internationally known by the work of film directors such as Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, João César Monteiro or Pedro Costa, among many others.

In this paper, I will first try to pinpoint the aesthetic characteristics of the New Portuguese Cinema, describing its relations with the French New Wave and reinterpreting this new art cinema in the broadest context of the international cinephilia and film culture of the early 60's. I will then try to analyse the legacy of the New Portuguese Cinema in contemporary Portuguese cinema, showing how contemporary Portuguese art cinema continues to embrace, just as the New Portuguese Cinema did, an international high art stance brought forward by the international film festivals circuit and the different European State funding policies.

**GROSOLI, MARCO, Università di Bologna, Italy (PhD-student)**

**E-mail: [marco\\_grosoli@libero.it](mailto:marco_grosoli@libero.it)**

**Moral Tales from Korea. Hong Sang-Soo and Eric Rohmer**

The films by the Korean filmmaker Hong Sang-Soo have always been recognized as “Nouvelle Vague-ish” as for narrative and style. His intimate minimalism, his low-budget filmmaking, his scarce use of editing, his extreme attention to space and *mise en scene*, and above all the serial practice of repeating the same patterns from film to film just to make but small variations, make him someone close to Eric Rohmer (as also often noticed by critics). Significantly, one of his movies was even called *Conte de cinéma* (2005), as it were one of Rohmer's *Contes morales*.

*Night and Day* (2008) especially deals with this very similarity – which cannot really be considered occasional anymore. Actually, this Paris-based tale about a young Korean painter stuck in the French capital with no money and split between his wife and his would-be lover, not only is stylistically very close to the *Contes morales*, but also merges narratively all six the *Contes* films (plus *Le signe du lion* and *Les rendez-vous de Paris*). Of course, a similar confrontation is useful not only to fix an easy similarity, but also (and mostly) to find out what's different. And what sticks particularly out of this rohmerian frame is a crucial importance, in the filmic fabric of *Night and Day*, given to dreams and to the (Freudian) oneiric logic of symptom. Definitely too much a modern topic for Rohmer, whose major concern back in the *Contes morales* days was to conciliate the classical and the modern.

Curiously enough, in spite of this Hong remains perfectly rohmerian, in that this more modern dimension is balanced by, again, an ultra-traditional dimension, intersecting with a subtly developed topic concerning East vs. West, Korea vs. France, Confucianism vs. Catholicism. My paper would closely analyze this confrontation Hong-Rohmer revolving around *Night and Day* (but also all the rest of Hong's filmography), and the peculiar relation of continuity on one side, but of discontinuity on the other, between these two members of different “new waves” in space and time.

**GROSOLI, MARCO, Università di Bologna, Italy (PhD-student)**

**E-mail: [marco\\_grosoli@libero.it](mailto:marco_grosoli@libero.it)**

**Helas pour Nouvelle Vague**

From its very beginning, Nouvelle Vague has always been very aware of its place in Movie History. Way before *Histoire(s) du cinéma*, *Le mepris* (1963) is a clear attempt to show the complex relationship between classical cinema and modern cinema (i.e. Nouvelle Vague itself), thanks to a precise conceptual category: Myth.

In 1990 Godard makes a film called *Nouvelle Vague*: a film declaredly about Myth and Resurrection, according to the standard catholic view of Christian resurrection as “a myth beyond myth himself”, the ultimate myth accomplishing and dispelling at the same time the mythical structure itself. At that time, the link between the film and the actual Nouvelle Vague wasn't very clear. Nowadays, it is perhaps

clearer. The 1990 movie was somehow a prophecy on how the by now dead Nouvelle Vague has reincarnated into today's "convergent" mediascape. Some years ago, Godard has declared in an interview that if nowadays anybody can be called an author it is not only because of new technologies, but also because of Nouvelle Vague itself. The *politique des auteurs's* myth of the author consisted (as myths usually do) in a dichotomy: the intentional author seen as the holder of a personal view and style AND the author as its own nemesis, being present only insofar it is invisible, reduced to some sort of zero degree; among the many examples one can make about that, Hawks and Hitchcock are the most evident. According to Godard then the historical role of Nouvelle Vague is no more to carry on the classical cinema with different means and under the aegis of myth (like in *Le mepris*): it is instead to take Nouvelle Vague/*politique des auteurs* authorial dichotomy itself (a myth then) to its extreme, i.e. to die and resurrect in the "twisted" form of nowadays' paradoxical importance of the Author, being nowhere and everywhere at the same time (today's mediascape offers an almost limitless possibility of authorship on one side, but on the other the subjective consistency of the author figure – for instance in terms of personal poetics – is reduced to the minimum).

My paper would be a close reading of *Nouvelle Vague* (and of the following Godard's *Helas pour moi* as well, being it some kind of a remake of the 1990 one), as this kind of strange prophecy (on nowadays' mediascape situation) this movie appears to be, and as an example of how Nouvelle Vague (Godard, in this case) conceptualizes its own importance and place in media history.

**GYÓRI ZSOLT, Eszterházy Károly Főiskola, Eger (egyetemi oktató)**

**E-mail: [gyorizs@yahoo.co.uk](mailto:gyorizs@yahoo.co.uk)**

**Waves of Memory: Cinema, Trauerarbeit and the Third Reich**

Working through the shameful period of the national past and coping with the heritage of the Third Reich was a struggle dominating all levels of post-war German intellectual and cultural life including New German Cinema. In my presentation I theorize how filmmakers associated with the movement hoped to map up the various factors which not only gave birth to fascism but kept it alive in the social unconscious even after its downfall. Using the insights of Theodor W. Adorno and Pierre Nora I overview the birth of a cinematic memory-tradition in the 1970s which turned to both narrative and documentary (nonfiction) filmmaking not in order to escape (or urge people to escape) remorse once and for all through a kind of final solution to memory, but with the aim to develop an alertness to both the objective socio-cultural conditions and the unconscious recesses of the German identity that helped fascism to power.

The symbolic destruction of the Berlin Wall Germany may have lead to the geographical unification of Germany, but the reconstruction of national unity and identity required the extension of self-reflection and mass analysis through memory to every German. Cinema and especially the authors who once initiated the 70s movement again played a key role in this second wave of working through the Nazi past. Although these works come out of the hands of much-experienced filmmakers, I argue that they do not deepen previously established methods of memory-work, only make them more accessible for the global spectator.

**HEPDINCLER, TOLGA, Bahcesehir University, Communication Faculty, Turkey (university scholar)**

**E-mail: [hepdinc@gmail.com](mailto:hepdinc@gmail.com)**

**Portraying Individual Man's Gaze as Misogyny in New Turkish Cinema**

New wave in Turkish cinema is a controversial Notion. If we look back to the Turkish film history, it's not possible to find contemporary films equivalent to French New Wave, except rare examples like Metin Erksan and Omer Kavur (these directors are mostly active in from 1960's to 1990's. Erksan's *Time to Love* (*Sevmek Zamani*, 1965), Kavur's *Motherland Hotel* (*Anayurt Oteli*, 1986), *The Secret Face* (*Gizli*

Yüz, 1991) may easily be seen as a contemporary example of the influence of French New-wave in Turkish Cinema, with their cinematographic attributes). But a new filmmaker generation titled New Turkish Cinema, which formed in the mid 90's and labeled by critics as a new, introspective and psychological strain (Chaudhuri, Shohini, *Contemporary World Cinema, Edinburgh University Press:Edinburgh, 2006, p. 68.*), may be a good example for Turkish "New wave" cinema. Zeki Demirkubuz and Nuri Bilge Ceylan's films, as examples of New Turkish Cinema, with their author style (as a writer, director and sometimes as actors), and their tendency to low-budge film production can easily be regarded as counterparts of new new-wave film style in Contemporary European Cinema.

