

A FESTÉSZET FILMSZERZŐDÉSE¹

A festői és a festményreprodukciókat felvonultató filmek kérdéseiről az utóbbi évtizedekben számos elméleti és kritikai jellegű munka megjelent.² Az átfogó témát ígérő címadás ellenére ez az írás nem vállalkozik sem ennek a terjedelmes szakirodalomnak az értékelésére vagy értelmezésére, sem pedig a témakör elméleti föltérképezésére, mindössze az a célja, hogy egy olyan gondolatmenetben rendszerezzen néhány problémát, amely a film medialitásának az eddigiekben vázolt néhány szempontja alapján körvonalazható. Festészet és film kapcsolatának az a kétarcúsága ugyanis, amelyet az alább következő alcímek sugallnak, a mozgókép tükröző és öntükröző jellegzetességeiből következik. Abból, hogy a filmkockákon megjelenő kép egyfelől tükörképnek tekinthető, ami bármit képes a maga fotografikus módján megjeleníteni, így például festményeket is. Másfelől pedig abból származtatható, hogy ez a kép maga, ábrázolásbeli konvencióinak nagyrészét tekintve, párhuzamba állítható a festészettel.

A *festményt reprezentáló* és a *festményszerű* kinematográfia kérdései azonban csak az elméleti rendszerezés kezdeti lépéseként választhatók szét. Bizonyos esetekben a kettő elválaszthatatlanul összefonódik. Nagyon gyakran a kép a képben technika is ugyanazzal a következménnyel jár, mint a festőivé tett filmvászon: a két kifejezőmód dialógusát és a többi művészetekkel (leggyakrabban az irodalommal) való kapcsolatteremtés legkülönbözőbb módozatait valósítja meg.

1. Kép a képben – festmény az elbeszélésben

A mozgóképben megjelenő bármilyen más képfajta esetén föltehetjük azt a kérdést, hogy ez a lefilmezett kép tulajdonképpen minek tekinthető: egyszerűen *kelléknek*, vagy — figyelembe véve a médiumok különbözőségét — film és festészet *kollázsának*, vagy pedig *idézetnek*? A festmény a filmben ugyanis elsősorban lehet egy *lefilmezett tárgy*, ugyanúgy, ahogy bekerülhet a képbe a film látványvilágát alkotó bármilyen egyéb műalkotás, formatervezett bútor, ruhaköltemény vagy dekoráció. Ennek alapvető funkciója pedig az egyéb tárgyi elemekkel együtt

¹ Megjelent nyomtatásban: Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Kiadó, 2003: 201-225. Old.

² Ezekről eléggé kimerítő jegyzék olvasható a *Metropolis* 1997-es őszi számában valamint a *Képtárvitelek* (Pethő 2002. 367–371) című kötet függelékében közölt összeállításunkban.

a film önálló világának a megteremtése, amelybe a történet mintegy „beágyazódhat.” Mindez nem tér el attól, amit a színházi díszletezés esetén tapasztalunk, illetve az ezeknek a tárgyaknak tulajdonított jelentések lényegében megegyeznek azokkal, amelyek a lakásainkban található festményeket is kommunikációs értékűvé teszik a társas érintkezésben: olyan szimbólumok, amelyek birtokosukról mondanak el valamit. Erre a szerepre való érdekes rájátszással találkozunk Michelangelo Antonioni korai remekművében, *A napfogyatkozásban* (1961), amelyben a tárgyaknak (köztük műtárgyaknak) az egyre inkább elhatalmasodó világa a látvány kimunkáltságának egyik eszközévé válik. Végző soron a vizuális alakzatok retorikája pedig a nyelv kifejezőképességének elsorvadásával állítódik szembe (akárcsak Godard-nak ugyanebben az időben készült filmjeiben, a szereplők dialógusai itt is a kollázs-szerű, egymás *mellett* való *el*beszélés példái vagy a tétovaság kifejezői). A film egyik fontos jelenetében Piero (Alain Delon), a fiatal és ambíciózus tőzsdeügynök a női főszereplőt, Vittoriát (Monica Vitti) elviszi szüleinek egy már letűnt életformát idéző, ódon bútorokkal, értékes festményekkel, fakuló családi képekkel teli lakásába. A kiállításszerűen elrendezett és megvilágított festmények éles kontrasztban állnak az addig mutatott nyüzsgéstele és telefonkábelekkal behálózott tőzsdevilággal, de a külsőkben látható épülfélben levő modern panelépületekkel is. A szereplők helyett „beszélő” tárgyvilág jellegzetes filmdramaturgiai eszköznek tekinthető, amelyről minden filmesztétikai kézikönyvben olvashatunk. A filmben azonban nincsenek e képeknek megfeleltetett személyek, a lakás komor és néptelen. Így egészében véve a kiüresedtség passzivitásával érvényesül, és a hiány jelzésévé válik. Ezen túlmenően azonban a festmények önállóan is szemlélhető világa ebben az esetben nem jut túl fontos szerephez. Mindössze a nagyvonalakban érzékelhető *festői stílus* az, ami a jelenetben látható többi tárggyal egyenértékű módon egy *életstílus* képviselőjévé teszi őket.

Más esetekben viszont szorosabb, tematikus kapcsolódás van a filmkép és a lefilmezett festmény világa között. A képbe ékelt kép ugyanis egyfajta *belső tükörként* (*mise en abyme*-ként) jelenhet meg, ami kiemel és megerősít valamit a filmkép jellemzői közül, illetve a történetmondásban játszhat szerepet. Az Andrej Tarkovszkij filmjeiben megjelenő festmények, amelyek például egy-egy album lapozgatásakor kerülnek közelképbe, érdekes módon egyesítik a tárgyi szimbolizmus szerepét a kulturális asszociációkat kiváltó idézetével. A *Tükör* (1974) című, önéletrajzi ihletettségű alkotásában, a háborúból hazatérő apa és gyermekei találkozásának jelenetében megmutatott Leonardo da Vinci portré (*Ginevra Benci képmása*) a rendező vallomása

szerint szándékoltan az anya filmbeli arcmásának tükörképe. Az egymás mellé rendelt képek talányosan utalnak egymásra: a két arc hasonlít (mindkettő ambivalensen vonzó és taszító), de a néző elgondolkozhat azon, hogy vajon mi szükség van ennek a kiemelésére. A festményalbum, amelyből látjuk — mint Tarkovszkij feljegyzéseiből megtudjuk — olyan valós tárgy, mely a rendező saját gyermekkori emlékét idézi. Filmbe iktatásával azt érzékelteti egyfelől, hogy „az ember szellemi tapasztalata számára egyformán fontos lehet az is, ami tegnap történt vele, és az is, ami az emberiséggel évtizedek távlatában történt” (Tarkovszkij 1998. 188), vagyis általa a festmény (de valamennyire a vele analóg filmkép is) a személyes élmények és az általános kulturális emlékezet metszéspontjába állítódik. Másfelől pedig a festménynek a múltó pillanatot rögzítő, a filmképtől eltérő világa alkalmat ad arra, hogy „belophassa az örökkévalót a velünk futó pillanatokba”, az eljárás rávetít valamit a festmény időtlenségbe fogalmazott és *történetben föl nem oldott* többértelműségéből a történetmondás kényszerének alávetett filmképsorozatra. Az egész film dramaturgiai szerkezetére jellemző ez az áttevődés: az emlékképek, a festőien megszerkesztett jelenetek és inzertek nem történetet építenek föl, hanem a szellemi-etikai önvizsgálat „belső” képeinek és az imaginációt megtermékenyítő vizuális benyomásoknak a sorozatává fűződnek fel. Végeredményben a festmény ebben az esetben, bár a jelenet szerves részét képezi, nem szolgálja az elbeszélés előremenetelét, hanem komplex *metaforaként* akasztja meg a befogadás lineáris folytonosságát.

Hitchcock egyik művében, a *Gyanakvó szerelem* című filmjében (1941) ezzel szemben a lefilmezett festmény sokkal közvetlenebbül kapcsolódik a narrációhoz. Egy kulcsfontosságú jelenet minden feszültsége ugyanis a falon látható Picasso-festmény hangulatában konkretizálódik. A főhősnő, Lina (Joan Fontaine) régóta arra gyanakszik, hogy jóképű férje (Cary Grant) nemcsak egy közönséges hozományvadász, hanem elvetemült gazember is, aki a gyilkosságtól sem riad vissza, sőt feltehetőleg épp őt készül meggyilkolni a pénzéért. A nő a jelenetben a férjet kereső rendőröket fogadja. A rendőrök tudatják vele, hogy a férj barátját szintén meggyilkolták, és feltehetőleg ő volt az, aki utoljára találkozott vele. A főhősnő belső riadalmának, amit ez a hír kiváltott, a képeken nincs semmi látható jele. Az egyik rendőr tekintete azonban fennakad a Picasso-képen, s miközben a kamera továbbmegy, ő majdnem „kiesik” a képkeretből, a narráció teréből: jelezvén azt is, hogy a festmény diszharmoniaja csupán miniatűr tükre annak a látens veszélynek, amely bármely pillanatban felforgathatja a filmbeli rendet és nyugalmat. Joachim Paech (1989. 67) elemzése szerint ebben az esetben a festmény *narratív*

felhasználásával van dolgunk, ugyanis a filmelbeszélés egyensúlya maga az, ami veszélybe kerül. A film lényegében mindvégig fönntartja ezt a belső feszültséget, és még az utolsó pillanatokban sem tisztázza, hogy a főhősnő és a néző gyanúja megalapozott volt-e vagy sem.

Inkább *kollázs*nak, vagyis a film képkockái közé mintegy *beragasztott* másik képnek tekinti Paech ezzel szemben Jean-Luc Godard híres Picasso-bevágásait a *Bolond Pierrot* (1965) című filmben. A lakásban, ahová a Jean-Paul Belmondo alakította főhős futva érkezik a Marianne (Anna Karina) segítségére, a falon két Picasso portrét látunk, a kamera többször is úgy filmezi előbb a lányt majd Belmondót, hogy a két festett arckép a színészekkel egyenrangú szereplőjévé válik a jelenetnek. A gengszterekkel való dulakodás jelenetében, amely a képkereten kívül zajlik, a Picasso reprodukciók pedig mintegy helyettesítik a vásznon nem látható filmképeket: a zaklatottság mint élmény áthelyeződik és átkódolódik a picassói vizuális kompozíció stílár világába. Paech szerint jelentésük ebben az esetben már nem az, ami a megelőző képeken volt, ahol a szoba feltűnő dekorációiként voltak jelen, vagyis, hogy ez „egy Picasso festmény”, hanem az, amit ezek a vásznak kifejeznek: harc, felfordulás, kuszaság, amit ráadásul az egyik kép fejtetőre állítása is hangsúlyoz. A közelképben mutatott utolsó Picasso arckép kék csíkokkal van befestve. A film végén pedig Pierrot kékre fogja mázolni arcát, mielőtt szétrobbantaná a fejét a kötés dinamittal, ezáltal a festmény és a filmkép egymásra tevődését mintegy ironikus módon beteljesítve.

A Hitchcock példa és a Godard film között lényegében elég sok a hasonlóság, a különbség talán a hangsúlyok eltolásában figyelhető meg. Hitchcocknál a festmény csupán „megbillenti” a jelenet egyensúlyát, illetve céloz az egész történet bármely percben kitörni kész lappangó feszültségeire, amelyeket a későbbiekben az expresszionizmusból kölcsönzött, a teret ijesztően felszabdalo fény-árnyékhatások is kifejeznek a híres lépcsőjelenetben, amikor a férj a – gyaníthatóan mérgezett – tejjel teli poharat viszi a feleségnek. A festmény és később az expresszionista festői hatásokkal élő filmkép olyan, mint egy-egy zenei rezonancia, amely a már másképpen megfogalmazott fő témát *ismétli* a filmben. Paech véleményétől eltérően, mindez felfogható úgy is, hogy éppen ezért itt nem annyira narratív, tehát a történetmondást vagy megértést/megalkotást szolgáló szerepe van, hanem sokkal inkább *retorikai* jelleggel bír az, ahogyan a festmény világa párhuzamba állítódik a filmmel.³

³ Lényegében ugyanez a retorikai szerep figyelhető meg azon eljárások esetében is, amikor a festőiség – akár konkrét festményreprodukciók szerepeltetése révén, akár a képek stilizációjának formájában – valamiféle *rezonanciaként* értelmezhető: például belső, szubjektív tartalmakat kivetítő szerepű. Ilyeneknek tekinthetők az expresszionista filmek

Az idézett Godard filmben ezzel szemben a filmkép és a festmény viszonya nem ilyen egyirányú. A festmény egyrészt sokkal hangsúlyosabban beékelődik a képek közé, szó szerint belevág közéjük (amint azt Anna Karina „el is játssza” kezében egy óriásra növelt ollóval a kamera felé vágdosva), és felforgatja azok rendjét és logikáját (nem azt látjuk, amit szeretnénk: a gengszterfilmek tapasztalatai alapján elvárható verekedést). Másrészt nem ismétli a kép bármilyen vonatkozását, hanem helyettesíti azt, maga lesz a filmkép. Ennek ironikus inverziójaképp a film végén a filmkép maga válik „festett” képpé (hiszen témája szó szerint: a festett arckép). Az Anna Karina által lóbált ollót meg később az egyik gengszter nyakából kiállva látjuk viszont: a színészt épp ott vágja el, ahol a festői/filmi ábrázolás a portrékat elkeretezi a testtől. A Picasso-inzert felforgató szerepét tekintve és stílusában leképezi az egész narráció töredékes jellegét, tudatosítja azt, hogy lényegében a film egésze is a festményhez hasonlítható vizuális konstrukció, amelyben a festmény csupán egyike a film számos, a legkülönbélebb képi és nyelvi természetű idézeteinek. A festmény tehát egyszerre lesz maga a filmkép és a filmképnek valamiféle görbe tükre. A filmkép pedig általános fesményszerűségével visszautal a Picasso képekre, de ezen túlmenően azt, ami a festmények vizuális világában mint tisztán képi minőség volt érzékelhető (a „szétszabdalt” formákat, a festékfoltokból kialakított arcképeket) egy meghökkentő mediális „vágással” képi mozgássá (az ollóval vágdosó kezek, 47. képmelléklet), a cselekményre való filmes utalássá (az ollóval legyilkolt gengszter képe) sőt dramaturgiai eseménnyé (Pierrot halála) is „írja át.”⁴

Hasonló módon van jelen a festészet párhuzama Antonioni *Nagyítás* (1966) című filmjében is, ahol a kinagyított fotók foltokká széteső látványa válik egyre inkább a filmben látható absztrakt festményhez hasonlatossá (amelyet pedig egy detektívregénnyel vetnek össze). Az ismétléseknek ez a közlési rendszerekben (nyelvben, festményben, fotográfiában stb.) és idézetekben megsokszorozott jellege a filmképet egyre inkább megfosztja attól, hogy a valóságos világ tükörképeként, megtörtént eseményekre való utalásként értékeljük, helyette a filmkép tudatosan megkonstruált jellege, artisztikus kompozíciója kerül előtérbe. Az előbbi példánál maradva: Pierrot (aki magát Ferdinand-nak nevezi, regényírói terveiről és Joyce-ról beszél,

romantikus fesménymintái (mint például Murnau *Nosferatu*jában a Caspar David Friedrich képkompozícióit idéző beállítások) vagy plasztikus fény-árnyék kontrasztjai, de ide sorolhatjuk Antonioni azon eljárásait is, amelyeket az elemzők az elidegenedés, a szorongás, a belső diszharmonia tárgyiasult formáinak vélnek (például a *Vörös sivatag* című alkotásában).