In this text, I want to focus the films of these two contemporary directors in the context of famine-masculine relationship in the director's character setting. Main goal of this text is represent to the masculine domination above women characters of the films and also represent the men's' gaze to feminine situations which formed by the directors as psychological strains.

Zeki Demirkubuz films, *Innocence (Masumiyet, 1997)*, a film about a prostitute and her inevitable lover, *The Third Page (Üçüncü Sayfa, 1999)* a film about the story of a murder which planned by a woman and her lover, *Confession (İtiraf, 2002)* a film about a mid-class married couple and their fealty to their marriage, *Waiting Room (Bekleme Odası, 2004)*, a film about a intellectual and her desperate relations with women, *Destiny (Kader, 2006)*, is a film prequel to Maumee with nearly same character setting ; and Nuri Bilgi Ceylan's films *Three Monkeys (Üç Maymun,2008)* a film about fealty and crime, and *Climates (İklimler, 2006)* a film about intellectual mid-class couple and their relationship, will be analyzed to represent the masculine gaze which formed by author and which can be read as misogyny.

**HORVÁTH EMŐKE-ÁGNES, Babeş-BolyaiUniversity, Cluj-Napoca (MA student)**

**E-mail: [h\\_emoke\\_a@yahoo.de](mailto:h_emoke_a@yahoo.de)**

**How do you Remember Thirst? A Revision of Chris Marker's Films Based on Gilles Deleuze and Hans Belting**

We are interested in giving a new interpretation both to some of Chris Marker's new wave films (*Les statues meurent aussi* and *La Jetée*) and his later work (*Sans Soleil* and *Immémory*). Considering that the essence of the depicted examples consists in the representation of time and implicitly the cinematic treatment of thought and memory, we proposed an investigation in the terms of the deleuzian *time-image* concept. Deleuze's theory omits film historical aspects and therefore it is justified to talk about its applicability to works from the '50s up to the late '90s.

*Statues* is an outstanding example of time being transformed to image, while *La Jetée* can be interpreted among others as a *movement-image* turned into *time-image*. We found that in these cases time perception is situated on a peculiar mental base that shows a good resemblance with the features of the *time-image*. The concept also proves to be an accurate model of the encountered processes of memory. Hence Deleuze's theory seems to be an appropriate framework when revising the Marker heritage up to *La Jetée*.

The image-as-individual-memory as it appears here is replaced in *Sans Soleil* with the image-as-cultural-memory, and the discourse is widened to the new technical mediums. Due to the multicultural problem and to the exclusion of the recollecting individual novel fields are touched. In order to cover these, the Belting paradigm is used, and thus a shift is achieved: from the deleuzian film-body-thought relationship to the image-body-medium trio. The interactive CD-ROM entitled *Immémory* further enlarges the spectra of aspects to be taken into consideration because it introduces a novel form of recollection, namely one that leads to a globalized and digitally mediated memory.

Crossing the range of the Marker films analysis, we could allow some more general statements. It turned out that the question posed in the title enlightens rather an inadequacy of the human mental representation, than a deficiency of the moving image. On the contrary, moving image not only evidences the astonishingly wide range of possible experiments that detect the mechanisms of memory,

but it turns out to be in good agreement with neurological findings supported by the network analytical approach.

**KIRÁLY HAJNAL, independent researcher, Lisabon**

**E-mail: hajnal.kiraly@gmail.com**

**A New Wave of the Spectator and Re-invention of the Medium in Abbas Kiarostami's Films**

The future of the cinema as art and its socio-cultural legitimacy as medium has been at the centre of theoretical debates for at least two decades. The need for a 'redeeming' new wave has never been this urging: the question is, however, whether some refreshing tendencies, often identified in the so called 'World Cinema' have anything to do with the heritage of the French New Wave. As various forms of self-reflexivity have become a common language for films of any register, this heritage has to be looked at rather in the original representations of key cinematic concepts, or, to put it differently, the ways of (re)telling the story of cinema, thoroughly intertwined with the most actual socio-political-cultural issues. Kiarostami excels in a minimalistic, rather conceptualizing approach to the issues of genre, film acting and, most recently and importantly, that of spectatorship, in close concordance with the latest tendencies of film theory. An overview of his main films will show how his characters evolved from contemplating by-standers to spectators sitting on the other side of the mirror. *Shirin*, his latest work celebrates the triumph of the spectator and, moreover, the woman as spectator, thus re-inventing the medium on the grounds of a new, surprising theoretical switch.

**MILLER, JACQUI, Liverpool Hope University, UK (university scholar)**

**E-mail: millerj@hope.ac.uk**

**The French New Wave and The New Hollywood: *Le Samourai* and its American Legacy**

The French New Wave was an essentially intertextual, pan-continental cinema. It was influenced both by American gangster films and French *noirs*, and in turn was one of the principal influences on the New Hollywood, or Hollywood Renaissance, the uniquely creative period of American filmmaking running roughly from 1967-1980. This paper will examine this cultural exchange and enduring cinematic legacy taking as its central intertext Jean-Pierre Melville's *Le Samourai*. Some consideration will be made of its precursors, such as *Rififi* (Jules Dassin, 1955) and *Tirez sur le Pianiste* (Francois Truffaut, 1960) but the main emphasis will be the references made to *Le Samourai* throughout the New Hollywood in films such as *The French Connection* (William Friedkin, 1971), *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974) and *American Gigolo* (Paul Schrader, 1980).

The paper will suggest that these films should not be analysed as isolated texts but rather as composite elements within a super-text and that cross-referential study reveals the incremental layers of resonance each film's reciprocity brings. This thesis will be explored through recurring themes such as the city and contemporary alienation expressed in parallel scenes, for example the subway chases in *Le Samourai* and *The French Connection*, and the protagonist's apartment in *Le Samourai*, *The Conversation* and *American Gigolo*.