⁴ A festmények szerepeltetését Godard-nál (különösen a *Bolond Pierrot*-ban) Angela Dalle Vacche (1996. 107–135) az itt vázoltakhoz képest másképp értékeli, szerinte ugyanis ezekben a feszültségteli kompozíciókban Godard *ikonofóbiája* nyilvánul meg, ami szembeállítható Tarkovszkij *ikonofiliájával*.

miközben egy francia filmszínészt, Michel Simont, utánoz) és a Picasso-kép közé még egyéb vonatkozásaiban is egyenlőségjelet tesz a film. A szereplőt, akivel a néző azonosulhatna, éppúgy szétdarabolja, mint Picasso a valós érzékelésnek megfeleltethető látványvilágot, és egyszerre többféle nézőpontot is összemontíroz (a fiktív szereplő, a szerep, amit játszik a szereplő, a színész, a festői modellként felfogott emberi alak, a vászon látványterében elhelyezett kompozíciós elem stb.).

47. Jean-Luc Godard:
Bolond Pierrot.
A filmképbe
„beleollózott” Picasso
reprodukciók
helyettesítik és
többszörösen tükrözik
a filmképeket. A
filmkép előterében
főlnagyított olló a
látványt
használatként
szétzilálja.



A filmképbe foglalt festmény tehát, különösen, ha jellegzetességei visszatükröződnek a mozgóképen, alapvető hatását tekintve, eltávolítja az ábrázolást a realitás élményétől. Ez az eltávolítás pedig – különösen Godard esetében – többnyire nem marad meg pusztán a filmkép műviségének az érzékeltetésénél, hanem a mozgó képiség és festőiség többszörös tükröztetése révén további vetületekre bontja a film „nyelvezetének” komplex problémáit.

Előfordul az is, hogy a beékelte festményreprodukció szerepe elsődlegesen nem a metanyelvi tematizálás megteremtése, hanem a filmen belüli *narratív szinteknek a megkettőzése*, egy „imaginárius” és egy „valós” szintre való szétválasztása. A festmény világa ilyenkor szembeállítódik a valóság filmben ábrázolt világával. A kép egyfajta ablakként működik,

amelyen keresztül lehetséges *átlépni* vagy *rálátni* egy másik elbeszélői síkra. Keretes történetek esetében gyakran találkozunk azzal, hogy festmények (vagy fotók, zeneművek) az *emlékek/fantáziaképek* zsilipjét felnyitó hatással vannak. A festészet „szerződtetése” az ilyen esetekben az átmenet megteremtése érdekében történik, az eljárás pedig a konvencionális filmes kapcsolóelemeket (vágás, áttűnés) felváltó retorikai megoldásnak számít. Neil Jordan, a Piroska és a farkas meséjét átköltő, bizarr filmjének (*Farkasok társaságában*, 1984) végén a kerettörténet terébe váratlanul áttör a fantázia világa: a „képzeletbeli” farkas (vagy csupán a család farkaskutyája?) egy festmény vásznát áthatva ront be a főhősnő szobájába, kiteljesítve a feldolgozás moralizálóan allegorikus üzenetét, miszerint a képzelődés birodalma félelmetes és önveszélyes terepnek bizonyul, amely végső soron a realitás elpusztításával fenyeget.

Más esetben a két sík szétválasztása és összekötése a filmbe beemelt festészet révén a művészetek alapvető, „belső” kérdéseit fogalmazza meg. Az alkotás lényegének kivetülésévé lesz, amennyiben összeköti a fantázia teremtett világát (a művészetek esetében egy, a műalkotások sokaságát magába foglaló univerzumot, amellyel az idézetek révén lehet kapcsolatot teremteni) a valósnak tapasztalt élmények szférájával, és a kettő közti érintkezéseket tematizálja. Röviden összefoglalva ez egyben Alain Robbe-Grillet *A szép fogoly* (1983) című filmjének egyik lehetséges értelmezése is lehetne. Robbe-Grillet hősnője ugyanis éppen e két létszféra közti „hely nélküli tér” foglya. A film ezt azzal is megerősíti, hogy a mulató, a temető, az álom, a festmények, amelyek körül a film bonyolódik, mind olyan „terek”, amelyeket Foucault a *heterotópiák*, a létünket meghatározó helyszerkezeten kívül eső, de számunkra mégis reálisan érzékelhető térformációk közé sorol (1999. 147–155), és amilyen maga a mozi is egyszerre valóságos és ugyanakkor tökéletesen irreális (ismételten az egyik reprezentációból a másikba átléptető) világával. A film az élőhalottság ősi motívumát feldolgozó, az ábrázolás három közegében megfogalmazott (irodalmi, festészeti, zenei⁵) idézetekkel-játékokkal teli allegóriává áll össze, mégpedig nemcsak a halál mint valami foucault-i „eltérő tér” allegóriájává, hanem általában a műalkotások, legfőképpen pedig a mozi létmódjának megjelenítésévé is (az egyszerre élő és halott, a művészetek között szabadon „közlekedő” és köztük közvetítő lány így talán nem más, mint a mitikus Mnemoszüné mozgóképi mása). A festményekbe átlépő filmábrázolás szemfényvesztő, *trompe l’oeil* megoldásai, amelyben a Magritte festmények már nem fölváltják a

⁵ A film többszörös jelzései utalnak erre: a vámpírmotívum, a görög legendát átdolgozó Goethe ballada, *A korinthuszi menyasszony* szereplőire való utalások, a Schubert mű (*A halál és a lányka*), a főszereplő maga, akit a bibliabeli naimi ifjúra emlékeztetően Walter Naime-nek hívnak és így tovább.

filmképeket, hanem maguk alakulnak filmjelenetekké, nemcsak a festészet és a filmben teremtett valóság, hanem általában a fikció és a realitás, a Művészet és az Élet, a reprezentáló és a reprezentátum feloldhatatlan különállósága elleni lázadás metaforájává válnak. Robbe-Grillet későbbi filmjében, amely *A tébolyító zörejek a Kék Villa körül* (1994) címet viseli, még egyértelműbb, hogy a festmény és az általa mintegy mágikusan előhívott filmkép közti dialógus lényegében a filmkészítést allegorizálja, hisz az a film már bevallottan arról szól, ahogy a film „írja” önmagát. Miközben a történetet a Foucault által leírt két másik heterotópia, a bordély és a hajó kettőse körül szcenírozza. Ez utóbbi lévén az összes többi „helynélküli hely” prototípusa, „egyszersmind a képzelet legkimeríthetlenebb tárházának” jelképe (Foucault 1999. 155). Képzelnünk pedig, figyelmeztet Vilém Flusser (1992. 48) (a német *Einbildung* szó logikájának megfelelően), annyit tesz, mint kívülről beleépülni, „bejutni a képbe.”⁶