**PETHŐ ÁGNES, Sapientia Hungarian University of Transylvania, Romania (university scholar)**

**E-mail: petho.agnes@gmail.com**

**Immediacy and Intermediality in the "Cinéécriture" of Agnès Varda**

Varda, who was first referred to as "the grandmother of the New Wave" when she was merely 30 years old, turned 81 this year, and has finally lived up to her reputation of being the "grandmother" of the famous French New Wave, perhaps not so much in the sense of being the ancestor of the "New Wave" as it was once suggested, but in the sense of becoming one of the most creative surviving members of the legendary generation of filmmakers. Her recent film, *Les Plages d'Agnes* (2009), is not only a playful

and ironic re-evaluation of her life, of her films but also, inevitably, that of the New Wave. The success of her film brought into focus not only her own work but in a way also launched a challenge for a critical re-evaluation of what New Wave filmmakers were about, what their real legacy consists of. In setting myself the task of such a re-evaluation I have found that Varda's films are thought-provoking not only because she herself became almost obsessed with conceiving filmmaking as a ritual act of remembrance, but also from another theoretical viewpoint: that of re-evaluating the concept of intermediality, its relations to what we envisage as reality, as well as its possible figurations.

In my presentation I propose to examine how intermediality works as a kind of *metalepsis* both in the sense of a poetic figure and of a narrative device – as Genette interpreted it – accomplishing a leap between levels of “fiction” and “reality.” I will try to show how Varda's techniques of intermedial *metalepsis* have their own idiosyncrasies compared to those used by Jean-Luc Godard, and that most of the times, for Varda cinema is defined as an “artifice” between two layers of the “real:” the reality of herself, the personal world of the author-narrator and the reality captured by *cinéma vérité* style cinematography. Intermediality as a narrative device performs these *metaleptic* leaps from immediacy to stylized representation and back, but as a figure it also “figures” the ultimate impossibility of such a leap. Among the films referred to beside *Les Plages d'Agnes* in the analysis are *L'opéra-mouffe* (an effective collage of photographic *flânerie* and concept-art), *Ulysse* (a narrative-dramatic ekphrasis of a photograph), *7p., cuis., s. de b., ... à saisir* (inspired by an exhibition entitled *The Living and The Artificial*), *Histoire d'une vieille dame* (a sort of cinematic *objet-trouvé* recovered from the shooting of *Sans toit ni loi*), the documentary: *Daguerréotypes*, etc.

**PÓCSIK ANDREA, Eötvös Lóránd University, Budapest (PhD-student)**

**E-mail: [pocsik66@t-online.hu](mailto:pocsik66@t-online.hu)**

**Indignity, Poverty, Social Distance and Roma Representation**

Focusing on a few Hungarian documentaries this paper tries to reveal important trends in representation of poverty. Starting from the early sixties, the influence of *cinéma vérité* on Hungarian filmmaking I examine how this movement affected certain groups of filmmakers (“amateurs” and other “independent” authors, e.g. the ones at Balázs Béla Studio) who were approaching the issue of social distance in a more radical, honest way, trying to break taboos. Analyzing – from this aspect – crucial documentary films I also refine questions on the representation of the Roma looking for the sources of their negatively schematized image. Meanwhile, important social and cultural historical problems might be highlighted, how sociological research (as a very important device of providing data for development policies) influenced filmic (and media) representation, how the changing meaning of indignity, poverty and social distance were reflected in several scientific and artistic discourses during the last decades.

Another, parallel line of interrogation would lead us to certain attempts that were trying to deconstruct the culturally determined semantic fields of poverty and help us to understand the role of film as a medium in developing critical thinking.

**POPA DIANA, independent researcher, Budapest**

**E-mail: [diana\\_turku@yahoo.com](mailto:diana_turku@yahoo.com)**

**Towards an Understanding of the ‘Romanian New Wave’**

Criticism (especially international criticism) has been quick in labeling the recent success and international recognition of several Romanian films directed by a young generation of filmmakers (Puiu, Mungiu, Porumboiu, etc.) as the “Romanian New Wave.” I am interested not in questioning the appropriateness of the syntagm (which seems to waste a lot of the energies of both film directors and critics) but in analyzing several of these films as they circle around and about authority. This presentation is an attempt at discussing several of these internationally acclaimed films by focusing on the representation of authority stripped bare by these filmmakers' reflective gaze. I will apply the



syntagm 'Romanian New Wave' as a tool of analysis, as an umbrella term underlying that which is common to the different directors as opposed to the numerous differences that (naturally) are there as well. My intention is not to uncover a common theoretical platform of these directors (criticism agrees that there is no such thing) but a certain 'Romanian worldview' as it emerges from the preoccupations of a generation of filmmakers, a view broken into small pieces (as against monolithic representations) easier to analyze but which affect and reflect back at the viewer. I believe that under the sign of realism these films do not so much represent a break with a past tradition (of Romanian cinema) but they introduce a Romanian worldview in contemporary world cinema. But what exactly has this Romanian worldview to offer for an international public?

It is my conviction that the originality and the international appeal of these films rest on their capacity of revealing the mechanisms at work in giving and taking authority/power with a sensitivity and a realism ripened and finely tuned by the experience and the legacy of a totalitarian political and social system.

**RILEY, SAMANTHA MICHELE, The University of North Carolina, Chapel Hill, USA (PhD-student)**

**E-mail: [smriley@email.unc.edu](mailto:smriley@email.unc.edu)**

**A Transnational Queer AIDS Cinema**

In this paper, I focus on a global history of celluloid depictions of (queer) bodies with AIDS. The Transnational Queer AIDS Cinema builds upon the Global Queer Cinema, which grew out of the tradition of the New Queer Cinema. In a 1992 article in the international film magazine *Sight & Sound*, film scholar B. Ruby Rich coined the phrase "New Queer Cinema" to describe a growing presence of queer films in the international film festival circuit. These new films put the lives of queer characters center stage, many of which were notably infected with a contagious, deadly virus - HIV. Such films include Canadian film director Laurie Lynd's *R.S.V.P* (1991) and American director Gregg Araki's *The Living End* (1992). By 2005, a new term emerged - the Global Queer Cinema, which first appeared in the context of an international LGBT art exhibit at the Museum of Modern Art in New York and as a film series at the University of Iowa.

According to film scholars, the goal of this new wave was to address and reconsider the Anglo- and Eurocentricism of the New Queer Cinema. Such films include Chinese director Cui Zien's *The Old Testament* (2002) and Argentinean director Anahi Berneri's *A Year without Love* (2005). This "New Wave," the Transnational Queer AIDS Cinema expands on these "Old Waves" of cinema, enabling us to consider across temporal, national, and even cinematic boundaries the history of the AIDS film, and most specifically the queer AIDS film. Almost thirty years since the Centers for Disease Control first registered its epidemic-like capabilities, HIV/AIDS has become the most studied and documented disease in history. Would now not be an appropriate time to assess how cinema has represented the lives of persons infected with HIV? How much has cinema shaped our understanding of this epidemic?

**SCHICK, THOMAS, Film & Television Academy (HFF) „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg, Germany (PhD-student)**

**E-mail: [t.schick@hff-potsdam.de](mailto:t.schick@hff-potsdam.de)**

**A „Nouvelle Vague Allemande“? Thomas Arslan's films in the context of the „Berlin School“**

Since the beginning of the 1990s the directors Christian Petzold, Angela Schanelec and Thomas Arslan tried to break new ground within the German cinema by telling simple stories from everyday life with very little dramatic emphasis. Other filmmakers like Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg or Valeska Grisebach continued to follow that path and searched for new cinematic means to depict contemporary everyday life. Film criticism labelled this group of young German directors with the term "Berlin School" ("Berliner Schule"). The filmmakers of the Berlin School don't pursue a naïve notion of realism; their films rather try to detect the core of reality. One important source of inspiration for them is the movement of auteur filmmaking, somehow founded by the directors of the Nouvelle Vague. It is no

coincidence that the Berlin School is called "Nouvelle Vague Allemande" in France and a lot of Berlin School's filmmakers name Bresson, Eustache or Godard as their favourite directors.