Peter Greenaway *A rajzoló szerződése* (1982) című alkotásában a filmbe iktatott festmények révén történő allegorikus megkettőzöttség még komplexebb. A filmben szereplő képek közül az, amelyet Mrs Herbert mutat Mr Neville-nek, miközben az éppen soros együttlétük alkalmával ollóval vagdossa szét a hölgy füzőjét, nemcsak a film világának megkonstruált és fiktív voltát kiemelő elem, hanem több vonatkozásban is a film komplex (*mise en abyme*-szerű) *belső tükre*. A Mr Herbert tulajdonát képező festmény, Januarius Zick műve, maga is egy allegória, amelynek címe: *Newton hozzájárulása az optika elméletéhez* (1785). Rajta a film cselekményéből ismerős elemeket fedezhetünk föl. A kertet mint színteret, a letipott férfialakot, a háttérben cinkosan összesűgő hölgyeket mind egy titokzatos kirakósjáték elemeire való célzásként észlelhetjük. Más részletek pedig — mint arra David Pascoe elemzése rámutat (1997. 67–91) — a film végkifejletét előlegezik meg. A rajzoló megvakító alakok például a festményen látható férfihez hasonlóan maszkokat viselnek, és kezükben fáklyák vannak. A megvakítás momentumra így visszamenőleg meglehetősen morbid jelentésűvé teszi a fényről vagy a fénytárról szóló képi allegóriának a film közepén való megjelenését. Az ismétlődésben azonban igen lényeges különbség az, hogy a maszk és a fáklya a festményen a legyőzött férfi kellékeiként jelennek meg, ehhez hasonlóakat itt viszont a gyilkosoknál látunk. A tükrözés tehát fordított jellegű, és ezt mintha szintén jelezné a festményen látható *belső tükrös*, amely úgy mutatja a Newton alakját, hogy a nézőpontot kissé elfordítja.

⁶ Nem véletlenül használja ugyanezt a szót, a maga kétértelműségében a Godard-ról írt könyve címében Joachim Paech (*Passion, oder die EinBILDungen von Jean-Leon Luc Godard*, 1989).



48. Januarius Zick allegóriája: *Newton hozzájárulása az optika elméletéhez* (1785).



49. Fáklyát tartó álarcos alakok, akik meggyilkolják a rajzólót Greenaway filmjében.

A német festő képének olyan részletekbe menő analízisére, mint amit Pascoe a könyvében elvégez, természetesen a nézőnek nincs lehetősége. A kép temporalitása (több idősíknak egyetlen képben való szintetizálása) és a fény témája (amelyet a párbeszéd kiemel) azonban érezhetően tükrözi a filmnek a vizuális ábrázolást magát és ezen belül a festészet és a filmművészet konfrontációját központba helyező kérdéseit. A filmben ugyanis, akárcsak egy festményen, az értelemkeresés során állandóan szem előtt kell tartanunk az egész összefüggéseit. Az időbeliség azonban nemcsak összeköti, de lényegesen el is határolja a két médiumot, akárcsak a fény, amely a filmben festői lehetőségei ellenére alapvetően mégsem stíluskérdés, hanem a vetített kép kifejező anyagságát adja. Van egy nagyon érdekes jelenet a filmben: a kertet látjuk, miközben a napot fokozatosan eltakarja egy felhő. Az előrehaladó árnyék révén a fényviszonyok megváltozása a film fiktív terének megkonstruált voltát emeli ki, legfőképpen azonban a kert statikus képét *eseményé* alakítja. (Ebben Pascoe egyébként a klasszikus filmben a cselekmény jelentőségét dinamikusan kiemelő kocsizás és mozgó képkeret konvencionalitásának paródiáját látja.) Ekkor Mrs Talman odafordul a rajzolóhoz, és azt mondja, hogy: „It’s time, Mr Neville.” A kijelentést kétféleképp érthetjük, egyrészt célzasként a következő légyottra („itt az idő”), másrészt viszont („Az idő [az]” értelmében) arra, hogy fény és idő a festészettől eltérő módon, milyen szervesen kapcsolódik össze, válhat jelentéssé a mozgóképen.

2. Kép a képen – elbeszélés festményekben

Amikor egy festmény a filmben ábrázolt tárgyvilág része, akkor természetesen mindig felismerhető és önálló egységként érzékelhető a filmen belül. Ezzel szemben a képre mintegy rávetített, ráfestett másik kép sokkal nehezebben választható attól el. Kivételt talán csak az a ritka eset képez, amikor a filmképre külön, saját keretézéssel fényképeződik rá egy reprodukció, mint amilyent Peter Greenaway-nél láthatunk *A párnakönyv* (1996) című filmjében. A japán metszeteknek a rávetülése Nagiko és Jerome szeretkezésének jelenetében, a kettős keretezés egymástól eltérő jellegéből adódóan, különös feszültséggel tölti föl a képet. Míg azokban az esetekben, amikor Greenaway két különböző méretű mozgóképet rak egymásra, a filmművészet közel- és távolképeket váltogató montázs-tradíciójának és a hetvenes években oly divatos

tévétechnika, az osztott képernyő szellemének megfelelő megoldásról van szó, addig a mozgóképen mintegy „lebegő” festmény reprodukciója egészen más hatású. Amint arra Bazin a festészet és a film térbeliségének különbözőségéről írt tanulmányában rámutatott, a kép kerete „a teret befelé polarizálja, mindaz pedig, amit a mozivásznon látunk, épp ellenkezőleg, az Univerzum meghatározatlansága irányába terjed ki” (Bazin 1995b. 148). A néző figyelme tehát nemcsak megoszlik, hanem ráadásul ellentétes irányultságú is, hisz a festménnyel ellentétben a mozgó képek esetében akaratlanul is a mozgásfejlődést, az időben továbbhaladó filmelbeszélés alakulását figyeljük, anticipáljuk az egyes beállítások esetén is. A feszültséget Greenaway azzal ellensúlyozza, hogy a mozgóképet is festményszerűen statikus látószögből mutatja, a vágások csupán időbeli kieséseket jeleznek, a nézőpont változatlanul rögzített marad. Így megnyílik a lehetőség arra, hogy a képben elkeretezett festmény világa és a mozgófénykép között „szervesebb” kapcsolat jöjjön létre, a metszet statikus kompozíciója a film mozgásának ellenére mintegy „átíródjon” a kinematográfiai képhatásra is. Ezáltal egyrészt kiemeli annak szertartásos és artistikus jellegét (és akárcsak Tarkovszkijnál de-linearizálja az elbeszélést), másrészt pedig az egymást tükröző, variáló képek szimultaneitása magát az ábrázolást teszi meg fő témává. Minek következtében kevésbé lesz fontos az, hogy mi történik a jelenetben (a szerelmi jelenet átesztétizálódik, veszít közvetlen érzéki hatásából), sokkal érdekesebb Greenaway számra az, ahogyan a lefilmezett testek egyfajta kinemato-kalligráfiai jelsorozattá válnak, amelyeket a vászonra „fest” a japán képírás és a metszetek módjára.

A festményszerűen megkomponált filmvászonnak tulajdonképpen a kezdetekig visszavezethető hagyománya van a médium történetében. Az előbb említett állóképszerűen szerkesztett ún. *plan tableau*-k, amelyek Greenawaynél megjelennek eredetileg a némafilmek jellegzetes képkompozíció típusai voltak, amelyek minden jelenetet egyetlen statikus, a színházi nézőéhez hasonló szemszögből vettek föl. Így használatuk Greenawaynél egyfajta mozgóképi archaizálásnak is tekinthető. A látványtervezés festőiségének jelentős változatait még csak föl sem lehet sorolni egy ilyen terjedelmű írásban, kezdve Griffith barokk zsúfoltságú és monumentalitású képeitől a *Türelmetlenség* (1916) babilóniai jeleneteiből (melyeket mellel Greenaway is megirigyelhetne), Eisenstein geometrikus képkompozícióitól *A jégmezők lovagjából* (1938) vagy festői szinkontraszt-játékaitól a *Rettegett Ivánból* (1946/47) és az expresszionizmus delíriumos képi világától a francia *új hullámig*, a nyolcvanas évektől kezdődően beköszöntött *pikto-filmek* divatjáig vagy a videoklipek mindenféle képstílust bedaráló

gyakorlatáig. Egy lehetséges szempont, ami alapján valamennyire eligazodhatunk, éppen az volna, ami *A párnakönyv* kapcsán is szóba került: a festői kifejezés mód mennyire képes magának a mozgóképnek a tükrévé válni, az arról való kérdésfelvetést szolgálni, illetve mennyiben tekinthető pusztán dekorativitásnak. Ez utóbbi ugyanis lényegében bizonyos tömegfilm műfajok esetében klisészerű megfogalmazásmódnak számít, és a giccs „fegyvertárába” tartozik, ahol is egyfelől a „festői” a „megható,” a „szép”, a „romantikus” és a „regényes” fogalmak képi szinonímájává vált, másfelől az expresszionista eredetű effektusokként a kötelezően egyre látványosabb vizuális hátborzongatás formáját ölti.

Természetesen nem minden nem tematizált festőiség tekinthető giccsnek. Nagyon sokszor éppen a giccses elérékenyülést kigúnyoló filmstratégia eszköze lesz a filmképnek ironikus vagy humoros formában való festményszerűvé „maszkírozása”. A beállítás egyfajta *poénszerű imitáció*ként játszhat rá egy-egy ismert festményre, s ennek a szerepe lényegében nem terjed túl a pillanatnyilag mulattató ötleten. Ezt láttuk például Robert Altman *M.A.S.H.* (1970) című filmjében, ahol a koreai háború közepette a fekete humorral megáldott közkatonák és orvosok megrendezik a Painless nevű szereplő „utolsó vacsoráját,” a jelenet pedig Leonardo da Vinci híres festményének karikatúraszerű reprodukciójává áll össze. Nemrégiben meg ugyanezzel a Leonardót parafrázáló beállítással találkozhattunk a *Spin City* (*Kerge város*) tévés komédiasorozat egyik epizódjában.

François Jost a *pikto-filmről* írt cikkében említi ezen kívül a festőiségnek azt a módozatát, amelyben a beállítások jellegzetességei valójában a *hipotipózis* retorikai alakzatának filmes megfelelőiként értékelhetők (Jost 1993. 228). A *hipotipózis* a klasszikus retorika egyik gondolatalakzata: a szónok vagy író közvetlen érzelmi ráhatást lehetővé tevő módon jelenít meg egy tárgyat, perget le a szemünk előtt egy eseményt. A filmben ehhez fogható a látványt átélhetőbbé, érzékletesebbé tevő *kinemato-pikturalizmus* jelenléte. Ez pedig érdekes módon igen gyakori az „igényesebb” (a *mid-cult* fősodrába sorolható) irodalmi adaptációk esetén⁷. A festői irodalomfeldolgozás egyik iskolapéldája Roman Polanski 1980-as Thomas Hardy-adaptációja, a *Tess*, amelyben (akárcsak Franco Zeffirelli *Jane Eyre*-jében) minden jelentősebb beállítás a regény korabeli festészet mintái alapján stilizálódik. A *Tess* ráadásul nemcsak az állóképszerű beállításait kerekíti szó szerint valamiféle filmes medallionképekké, hanem jeleneteiben még a szereplők mozgásait is a vizuális erővonalaknak megfeleltethető módon komponálja meg, a

⁷ Erről már említés történt az adaptációk típusainak vázolója során is.

képek szerkezete pedig a cselekmény alakulásától szinte független módon ismétlődik. Ez a tény önmagában még akár megfelelő képi kivetítése is lehetne a Hardy mű sorszerűsége, végzettségére épülő világnézetének, azonban a dramaturgiai elemek, az egymásnak feszülő jellemek, a konfliktusos helyzetek hasonló modorban és képszerkezetben megvalósuló festőiséggé való stilizálása csupán a melodramák konvencionális fatalitását tudja megjeleníteni. Noha a táj Hardy regényeiben sem pusztá hátttere a történetnek, hanem mintegy átítatódik annak minden érzelmi-gondolati gazdagságával, s ezáltal mitikus-archetipikus módon képes összemosni a szereplő (ez esetben a Tess) alakját a természettel, a filmben viszont a siváran poros utak, a holdfényes erdő buja, sejtelmesen ködlő formái, a viharos égbolt tépett felhői vagy a sármezőn hajladozó alakok Van Gogh-ra emlékeztető képei elsősorban önmagukat mutatják, esetleg a regénytől független képi asszociációkat teremtenek. Úgy tűnik tehát, hogy általában az irodalmiság vagy a nyelvi leírás kifejezőképességének filmre való fordításához (igazából annak felcseréléséhez) a legkézenfekvőbb közvetítő (igazából: azt helyettesítő) nyelvnek éppen a festészetet, mint egyfajta „képköltészetet” választja egy mára már jól bejáratott kánon. Ezt az átesztétizált filmezést pedig annyira jól ismerjük, hogy sokszor olyan filmeket is irodalmi adaptációknak vélünk, amelyek semmilyen efféle kötődéssel nem rendelkeznek.⁸

A festőiség és irodalmiság másfajta összekapcsolódását látjuk Szergej Paradzsanov gyönyörű filmjében, *A gránátalma színében* (1969/74), amely nem irodalmi adaptáció, hanem talán úgy fogalmazhatunk, hogy Szaját Nova, egy XVIII. századi örmény költő poétikai univerzumának filmes újateremtése.⁹ Mint azt az alcím pontosan meg is jelöli: a film egy „költészet szülőföldjének” rajza, amely – mint rendezője nyilatkozta – „a költői képek mozgásának plasztikáját” (Paradzsanov 1997. 11) viszi filmre: a képi plaszticitás és a képi síkszerűség, a „tisztá” vizualitás mozgásainak, egymás mellé rendelésének formáiban. Az *ut pictura poesis* („a költészet olyan, mint a festészet”) vagy jobban mondva, ennek szintén nagy hagyományú tükörképeként, az *ut poesis pictura* („a festészet olyan, mint a költészet”) évezredek átívelő művészetelméleti gondolatának, és alkotói elvének megfelelően viszonyul Huszárik Zoltán *Szindbád* (1972) című alkotása is Krúdy ihlető alapszövegeihez. Ebben a sajátos dekorativitású prózaköltészetnek megfelelő képvilág szintén elsősorban egy irodalmi stílusnak

⁸ Nem véletlen az, hogy gyakran használják ennek giccsbe hajló formáit éppen az irodalmi formákat utánzó „teleregények”.

⁹ Vagy sejtethetően még talán az sem, hanem e „költői világ” csupán ürügy Paradzsanov saját képi világának megjelenítésére.

megfeleltetett képzőművészeti stílus adaptációján keresztül valósul meg: a szecesszió elemeinek filmrevitelével. Érdekes jelenségnek tarthatjuk azt, hogy a „festői film” legértékesebbnek tekinthető alkotásai milyen nagymértékben kötődnek vagy magához az irodalomhoz, vagy pedig valamilyen formában magához a nyelvi kifejezéshez, amelynek problémáit gyakran tematizálják is. A legszebb piktofilmek ugyanis nem festőkről szólnak¹⁰, hanem az irodalom, az írás kérdéseiről (mint például az előbb említett Paradzsanov film vagy Greenaway *Párna könyve*), esetleg éppen adaptációk (Greenaway *Prospero könyvei*, Huszárik *Szindbádja*). A festészet kérdéseit közvetlenül tematizáló filmek pedig a festményszerűséget az írás analógiájára folyamatban levőnek mutatják, nem pedig kész (tablóképszerű) kompozícióként, esetenként erőteljes nyelvi fölülírással jelenítik meg. Ezt tette például Jarman a *Caravaggióban*, ahol a narrátori szöveg költőisége társult a keretből kiemelt és alkotási fázisaiban megmutatott festészet vizuálisan érzékelhető jelenségeihez, és ezt látjuk Godard-nál, ahol a nyelvi közlések mindig reflexív módon kiemelve érvényesülnek,¹¹ gyakran egyenesen a festői hatású képek közé bevágott feliratok formájában.