In my paper I will try to show some characteristic features and stylistic innovations of the Berlin School by analysing Thomas Arslan's work more closely. His films like *Dealer* (1999), *A fine Day (Der schöne Tag, 2001)* or *Vacation (Ferien; 2007)* show an extraordinary formal rigour and a special relationship towards contemporary German reality. In my analysis of Arslan's movies I will especially try to shed some light on the questions which innovative stylistic means he employs, how he manages it to produce an impression of realism, although using highly stylised filmic devices, and which relations to French filmmakers like for example Eric Rohmer or Robert Bresson may be discernable.

**SZEKFÜ ANDRÁS, King Sigismund College, Budapest, Hungary (university scholar)**

**E-mail: [andras@szekfu.hu](mailto:andras@szekfu.hu)**

**Waves Beget Waves – Correspondences of Central European Cinemas in the Sixties**

The title "Waves Beget Waves" is a tribute to Jay Leyda's 1964 book about compilation films. If films can father other films, why not could waves father other waves?! The "new waves" in Central Europe of the Sixties were first of all fathered by the French Nouvelle Vague, of course. But there were interesting similarities and mutual influences between the new waves of the different Central-European nations themselves, too. At this time most Central-European countries were belonging to the sphere of influence of Soviet Russia. Film artists of all these countries (including the film artists of the Soviet Union itself) had to wage a freedom fight for free artistic expression. Much of this conflict was fought by way of looking for examples and legitimations: if a taboo could be broken in one socialist country, filmmakers of the other countries could quote that film as an example in their own arguments against ideological censorship.

This brothers-in-arms relation gave a special flavour to artistic contacts within the then socialist camp. And beyond these political and ideological fights, there were the normal artistic contacts, too: mutual inspiration, artistic dialogue, following each others' steps into virgin fields.

This lecture is going to sketch the artistic dialogue within the socialist camp of the Sixties, focusing on the author's native Hungary in her relations to the then Czechoslovakia and Poland, with brief excursions dealing with the Soviet Union and East Germany (GDR). The main protagonists will be (to name but a few) Wajda, Kawalerowicz, Munk, Polanski, Borowczyk, Lenica and Makarczynski from Poland, Menzel, Forman, Chitylova, Trnka, Jakubisko from Czechoslovakia, Romm, Tarkovsky, Mihalkov, Mihalkov-Konchalovsky, Paradjanov, Ioseliani, Shepitko from the Soviet Union, and Fábri, Máriássy, Makk, Jancsó, Kovács, Bacsó, Herskó, Szabó, Gaál, Sára, Kósa, as well as Gyarmathy, Sándor, Simó, Gazdag, Ember, Huszárík from Hungary.

**TARNAY LÁSZLÓ, University of Pécs, Hungary (university scholar)**

**E-mail: [tarnay@btk.pte.hu](mailto:tarnay@btk.pte.hu)**

**Between Visuality and Narration: the Influence of Computer Games Graphics and Soap Operas in Contemporary Film**

The present paper proposes the following theoretical observation: the major bulk of contemporary film is inherently intermedial in that it owes two things to two different "fellow media" respectively. On the one hand, its visuality is constructed, if not digitally produced, and modelled after the visuality of virtual reality in contemporary computer games (e.g. World of Warcraft). On the other hand, narration is moulded largely according to the narrative techniques made popular by soap operas. Neither idea is entirely new. The visuality of 'new cinema' and the visuality of computer game graphics have been compared to each other many times, while it was David Bordwell himself who argued for a kind of continuity principle in contemporary Hollywood cinema inspired by TV series such as soap operas. Although the effect of both influences can be put down to a certain *reflexivity* that genre films are said to

have shown from the late 80s, it is argued here that this kind of the 'non-transparency' of the film medium is radically different from the reflexivity present in so-called auteur films. (Take for example the recent Danish film, *Just Another Love Story* in which characters reflect on, and talk about, the codes of *film noir* as a narrative 'law' within the film itself.) It is also argued that the two influences mutually strengthen each other in that both highlight the 'mythical' aspect of reality (in the Barthian sense) and produces a cumulative effect in the audience. Although it would be better to say that movies tend to become sort of modern 'fairy tales,' rather than myths, for they lack the over-arching ethos of a mythical world.

Last but not least, the two influences highlight the immediate and immersive character of the 'new film', in contrast to hypermediacy, as argued in Bolter and Grusin (1999). In cognitive terms, they together set off the consciousness of the scene against that of the surface. The paper aims at presenting further empirical evidence to buttress the above 'double thesis.'

**VINOGRADOVA, MARIA, currently an independent film scholar; recently a graduate student at Pratt Institute (Brooklyn, New York) and Fulbright scholar, St.Petersburg, RUS.**

**E-mail: [nulleparty@yahoo.com](mailto:nulleparty@yahoo.com)**

**Berliner Schule within the tradition of "Young Cinemas"**

Berliner Schule can be called a minor new wave of German cinema. Minor since the impact of more recent „waves” does not reach the scope of the „waves” of the 1960s and 70s, most notably, *la nouvelle vague* in France and *Das Neue Kino* in Germany. And still, it has most of the features associated with the earlier „waves”: it emerged in a turbulent period of time (late 1980s – early 1990s), and in many ways in opposition to the current mainstream cinema. Berliner Schule has its aesthetic programme expressed at the pages of *Revolver* magazine that emphasizes the importance of creating a platform for exchange of ideas over academic-style theorizing. It cannot be called a movement in a strict sense, as the current range of filmmakers associated with Berliner Schule diverse enough to disagree upon many points expressed in *Revolver* or each other's films. There are two „generations” commonly associated with Berliner Schule. The first generation mainly includes three directors, such as Christian Petzold, Angela Schanelec and Thomas Arslan. Directors such as Valeska Grisebach, Matthias Luthardt, Maria Speth, Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler, Henner Wickler, Maren Ade, Elke Hauk, Sylke Enders and some other are associated with the second generation. Films made by these directors feature a lot of elements associated with the „waves”, such as use of long shots, casting non-professional actors, and attention to the issues of history and memory. Yet, the notion of *auteur* is revised, and team work gains more importance than it was in the earlier relevant films. Berliner Schule appears to be a vivid example of how the ideas grounded in the 1960s are manifested and transformed in today's cinema.