A festészetnek ez a közvetítő vagy köztes szerepe egy másik vonatkozásban viszont talán még érdekesebb. Emlékszünk még Tarkovszkij filmeposzára, az *Andrej Rubljovra* (1966)? Ennek a végén azt látjuk, hogy egyszerre csak a film átvált festménybe. A filmképekhez hozzátoldott ikont ábrázoló felvételek és a film között mégsem érzékelünk éles törést, hisz a film addigi képei is hasonló többértelműséggel rendelkeztek. A megoldás, az időbeli egymásutánosság ellenére, az addig hiányként mindvégig jelenlevő festői műalkotást (hisz festőről van szó, akinek munkáit viszont mindeddig nem láthattuk a filmben, csak annak előkészületeit, a patakban kimostt festőecseteket, a falon szétmázolt foltokat) a maga talányos módján ugyan, de nem teszi függelékké. Egyrészt mert a kameramozgás révén Tarkovszkij összefüggéseket láttat meg bennük, viszonyokat épít (tehát bizonyos fokig a filmelbeszéléshez hasonlóan narrativizálja őket). Másrészt pedig a Szentháromság-ikon részletképei mintha az egész addigi film fölé emelkednének, a film cselekményével párhuzamba állítható festői diszkurzust hozva létre, ami visszamenőleg kiemeli a film egyéb „költői” vonásait. A képek diszkurzív jellegét erősíti a

¹⁰ A festőkről szóló filmekről éppen a művészi érték, a festészet és film közötti dialógus elvetélt lehetőségei miatt írt lesújtó kritikát Joh Walker könyve (1993).

¹¹ Lásd ennek módozatairól a jelen kötetben a *Film a tükörben* című tanulmány 2.3.2.e) alfejezetét.

nézőben az a tény, hogy a hallgatási fogadalmat tett festő hosszas filmbeli csendjei után jelentkezve, mintegy azt megtörve „szólalnak meg.”¹²

Ugyanakkor Rubljov ikonjainak nemcsak az addig látottakra visszaható módon, hanem más értelemben is metapoétikai szerepet tualjdóníthatunk, mégpedig az utánuk következő filmjelenethez való viszonyuk alapján. A film végén az ikon csodálatos színpompájú világa után látható kép az esőben békésen legelésző lovakról a film korábbi fekete-fehérjével ellentétben ugyanis azáltal jelzi talányos kapcsolatát Rubljov ikonvilágával, hogy szintén színesben látható. Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos könyvében azt olvashatjuk erről, hogy ez „a hitnek mint a túlélés feltételének a szükségességét deklarálja” (1997. 109.) Ennek a gondolatnak az érvényességét el nem vitatva, úgy véljük, hogy ezen túlmenően a jelenetnek az ikon és filmkép viszonyát illetően adhatunk egy másfajta értelmezést is, amely Tarkovszkij művészi hitvallását, elhivatottságát tükrözi. Ebben a képkapcsolásban, a kétfajta minőség (az ortodoxia képfelfogásának értelmében megjelenő ikon és a technikailag sokszorosítható mozgókép) összekapcsolása is történik. Vagyis az, hogy Tarkovszkij számára maga a filmkép válik az ikonhoz hasonlatossá. Az a bizonyos „másik világ”, ami az ikonban föltárul nemcsak a lefilmezett ikon révén (tehát Rubljov műve révén) mutatkozhat, jelenhet meg. Ez ugyanis azt jelentené, hogy Tarkovszkij egyszerűen kollázsként ékeli a filmképek közé Rubljov ikonját. De nem ez történik, hanem éppen a filmkép az, ami rányit és behatol ebbe a világba: mintegy „letapogatja”, „megérinti” az ikont (így akár az érintéses mágiának megfelelő átvitel is történhet), és azáltal, hogy mozog ebben a „világban”, kiemel részleteket, elidőz és kapcsolatokat teremt (mint már előbb szó volt róla, bizonyos értelemben narrativizálja): *filmképpé teszi* azt (az ikon a filmképpel egyé válik). Az ikonból tehát filmkép lesz, a (következő) filmképből pedig ikon. Tökéletes chiazmus. A filmkép ráadásul egy az ikon részletére (textúrájára, anyagiságára) való ráközelítés után tűnik át az ikonon, amellyel e szekvenciát még az ikonra hulló és a lovakat áztató eső is szó szerint „összemossa.”¹³ Még nyilvánvalóbb a filmvégi ikon–filmkép kapcsolat kiemelt szerepe, ha összehasonlítjuk ezt annak a jelenetnek a hatásával, amikor a tatárdúlás után, Rubljov és Theofan Grek beszélgetésének háttereként látjuk a füstös ikonosztázt. Ebben ugyanis az ikon

¹² A képiség és a nyelvi megnyilatkozás összefonódása a *Tükör* című filmjében is megfigyelhető, ahol szintén a beszéd a képi „megnyilatkozás” kapujaként jelenik meg (amint erről a *mise en abyme* mediális formái esetében már szó volt).

¹³ Az eső pedig – mint Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos elemzésében olvashatjuk (1997. 107.) – „a másik világnak» a kiválasztottak számára való megnyilatkozása,” illetve „isten kegyelem – működés közben,” a „felkentség érzéki bizonyítéka.”

még nem lesz eggyé a filmképpel, csupán lefilmezett tárgy marad, a filmkép egyik (igaz, fontos) eleme, kép a képben.

Tarkovszkij minden filmjére igaz, hogy számára a kép, a filmkép – a szó abszolút, transzcendentális értelmében vett – médium: közvetítő, megjelenítő, a láthatatlannak láthatóvá tétele. Minden filmje erről szól, akár az Én (lelkiismeret, tudat, emlékezet stb. vonatkozásában), akár a Szellemi világ „láthatatlanjainak” értelmében. Lehet, hogy éppen ezért kedvelte annyira a metaforikus kifejezőmódot (és tiltakozott az ellen, hogy szimbólumokat keressenek filmjeiben), hisz a metafora per definitionem: átvitel. Tarkovszkij vallásossága, mint számos kritikusa megjegyezte, teológiai értelemben eklektikus elemekből állt, de magában mint művészen és általában a művészet (köztük a film) megrendítő erejében végig hitt: a *Rubljov* epilógusa a két művészet egymásbajátszásával így feltehetően nemcsak a hitről szól, hanem a mozgókép lehetőségeibe vetett hitről is.

„Ott, ahol nincs történet, a film és a festészet kapcsolata sokkal közvetlenebb” — írja Jacques Aumont (1997. 22), a festészet filmbe vagy filmre vitele a maga rendjén pedig, mint az eddigi példák is érzékeltethették, azzal a hatással van, hogy eltávolítja a filmet a hagyományos cselekményességű fikciófilm modelljétől, és olyan feszültségekkel tölti fel, amely nem a történet kifejléséből ered, és egyáltalán fogalmilag elég nehezen leírható. Érdekes módon épp ezek a jellegzetességek teszik alkalmassá a filmet arra, hogy valamelyest át tudjon törni a nyelv képszerűségének irányába (lásd az irodalmi *hipotipózis*nak megfeleltetett festői filmtechnikák gyakorlatát vagy Tarkovszkij sajátos „képes beszédét” és így tovább). Ezáltal válhat a film az irodalmi szövegekhez hasonlóan „írhatóvá”, illetve képes a kinematográfia önmaga „íródását” megmutatni. A filmelméletben az újhullámos filmek óta egyre gyakrabban hangoztatott „kamera-töltőtoll” és „kamera-ecset” metaforák által jelölt alkotói elvek csak látszólag jelentenek különböző dolgokat, hisz gyakorlatilag az ezek alapján álló kinematográfia sajátos *képirást* jelent, ami a nyelv és kép összefonódásainak új lehetőségeivel játszik. A filmre „írt” festészet legfontosabb szerepe talán az, hogy *képes a művészetekkel való kapcsolatteremtés kommunikációs „csatornája”-vá és a mozgókép önvizsgálatának eszközévé válni*. Ezen belül is sajátos kérdésekkel szembesülünk akkor, amikor a festmény és a filmkép szimultaneitása olyan mértékű, hogy a kettő már aligha választható szét. Az eddigi példák közül az ironizáló imitáció volt ilyen, de itt a beállítás statikus jellege kiemeli a festői mintát a filmkörnyezetből. A másik esetben, a hangulatfestést szolgáló festői stilizálás esetén tulajdonképpen nincs is konkrét *előkép*,

ami szervezné a filmlátványt, csupán stílusimitációval van dolgunk, ami mintegy „átfesti” a képkockákat.

A képkeveredésnek azonban vannak egyéb módozatai is. Ezeket az *ekphraszisz*, a *palimpszeszt* vagy az *élőkép* (*tableau vivant*) összekapcsolódó fogalmaival írhatjuk körül. Az *ekphraszisz* eredetileg a *hipotipózis* rokon fogalma, ugyancsak az antik retorikából származó eljárás: egy festmény vagy egy szoborcsoport részletes, a képzőművészeti ábrázolás érzékletességével versengő szemléletes leírását jelentette. A film explicit médiumközisége azonban többnyire nem korlátozódik csupán két közlési rendszer vagy művészeti ág viszonyára. Akira Kurosava *Álmok* (1990) című filmjének Van Gogh-epizódja például elszigetelt kivételnek számít: a csodált mester műveibe a szó szoros értelmében belépő tanítvány le-föl szaladgál a festett tájban a festékszínfoltok között. Valójában ez esetben csupán két közlési rendszer, a film és a festészet között teremődik kapcsolat, mégpedig elég didaktikus módon, mintha Bazin a film és a festészet mikrokozmoszának különbségeiről írt tanulmányának (1995.b) illusztrációjaképp történe. Azt látjuk ugyanis, hogy a filmtechnika széttöri az egyébként „teljesen befejezett, önmagában is érvényes műalkotások” szintetikus egységét. A szemlélődés terét, amely a festmények esetében befele nyitott, a felületen való mozgás időbeliségévé kódolja a film elmozduló „takarólapként” megnyilvánuló, „centrifugális” hatású képkerete. A film így fölszámolja a festészet lényegét, mivel „olyannak mutatja a festményt, mintha természeti jelenség lenne” (Bazin, 1995b. 150–151). Godard és Greenaway művészetében viszont – mint talán az eddigi néhány példából is érzékelhető volt – egyidőben *többirányú ekphrasztikus tendenciák* valósulnak meg. Az irodalom vagy a festészet kifejezőmódjának imitációja filmjeiken ugyanis többnyire nem a filmábrázolás célpontja, hanem a film szintetikus művészetként való önreprezentációjának folyamatában egy több médiumot bevonó viszonyrendszerbe való belépés eszköze, amelyben a médiumhatárok átjárhatóvá tétele a fontos.¹⁴ A *palimpszeszt*, a többrétegben teleírt és helyenként áttetsző-felfeslő pergamen metaforáját az irodalomelmélet hozta divatba, és – mint már szó volt róla – általában jól alkalmazható a sokféle elemből és szinten szerveződő filmre. A *pikto-filmek* közül némely ráadásul egész konkrétan a *palimpszeszt*hez hasonlóan rétegezi a film és festészettechnikáit.¹⁵ Derek Jarman a *Caravaggio* (1986) kezdőképein például pontosan ezt teszi: a filmvászon és a festmény kerete megtévesztően egybeolvad, a festő keze így

¹⁴ Lásd ezt részletesebben a kötet következő tanulmányában.

¹⁵ És mint az előbbekben láttuk: az irodalomét is.

látszólag közvetlenül magát a filmvásznat vonja be a lendületes ecsetvonásokkal. A film folyamán a későbbiekben is megmarad ez a (filmet és festményt összetévesztő) *trompe l'oeil*-hatás a filmképeknek a Caravaggio festői fényhatásai alapján való stilizáltsága folytán, de még inkább a festményeket reprodukáló *élőképi beállítások* esetében, hisz nagyon sokszor csak az eltávolodó kamera fedi föl előttünk azt, hogy film és festmény két külön világa olvadt össze a felvételeken.

Az *élőkép* szóösszetétel valójában önmagának ellentmondó fogalom, és ez a belső ellentmondás jól érzékelteti a *pikto-filmmel* kapcsolatos elméleti problémákat. Az „életre keltett” festmény lényegében a statikus kompozíciónak mozgással való felcserélését jelenti, így tulajdonképpen a „mozgókép” szinonímája. Ezt értékelhetjük úgy is mint a festményekben eleve benne rejlő dinamikának a kiteljesítését, azét a dinamikáét, amiről például oly lelkesen ír Eisenstein (1998. 206–207) El Greco vásznai kapcsán. Az „örült vágóban” levő nézőpontok, az ábrázolás kirobbanó mozgalmassága miatt a kinematográfia elődjét látta benne (lehetséges párhuzamát pedig a zenében fedezte föl), és a „filmmontázs egyik atyjának” tekintette. Ebben az értelemben a festészet a filmvásznon kiszabadul saját médiumának korlátai alól, az élőképpé varázsolt festői tablóban a szereplők mintegy fellázadhatnak a „rájuk kényszerített” mozdulatlanság ellen. Ám azzal, hogy a film mozgásba hozza a festményt, meg is szünteti azt. Egy *tableau vivant*-ban csak az idézett festmény emléke van jelen, így képzeletben el kell végeznünk az ellentétes műveletet: le kell állítanunk a mozgást ahhoz, hogy a filmjelenetek „festményekként” fölismerhetővé váljanak. A festői elkeretezést felfüggesztő „élő” kép ráadásul valójában közvetlenül nem a filmhez, hanem a *színház*hoz kötődik. Ezek a megoldások ugyanis legalább annyira színpadiasak, mint festőiek. Greenaway *Prospero könyveiben* (1991) és a *Szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője* (1989) című műveiben vagy Godard *Passiójátékában* (1982) a jelenetek forgószínpadszerűen követik egymást. „A mozi és a festészet konfrontációja egy harmadik síkon történik, a színház révén” – írja Joachim Paech. „A festmény teréből színpadi tér lesz, a rajzolt testek, amelyek a festmény alakjait adják szétváltnak: színész és szerep lesz belőlük.” (1989. 45) Így a néző számára talán mégsem egyértelmű az, hogy itt „konfrontációról” sőt, amint Bonitzer állítja „harcról” (1987. 30) lenne szó, hisz a teátrális közvetítettség miatt éppen ez nem valósul meg: a „felek” szemtől szembe állítása, mivelhogy a festményszerű mozgóképen több minden egybemosódik. Másrészt ez a médiumváltogatás (festményből film, filmből festmény) inkább e két irányban föltett kérdések sorozataként valósul meg, mint igazi

konfliktusként. Valamiféle oda-visszakérdezésről lehet itt szó tehát, vagyis inkább dialógusról, mint harcról. A festészet nem fenyegeti a film autoritását (csupán, mint szó esett róla, az elbeszélő szerkezetet módosítja). Tulajdonképpen az avantgarde filmektől, amelyekben az absztrakt ábrázolásra történik kísérlet, vagy magán a filmszalagon is történik festői természetű beavatkozás (ráfestés, karcolás stb.) és az örökükbe lépett multimédiás projektektől vagy installációktól eltekintve, a fikciófilm keretei között megmaradó alkotások esetében nem vitás a médiumok hierarchiája, a mozgókép elsődlegessége, még akkor sem, ha azt egyesek elvitatják (mondván, hogy például Greenaway nem filmes, hanem festő). Az izgalmas kérdés az, hogy mit tud elmondani egy ilyen párbeszéd a nézőnek.