**VIRGINÁS ANDREA, Sapientia–the Hungarian University of Transylvania, Romania (university scholar)**

**E-mail: [avirginas@gmail.com](mailto:avirginas@gmail.com)**

**Allegorical Reading Possibilities of Hungarian and Romanian "New Wave" Films**

After a short overview of the functioning of allegory, specifically in/with moving images, the presentation proceeds with allegorical examples taken from the mentioned filmic corpus. Their interpretation seeks to answer the question: how are allegories coded in these films? Furthermore, it also intends to address “the need for allegorization,” be that a local, a regional or rather a temporal (and a generational) specificity in Hungarian and Romanian films belonging to post communist New Waves (or “New Film” as such).

**WIK, ANNIKA, Department of Cinema Studies, Stockholm University, Sweden (university scholar)**

**E-mail: [annika.wik@mail.film.su.se](mailto:annika.wik@mail.film.su.se)**

**Reframing Reflexivity**

The Swedish artist Lina Selander uses Jean-Luc Godard's film *La Chinoise* (1967) as a starting point for her awarded artwork *When the Sun Sets It's All Red, then It Disappears* (2008). Most notable in this work is how the soundtrack of the film forms the soundtrack of the artwork. The title is of course from the text of the film and the artwork begins with a female voice reading these lines in Swedish. The voice-over then continues to quote the text, focusing on parts about the relations between words and images. Added to this sound is a montage of moving images consisting of photographs from 1968 student revolts in Paris and Stockholm, images of Chairman Mao swimming in the Yellow River, personal photos and stills from *La Chinoise*. To inscribe herself and the space of the viewer Selander has photographed with a flash and let a white circular reflection remain within all the pictures. In this way she is challenging the materiality of the picture, the surface of the image, the screen and also the spatial experience. Selander's film is an examination of reflexivity on many different layers departing in Godard's film. At the same time she is also dealing with biographical material related to her father. I would like to talk about Selander's way of reframing reflexivity and see whether her practice can add to theoretical notions of reflexivity. By looking at Selander's way of experimenting with film language and how the work reframes Godard's way of experimenting with film language hopefully this can tell us something about contemporary intermedial theory and practice.

## Magyar nyelvű előadások

**BÖRCSÖK DÓRA, Eötvös Lóránd Tudományegyetem – Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. (PhD-hallgató)**

**E-mail: [rackajuh@freemail.hu](mailto:rackajuh@freemail.hu)**

**A Nouvelle Vague kromatikus struktúrái, avagy miképpen válik a szín elsőszámú narratív komponenssé a kialakult modernizmus periódusában**

Előadásomban azt a feltevést igyekszem bizonyítani, miszerint a hatvanas évek közepén a francia új hullám egyes szerzői rehabilitálják a szín ornamentális, funkciótlan narratív státuszát, és a filmes elbeszélés koherens kompozíciós elemévé emelik. Az előadás első részében bemutatom, bizonyos teoretikusok miképpen definiálják az ideális színkezelési metódust:

- Eisenstein impresszív, expresszív, konstruktív megközelítésének meghatározása, a színek narratív kötöttségeinek és autonómiájának paradoxona, szín-absztrakció
- Jean Mitry a színek lokális, nem autonóm szimbolikájáról
- Marie-Claire Ropars, Wuilleumier: a szín, mint technikai adottság nyelvi elemmé válik
- Gilles Deleuze: szín-felszín, atmoszferikus-szín, mozgás-szín definíciói

Az előadás második része két alkotó munkáját vizsgálja: Agnès Varda *Le bonheur* (1965), Jacques Demy *Les demoiselles de Rochefort* (1966) (esetleg *Les parapluies de Cherbourg* is (1963). Feltevésem szerint a korszak legkonzekvensebb kromatikus struktúrájával Varda filmje rendelkezik. Bemutatom, hogy ez a részben klasszikus (expozíció, tárgyalás, befejezés világos elkülöníthetősége), részben új hullámos elbeszélést (epizodikusság, a konfliktus teljes hiánya) hogyan szervezik elsősorban a színek, milyen színkarakter-preferenciák, kombinációk jellemeznek egy-egy szituációt (Varda *Du côté de la Côte* (1957)c. esszéfilmjében prezentált kék-sárga univerzum dominanciája, stb.), miképpen jön létre a szín-identitás. Demy esetében arra keresem a választ, hogy a hollywoodi show-musical

kétfókuszú narratív struktúráját milyen módon veszi át, illetve fordítja ki a *Les demoiselles de Rochefort* s ezt a bináris szerkezetet hogyan építik fel a kloritok.

**CSISZÁR MÁTYÁS, Budapest (www.fotopost.hu, fotografus.hu Alapítvány)**

**E-mail: [csakmatyi@gmail.com](mailto:csakmatyi@gmail.com)**

**Kortárs francia extrémek**

A kortárs francia rendezők (mint például Ozon, Dumont, Breillat, Noé vagy Nollot) egy kisebb csoportja látásmódjával egy új filmes hozzáállást alakított ki napjaink emberének bemutatásához, a társadalom leképzéséhez. Az említett rendezők munkásságát és azoknak nagyon realiztikus, brutális erőszaktól és durva szexualitástól sem mentes alkotásait James Quandt kritikus egy 2004 februárjában az Artforumban megjelent cikkében elnevezte New French Extremity-nek.

A New Extremity, mint generációs stílus irányzat, sajnálatos módon eddig elkerülte a teoretikusok és elemzők figyelmét, így szakirodalma nincs nagyon, de jelentőségét jól mutatja, hogy idén áprilisban a cambridge-i Ruskin egyetem filmszakán többnapos konferenciát rendeztek, melynek egyetlen témája a francia kortárs film extrém ábrázolásmódja volt és az általa megjelenített problémák különböző filozófiai és társadalomtudományi vonatkozásai. Véleményem szerint az ezredforduló óta kialakult legnagyobb hatású kortárs, viszonylag egységes irányzat. Ezért szándékoznám bemutatni az említett rendezők látásmódját, életműveiknek azonos aspektusait. Feltárnám azokat a szellemi előképeket, amiknek hatására létrejött ez az elbeszélésmódjuk. A lázadó elődök Godard, Pasolini, Bunuel, Antonioni vagy éppen Dali, miként inspirálta ezt a friss filmes generációt? Hogyan viszonyulnak a Battaile vagy Foucault által felvetett erkölcsi és szexuális problémákhoz? Milyen színházi, performance művészeti előképei vannak (bécsi akcionisták, a kegyetlenség színháza)? Mennyire tekintenek kritikusán a fennálló rendszerre, mennyiben gondolják a Spektákulum Társadalmának? A megjelenített borzalmak talán a befogadás célcsoportjának az osztályfélelmeit hívják elő és ezáltal a rettegés a szocializációnk során kialakult kulturális és társadalmi identitásunkat sokkolja? Ezek lennének a dolgozatomban/előadásomban megválaszolt főbb kérdések. Illetve bemutatnám, hogy hogyan kapcsolódik az egyéb posztsovjet irányzatokhoz a francia törekevés. A tárgyalt irányzatok lennének például a rendszerváltás utáni magyar szocióhorrorok (*Roncsfilm*), a dán dogma filmek (Trier-munkássága) vagy esetleg a dogmát továbbvivő, szintén dán Jenesen abszurdjai, és persze a skandináv és a francia látásmódot ötvöző Lukas Moodysson (*Lilja 4ever*). Ezen aspektusok alapján szándékozom pozicionálni a French New Extremity-t, a korelőzmények (film és filozófiai), és a hasonló mozgalmak rokontörekvéseinek koordináta rendszerében elhelyezni az európai filmművészetben.

**FALUHELYI KRISZTIÁN, Pécsi Tudományegyetem, Filmtudományi és Vizuális Kultúra**

**Szeminárium (egyetemi oktató)**

**E-mail: [faluhelyi.krisztian@gmail.com](mailto:faluhelyi.krisztian@gmail.com)**

**Film és videó installáció. A Tejút mediális formái**

Előadásomban Fliegauf Benedek *Tejút* (2007) című filmjével szeretnék foglalkozni médiaelméleti szempontból. A médiaantropológiai kutatások nyomán egyre több figyelem esik a médiumok vitalitására és vonzerejére, mondván a kultúráknak szükségük van izgalmas és kihívó médiumokra. A médiaantropológiai irányzatok a játék fogalmát hangsúlyozva felértékelik a színházi jellegű médiumokat, mint a performatív részvétel elsődleges terepeit, miközben rámutatnak az irodalom (különösen a regény) performatív szempontból szegényes voltára. Milyen vonzerővel bír azonban a film, illetve a film legkülönbözőbb mediális formái? Fliegauf *Tejútjával* kapcsolatban az érdekel tehát elsősorban, mennyiben bizonyul vonzó mediakonfigurációnak a kilenc statikus beállítás.

2008 februárjában a Ludwig Múzeumban videó installációként is megtekinthető volt a *Tejút*, a fenti kérdés körbejárásához így a „film” e két különböző mediális formájából szeretnék kiindulni. Miként

működnek az egyes jelenetek egymás mellett egy kiállító terem falaira kivetítve, illetve miként a mozivásznnon lineáris egymás utániségben felfűzve? Miként fogadja be egy kiállítás látogatója fel és alá sétálva az egyes jelenetek között, és miként egy mozi néző a sötétben ülve? Milyen lehetőségeket rejt magában a filmes és a videó installációs forma a *Tejút* esetében? Van-e igazi mediális formája a *Tejútnak*?

**HOLMÁR ÁGNES, Zsigmond Király Főiskola, Budapest (egyetemi hallgató)**

**E-mail: [agnes.holmar@gmail.com](mailto:agnes.holmar@gmail.com)**

**A test problematikája a rendszerváltás utáni új generáció filmjeiben**

A rendszerváltás után alapvetően nem alakult ki Magyarországon egységes új hullám. Csak a 2000-es évek elejére nőtt fel egy nemzedék, akik szakítani próbáltak az első - 60-as években megjelenő - magyar új hullám jegyeivel. E fiatal rendezők egy része Simó Sándor tanítványai közül került ki, ők Madzag Egyesület néven léptek fel, de rajtuk kívül akad még másik 5-10 fiatal rendező, akik folyamatosan jelen vannak a különböző filmfesztiválokon. A filmek témái szükségszerűen megváltoztak, mert már nem volt meg az a politikai ideológia, amire oly sok filmben reflektáltak a rendezők. A új generáció a filmek témájában (egy - egy társadalmi problémát megragadva) kódolt üzenetet intéz a nézőkhöz. Dolgozatomban a test problematikájának megjelenítését emeltem ki és vizsgáltam meg négy rendező hat fesztiválfilmjében: Pálfy György: *Hukkle*, *Taxidermia*, Faur Anna: *Lányok*, Fliegau Benedek: *Dealer*, *Vomb*, Kocsis Ágnes: *Friss levegő*. Dolgozatomhoz olyan nagy gondolkodókat vettem segítségül, mint Deleuze, Foucault, és R. D. Laing. A lélek a test börtöne, vallja Foucault. Esetleg a fordítottja az igaz? A lélek nyomorítja meg a testet, vagy a test a lelket? Az éppen aktuális hatalom tényleges birtokolja a testünket?

**PFUSCHER EMESE, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest (PhD-hallgató)**

**E-mail: [korhinta@citromail.hu](mailto:korhinta@citromail.hu)**

**Az új hullám és Hitchcock irodalmi adaptálása (A Manderley-ház asszonya)**

Elvileg az új hullám szerzői műveket támogatt, de az irodalmi adaptációk körében is előfordult ez a jelenség. Az új hullám a II. világháború után kibontakozó irányzat volt. A töltőtoll-kamera elmélet ebben az időszakban kezdett kibontakozni és hatott erre irányzatra is, vezette be ezt a stílust a 40-es években. Az új hullám rendezői merész vágásokkal, újszerű beállításokkal, sajátos zenehasználattal párosuló filmnyelven szólaltak meg. Jellemző volt rájuk a kortárs irodalommal való mély kapcsolat is. Az új hullám Franciaországból indult az 1950-es években, de több országban is elterjedt. A francia újhullám (*Nouvelle Vague*) nevét az *Express* c. folyóirat egy 1957-es cikke adta. Az amerikai filmgyártás egyik legnagyobb alakjára, Hitchcockra is hatott ez az irányzat. Számos irodalmi adaptációjára is hatott ez az irányzat, pl. Daphne du Maurier két művét is filmre vitte. A szerzői filmes stílus megjelent az irodalmi adaptációkban is, tehát a két filmes eszköz nem zárta ki egymást. A szerzői rendezői stílusjegyek éppúgy megtalálhatók a *Manderley-ház asszonyában*, annak ellenére, hogy a forgatókönyv alapját nem filmes ember írta. Már a címválasztás is egy sajátos rendezői fogás volt, hiszen az eredeti mű címe Rebecca volt, akit a fordító Rosalie-ként szerepeltetett a műben. Hitchcock korát annyiban megelőzte, hogy előfutára volt eszközeiben az új hullámnak. Tehát egy olyan modern szemléletű rendező volt, aki pl. a *Manderley-ház asszonyában* amellett, hogy sikeresen alkalmazta a suspense-t és az erős premier plánokat, vagy a mentális képet, erényeket is közvetített: alázatosság, kedvesség, szerénység, őszinteség. "Csak az számít, hogy tudjuk, hogy milyen szögbe kell állítani a kamerát ahhoz, hogy a jelenet igazi erejét érzékeltesük." (*Truffaut: Hitchcock*, Budapest: Magyar Filmintézet, Pelikán, 1996: 59.p.)