Ha jól megnézzük ezeket a filmeket, tulajdonképpen két nagy témának a variációival találkozunk. Az egyik: az élet és a művészet átjárhatóságának, a valóság képpé „kódolásának” problémája, amely a kép a képben megoldások esetén is szóba jött már, és amelyet a legjobban a készülőben levő festmények ábrázolása tud közvetíteni, amely a film szűrőjén keresztül egyszerre mutathatja meg az ábrázolást és az ábrázoltat. Erről szól többek között Greenawaynek a *Rajzoló szerződése* és Jarman *Caravaggiója* is. Ez utóbbiban a festői-színházi és a képekre rámondott szöveg költőiségének átkódolásai egyben a profánnak szentté, az életnek művészetté, az anyagnak szellemiséggé való transzcendenciáját is jelentik. A filmben ugyanis azt látjuk, hogy a Róma oltárain elhelyezett szakrális tárgyú képek valójában a vulgáris, profán életszféra termékei: a festmények bárki számára elérhető anyagokból jönnek létre (a festék sem más, látjuk és mondják, mint por és olaj keveréke), a festőt magát morálisan igencsak elmarasztalhatónak, sőt a gyilkosság halálos bűnében is vétkesnek találjuk, modelljei kocsmatöltelékek, prostituáltak, megrendelői, az egyház képviselői sem különbek náluk. A műalkotások maguk így tulajdonképpen ugyanazt az „utat” járják be, mint a bibliabeli bűnösökből lett apostolok és szentek. A film ez esetben az esztétikai univerzáliák lehetséges közvetítő közegévé válik, fény és árnyékból szövött spirituális médiummá, amely sajátos lehetőségeivel meg tudja ismételni a művészetek minden eddigi kísérletét az ábrázolhatatlan ábrázolására, a szépség formába öntésére.

A másik téma, ami az eddigiek alapján talán érzékelhető, hogy rejtett formában mindig ott kísért a festői filmekben, az a narrativitás és képiség egymásnak feszülő belső ellentmondásának a nyílt felvállalása. Ez a nyolcvanas évek filmkészítéséről szóló filmjeiben a hagyományos történetmondás válságának megfogalmazásában valósul meg. Wim Wendersnek *A dolgok állása* (1982) és Godard ugyanebben az évben készült *Passiójátéka* különböző módon, de

egyaránt a filmelbeszélés problémáit járja körül. Vannak-e a képekben történetek? Vagy – amint Weneders filmje állítja – „történetek csak történetekben vannak?” Wenders filmje csak a főtémát kísérő motívumként használja a filmtől eltérő reprezentációformákat (festett háttérképeket, fotókat, gépirást, zenét), Godard filmje azonban a film és festészet (meg zene) azóta is egyedülálló összeszövődését valósítja meg. A történetmondás kényszerét a moziban, amelyet egyfelől a nézői megértés igénye, és másfelől a hollywoodi tömegfilmek terrorja tart fenn, Godard megpróbálja nemcsak azáltal ellensúlyozni, hogy a képkészítés történetét filmezi, hanem mintegy behatolva a képek „belsejébe”, illetve „mögé” (a *Május 3. Madridban* című Goya-kép esetén a kamera az élőképi megjelenítés miatt hiányzó festővászon „mögül” a nézőkre irányul), a képekbeli történetlehetőségeket firtatja. Ez utóbbiak pedig nem a narratívna nevezhető festészet, közismert háttértörténeteit, hanem elsősorban a vizuális alakzatok öntörvényűségével való játékot jelentik, illetve sokszor ezeknek a kijátszását. A festmények elemeit ugyanis a legváltozatosabban építi be a filmbe az élőképi megjelenítéstől, a részleteket állóképi módon megjelenítő festményimitációkig, a megvilágítással való kísérletekig vagy a festmények elemeinek teljes szétszórásáig egy jeleneten belül. Sőt a képiség és nyelviség összefonódásának is számos variációját felvonultatja. A hagyományos filmdramaturgia szerint rendkívül töredékes felépítésű filmben például a párbeszéd és a képek szokatlan összekapcsolódásaival találkozunk. Ezek egyrésze tisztán szerkezeti szerepű: az elhangzó szöveg utal például valamire, amit aztán a képek (amelyek nem kapcsolódnak egyébként az előbb látható képekhez) megjelenítenek, az egyes szekvenciák között ezáltal nem a „filmlogika” szerinti, hanem egy másik kép-szöveg–zene viszonyban érzékelhető egymásba „akasztások”, átkötések jönnek létre. Gondoljunk csak arra, amikor a narrátori szöveg Rembrandt fény-árnyék kezeléséről szól, utána pedig a munkáslányok esti megbeszélésén Isabelle Huppert arcán próbálgat a kamera különféle fény-árnyék hatásokat, vagy amikor azt halljuk, hogy Delacroix idősebb korában virágok festésébe fogott, a melegház buja növényzetének környezetére vált a kép, és Hanna Schygulla kezében egy virágcsokrot látunk, a Delacroix festményrészletet fölnagyító élőkép közelijére pedig egy ennek megfelelően nézőpontban és előtér-háttér viszonyban fölépített képkompozíciót látunk egy autóról, a képek zenei aláfestéseként hallható zongoraszót az írógépen „zongorázó” ujjak képe követi és így tovább.

Ezek a furcsa „kötések” pedig mintegy „behatolnak” a különböző médiumok megjelenítésébe is. Az ahogyan *A kereszteslovagok megérkezése Konstantinápolyba* című

Delacroix-festménnyel bányik szinte azt mondhatni, hogy a nyelvi humor, a félreértésen alapuló szójáték logikáját követi: a festmény síkábrázolásában a perspektíva szabályainak megfelelően az előtérben látható lovagokhoz képest a háttérben rövidülésben mutatott kis méretű épületek a filmen, a jelenet díszletezésében mint miniatűr makettek jelennek meg, amelyek között óriási méretű lovasok járkálnak (lásd a 19. képmellékletet összehasonlítva az 50. képpel).



50. Eugène Delacroix: *A kereszteslovagok megérkezése Konstantinápolyba*

A *Passiójátékban* ezenkívül groteszk módon többször is elhangzik az a felszólítás, hogy „mondd a mondatot!”. A kijelentés olyasmit követel, ami a nyelvet illetően a hétköznapi kommunikációban „láthatatlan”, hisz általában nem nyelvtani kategóriákat közlünk egymással, hanem beszélünk (a „mondat” mondatként leginkább elvont fogalmi szinten vagy hétköznapi tapasztalatként mint írásképp érzékelhető). Godard filmjében azonban ennek analógiájára nemcsak a szereplők körül alakulnak jelenetek egy forgatás helyszínén, hanem legfőképpen maga a képi ábrázolás „történik” és ezzel egyidőben mindenféle mediális átlátszóságok megtörése, egymásban való tükröztetése. Godard egész életműve pedig végső soron gazdagon példázza azt,

ahogyan a festészettel szerződött filmekben a pikturalizmus rálátást nyit nemcsak a *filmfestészet*, hanem a *képszínház*, a *képköltészet*, a *képirás*, a *képes beszéd* és a *képzene* kaleidoszkópszerűen változékony alakzataira is.