**SÁGHY MIKLÓS, Szegedi Tudományegyetem (egyetemi oktató)**

**E-mail: [saghy.miklos@gmail.com](mailto:saghy.miklos@gmail.com)**

**Egy irodalmi hatás? A heterogén szubjektum színrevitele Esterházy Péter és Gothár Péter *Idő van* című műveiben**

Előadásomban Gothár Péter *Idő van* című Esterházy-adaptációját vizsgálom abból a szempontból, hogy miképpen tudja a film médiumának segítségével megjeleníteni (ha egyáltalán képes erre) azokat a körvonalatlan, egymástól nehezen elhatárolható, össze nem egyeztethető tulajdonságokat magukra vevő és ebből adódóan heterogénnek is nevezhető karaktereket, melyekkel az Esterházy Péter írás(ok) szöveg-világában találkozhatunk. Annak a kérdéskörnek az elemzésére is szeretnék röviden kitérni a két mű együttműködésének interpretálása során, hogy a heterogénnek nevezett szubjektum milyen módon kötődik a különböző reprezentációs technikákhoz (ez esetben a szöveghez és a filmhez), valamint hogy ezek a reprezentációs technikák mennyiben határozzák meg e szubjektum „új” létmódját, és „új” világbeli helyzetét.

Reményeim szerint, a szóban forgó adaptációs viszony elemzése rámutat majd, hogy a heterogén szubjektumokat szövegeiben színre vivő Esterházy Péter legalább annyit tanult a huszadik század legbefolyásosabb médiumától, a filmtől, mint amennyit Gothár Péter a posztmodern Esterházy szövegektől.

**STÓHR LÓRÁNT, Zsigmond Király Főiskola, Budapest (egyetemi oktató)**

**E-mail: [stohrlorant@gmail.com](mailto:stohrlorant@gmail.com)**

**Teatralitás a kortárs magyar filmben**

A 2000 körül színre lépett rendezőgeneráció szembefordult a kilencvenes évek elejének-közepének domináns filmes diskurzusával, az univerzalisztikus fogalmazásmóddal, és igyekezett közvetlenebbül megszólítani közönségét. A generáció néhány jelentős alkotója azonban nem tette félre a mű szövegszerűségének kérdését: továbbra sem tekintett ártatlanul a filmre, mint a valóság közvetlen megmutatására, és nem volt magától értetődő számára a történetmesélés gesztusa, ezért valamiféle a narratív konvenciókon kívül eső, ám a kilencvenes évek magyar filmes irányzatától („fekete széria”) eltérő, annál érzékibb, érzelmesebb, szenvedélyesebb formát keresett. E generáció számos tagja lépett élénk dialógusba a társművészetekkel, s azon belül is legelőbb a színházzal, hogy nem-narratív, érzelmi-indulati kifejezésre alkalmas formákat írjon bele a film médiumába.

Hajdu Szabolcs és Mundruczó Kornél filmjein keresztül azt kívánom kimutatni, hogy számukra a színház kölcsönözte azt a formát, ami érzelmileg, indulatilag vagy zsigerileg erőteljesen megcélozza nézőjét, miközben az azonosulásra módot adó klasszikus narratív konvenciók felmondásával elvonatkoztatásra alkalmas távolságot is teremt.

**SZABÓ ELEMÉR, Csokonai Vitéz Mihály Gimnázium, Debrecen (filmrendező, tanár)**

**Email: [szaboemail@gmail.com](mailto:szaboemail@gmail.com)**

**Hullámok interferenciája, Jean Rouch (etnográfiai) újhulláma**

A francia újhullám egyik prominens személyiségének, Jean Rouchnak filmjeit, módszerét, látásmódját, a cinema véritét szeretném előadásomban körüljárni, kontextualizálni a filmtörténeti korstílus néhány jellemzőjével. Továbbá, mintegy visszatekintve az ún. antropológiai film öndefiníciós problematikájának mai perspektívájából (a történeti dimenzió a definiálásban még segítségünkre is lehet) megkísérlem tetten érni néhány szorosabban elemzett, értelmezett filmrészlet segítségével a Rouch-filmek „szerzői funkciója” kapcsán az etnofilm irodalmi fordulatának előfutárát, hogy így új adalékokat nyerjünk (episztemológiai-etikai, narratológiai-esztétikai szempontból) az újhullám mai értékeléséhez, hatásának értelmezéséhez.

**SZENTPÁLY MIKLÓS ISTVÁN, Filmtekercs Fényportál, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest (PhD-hallgató)**

**E-mail: [mszentpaly@gmail.com](mailto:mszentpaly@gmail.com)**

**Hintsch György: *Iszony*, egy 1965-ben készült irodalmi adaptáció alapelvei és az Új hullám**

Az *Iszony* című film esztétikáját eddig még nem vizsgálták. A filmet rendező Hintsch György egyik levele, melyet Németh Lászlónak írt, jó kiindulópont lehet a film esztétikai alapelveinek vizsgálatára. Az előadás gerince tehát Németh László levelezése, tanulmányai illetve az *Iszony* forgatókönyve.

Mindezek alapján előbb felvázolom a film készítésének esztétikai alapelveit, majd az elkészült film képi világának elemzésével foglalkozom. Mindezt szembeállítom az *Új hullám* törekvéseivel. Majd Hintsch György alkotását összevetem Georges Franju *Thérèse Desqueyroux* című Mauriac adaptációjával. Így az *Iszony* című film és a francia filmtörténeti mozgalom kölcsönösen világítják meg egymást. Az efféle vizsgálat a filmkészítés alapelveire kérdez rá. Másfelől Németh László regényének egzisztencialista kérdésfelvetése egyértelműen összekapcsolható a francia filmes mozgalom egzisztencialista törekvéseivel. Kérdés Hintsch György filmjében mennyi maradt Németh László eszméiből.

**TÓTH ANDREA ÉVA, Université Charles de Gaulle, Lille, FR (PhD-hallgató)**

**E-mail: [avantgandi@freemail.hu](mailto:avantgandi@freemail.hu)**

**A nézői kóborlásforma kérdései a kortárs filminstallációknál**

Az előadás a deleuze-i filmet érintő elmélet két kép közötti egyik átvezető jellegzetességének, az úgynevezett kóborlásformának (*forme balade*) a tárgyalásából indul ki, amely jó néhány francia új hullámos filmben is felütötte a fejét. A mászkálás, mely a modern filmben a képen belüli figurák mozgását meghatározó séta formájában realizálódik, végigkíséri a filmtörténetet. Így köthető össze a kortárs filmes installációk közönségének fel-alá járkálása a tizenkilencedik századvégi vásárokon a mozgó képek előtt flangáló érdeklődőkével. Azt kívánjuk elemzés alá bocsátani, hogy milyen viszonyban áll egymással a modern film képeit meghatározó séta a múzeumi környezetben kiállított mozgóképek előtt, alatt, felett és között lézengő látogató mozgásával. Vajon valóban szoros kapcsolatban áll-e a modern filmben felfedezhető séta és a kortárs művészetet meghatározó mászkálás (Thierry Davila *cinéplastique*-ja) a deleuze-i „és” szócska jegyében, ahogy Evgenia Giannourri értelmezi, avagy a két mozgásforma teljesen más esztétikai utat jár be (Luc Vancheri)? A mozgóképes installációkhoz köthető befogadói mozgásformát avagy mozdulatlanságformát érintő elméleti diskurzus tisztázásához és továbbgondolásához Boris Groys témába vágó cikkeiben megfogalmazott pontatlanságok tárgyalásából merítve jutunk el a Dominique Païni által meghirdetett baudelaire-i *flâneur* visszatérésének analíziséhez.

Raymond Bellour, Jacques Rancière, Dork Zabunyan és Françoise Parfait nézői mozgást érintő írásait vetjük egybe a múzeumi látogató filmes képpel szembeni immobilitását hirdető elképzelésekkel (Anthony McCall, Chris Dercon). Az előadás nem csupán a kérdés elméleti hátterét kívánja körüljárni, hanem azt a gyakorlattal óhajtja megvilágítani, így lesz vizsgálat tárgya Sergio Belinchón, Marie Frier, Fliegau Benedek, Hale Tenger, Hussein Chalayan, Kutlug Ataman, Magali Desbazeille, Siegfried Canto és Samuel Beckett egy-egy műve, melynek során a kiállítási környezetben látható mozgóképekhez köthető befogadó mozgásformák tipológiáját igyekszünk megalkotni.

**TURNACKER KATALIN, Pécsi Tudományegyetem, Filmtudományi és Vizuális Kultúra**

**Szeminárium (egyetemi oktató)**

**E-mail: [turnacker@vipmail.hu](mailto:turnacker@vipmail.hu); [turnackerkatalin@freemail.hu](mailto:turnackerkatalin@freemail.hu)**

**Új német 'újfilm.' A szerzőiség tendenciái a kortárs német filmben**

Németország filmkészítésében a nyolcvanas évek válsága után jelentős változás következik be. Fiatal alkotók szinte egy időben lépnek fel a konvencionális, haszonelvű és nézőbarát filmezés ellen, egyesek



felelevenítik az újhullám elképzeléseit, experimentális rendezési gyakorlatát, mások legújabb technikai eljárások, 'posztmodern' módszerek segítségével hozzák létre, találják meg saját stílusukat. A kilencvenes évektől napjainkig a német produkciók közül három jelentős tendencia körvonalazódik: az X-Filme, a Berliini Iskola és a török-német filmek készítői különböző irányvonala. Előadásomban az új német szerzőiség történeti összefüggéseit, stíláriis jellemzőit vázolólok fel.

**VERPELETI ANDRÁS, Pécsi Tudományegyetem (egyetemi hallgató)**

**E-mail: verpeleti@gmail.com**

**Az abszurd finomsága Wes Anderson eddigi életművében**

Előadásomban Wes Anderson amerikai filmrendező munkásságát szeretném megvizsgálni, és bizonyos szempontokat szem előtt tartva bemutatni. Kiindulópontom gyanánt az Egyesült Államokban nagyjából a 70-es évek végén népszerűségnek indult függetlenfilmes irányzat szolgál, mely elsősorban a Sundance Filmfesztiválnak és néhány kisebb stúdiónak (különösen a Miramax-nak) hála nagyobb közönséghez is eljuttatott független, vagy annak kikiáltott filmeket. Ehhez kapcsolódóan Wes Anderson munkássága tézisem szerint egy úgynevezett ál-Hollywood ellenes (vagy ál-független) mozgalommal rokonítható. Filmjeiben erősen érződik a Soderbergh, Hartley, Mamet, vagy éppen Tarantino által bejárt már útvonalon való haladás iránti igény. Filmjei, történetei és a bennük megjelenő karakterek mind olyan furcsa-absztrakt felhanggal jelennek meg a kortárs amerikai filmgyártás palettáján, amit érdemes közelebbről is megvizsgálni. A *The Royal Tenenbaums*, vagy a *The Darjeeling Limited* és filmpárja, a *Hotel Chevalier*, de már az egészen korai *Rushmore* is hordozza a fiatal rendező markáns elbeszélői stílusát, amely a filmnyelvben (képi világ, színkezelés, vágás) ugyanúgy megjelenik, mint a karakterek megrajzolásában és a történetek menetében. Mindezekhez társul Anderson sajátos fekete humora is, amellyel olyan egyedi univerzumot, elbeszélési környezetet teremt, ami ritka korunk Hollywoodjában. Előadásomban ezekkel az abszurd vonásokkal szeretnék részletesebben minél teljesebb formában foglalkozni. Igyekszem kitérni mind a filmes, mind a narratív sajátosságokra, így remélhetőleg nem maradnak figyelmen kívül sem a filmnyelvi elemek, sem a történeti és karakterisztikus abszurd jegyek. Ezekon kívül fontosnak tartom, és külön foglalkozni is szeretnék azzal, hogy milyen (esetleg az újhullámokhoz rokonítható) más magatartás figyelhető meg a rendező munkáiban. Ez alatt az olyan, a filmhez tágabb kontextusban kapcsolódó jelenségeket értem, mint amilyen az állandó színészi gárda alkalmazása. Céloom természetesen az lenne, hogy ezekből az aspektusokból összefüggést, koherenciát teremtsék, amellyel sikeresen meg tudom közelíteni Wes Anderson eddigi munkásságában a finom abszurd jegyeket.

**VÍZKELETI DÁNIEL, Debreceni Egyetem (egyetemi hallgató)**

**E-mail: vizkedan85@gmail.com**

**Utazás Glubbdubdribbe - A fantasztikum és a francia új hullám**

Előadásomban azt szeretném bemutatni, hogy a fantasztikus film a francia új hullám inspirációjára hogyan szabadul meg a trükk által meghatározott narratívától, azaz attól a kényszerétől, hogy a fantasztikum bemutatása a narratíva részét képezze. Új-Hollywood rendezői (Lucas, Spielberg, Coppola, Milius) előszeretettel nyúltak fantasztikus műfajokhoz. Témaválasztásukban elsősorban a régi Hollywoodhoz való kapcsolódás dominált – pl. az 50-es évek filléres sci-fi és horror filmjei. A fantasztikum megjelenítésében viszont az új korszakot elindító filmek (*A cápa*, *Harmadik típusú találkozások*, *Csillagok háborúja*, *E.T.*) a francia új hullám alkotásaihoz köthetők. Az új hullám sci-fi-jei (elsősorban Godard: *Alphaville*, Truffaut: *Fahrenheit 451*), vagy a későbbi alkotások (Fassbinder: *Welt am Dahrt*, Herzog: *Nosferatu*, Roeg: *The Man, Who Fell to Earth*, Peter Fleischmann: *Hard to Be a God*) több tekintetben merítenek a német expresszionizmus fantasztikum ábrázolásából. Elsősorban nem formai jegyeinek használatában (stílexpresszionizmus), hanem annak stilizációs elvét követve. Innen eredeztethető a fantasztikumhoz való viszonyulás is: az új hullám filmjei a fantasztikus eseményeket

valóságosnak mutatják be. Hasonlóképpen történik ez Hollywood kasszát robbantó produkcióinál: a technikai eljárások tökéletesítésével paradox módon egyszerre betetőzve, de meg is tagadva azt az utat, amit a fantasztikus film bejárt az új hullám megjelenéséig. A filmtörténeti kontextus rövid felvázolása után, *The Man Who Fell to Earth* (A földre pottyant férfi) és a *Close Encounters of the Third Kind* (Harmadik típusú találkozások) összehasonlító elemzésével szeretném bizonyítani a fenti hipotézist.