

FILM A MÉDIUMOK ÚTVESZTŐJÉBEN, AVAGY A HANGOK RAGYOGÁSA DZIGA VERTOV KAMERÁJÁNAK TÜKRÉBEN

(WIM WENDERS: *LISSZABONI TÖRTÉNET*)¹

A *Lisszaboni történet*² a visszatérés filmje. Kétszeresen is: egyrészt Wenders visszatért abba a városba, ahol már készített egy, hasonlóképpen filmről szóló filmet 1982-ben, *A dolgok állását*, másrészt pedig újra fölvetette azokat a kérdéseket, amelyek mindig is foglalkoztatták a mozival kapcsolatban. Ismét egy nyíltan autotematikus filmet forgatott, amely azonban lényegileg más, mint például *A világ végéig* (1991) bizarr története a filmlátásról. Noha a filmkészítés munkafázisaira való utalások, a technikai apparátusok felvonultatása, a didaktikusnak ható elméleti monológok és a mozi természetéről rögtönzött kiselőadások már nem hatnak revelációként,³ érzékelhetjük azt, hogy éppen a mozgókép médiumköziségét illetően egy sokkal árnyaltabban kidolgozott metapoézis szövi át a filmet. S ez a poétikai jellegű önreflexió az, amit a századfordulóra érkezett mozi kontextusában a *Lisszaboni történet* valóban figyelemre méltó „történeteként” értelmezhetünk. Bíró Yvette azt írja róla: „íme, végre egy kis mű, egyszerű, örömteli, önmagát kitöltő” (1996. 52). Ám talán mégis több ez a kis mű, mint fölszabadult játék vagy „kószáló bambulás” a kamerával. A film nyíltan vállalt narcizmusa, a tobzódó képfajták Godard-ral is versenyre kelhető sorjázása mellett a tűnékeny mozgóképi élmény összetettségére koncentráló poézis a sajátos filmes ikonográfia olyan filmrevíziójaként nézhető, amely nemcsak fő témaként, hanem rejtettebb aspektusaiban is variálja, feldolgozza a hatvanas évek modernizmusának és a húszas évek avantgárdjának bizonyos reflexív jellegzetességeit.

Nézzünk meg közelebbről a filmből most csupán két szempontot, amely mentén e metapoézis fölfejtethető: 1. a „kamera-szem” metafora tematizálását és átértékelését valamint 2. a beállítás–ellenbeállítás szerkezet sajátos átértelmezését.

¹ Megjelent nyomtatásban: Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Kiadó, 2003: 295-309.

² *Lisszaboni történet* (*Lisbon Story*, 1994, német-francia). Írta és rendezte: Wim Wenders. Operatőr: Lisa Rinzier. Zene: Madreus. Főszereplők: Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro, Manoel de Oliveira.

³ Noha ezek közül is a Manoel Oliveira-betétnek a szöveg és kép összekapcsolási módja üdítően friss, ötletes. Nemcsak azért, amiről Oliveira beszél (és ami megegyezik Godard véleményével a film és az emlékezet médiumának összeforrottságát illetően), hanem a Chaplin-imitáció révén is, amely a *Jules és Jim* filmvilágának egész véresen komoly és bohókás hangulatát képes pillanatok alatt visszavarázsolni Wenders mozijába az asszociációk könnyed, játékos halmozásával.

1. A „kamera-szem”

Dziga Vertov híres metaforájának megfelelően a kamera által nyújtott kép nem a valóság mechanikus reprodukciója, hanem egy *fotogenitás*nak nevezett minőséggel rendelkező reprezentáció, gép és ember kreatív találkozásának eredménye, ebben az értelemben tehát a gép tulajdonképpen egy tökéletesített szemnek tekinthető. Vertov a sajátos „filmérzékelés” fontosságát hangsúlyozta, melynek segítségével a világ arculatának releváns jegyei emelhetők ki, és amelyből egy újfajta diskurzus lehetősége születik meg. Legismertebb műve, a filmtörténet első metanyelvi filmje, *Az ember a felvevőgéppel* (1929) ennek a „filmlátásnak” a felfedezéséről szól, egyben a korai technikák egész sorozatát felvonultatva, és egy táborba vonva a mozi élményében osztozó alkotókat és nézőket.

A fotogenitás ilyen értelmezése voltaképpen a korai filmelméletek központi kategóriája volt, amellyel az új művészet és kifejezőmód lényegét határozták meg. A hatvanas években azonban ezt az elvet komoly implicit kritikával illette néhány kiemelkedő jelentőségű önreflexív alkotás. Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* (1961) című (Alain Robbe-Grillet részletes forgatókönyve alapján készült) művében a fotogenitás szó szerinti értelmezésének *ad absurdumig* vitelével szembesülünk: a „kamera-szem” pusztán rámered bizonyos tárgyakra, végigpásztázik díszleteken, miközben egy sor verbális kijelentés hangzik el, amely sem kommunikációvá sem pedig a hétköznapi értelemben vett elbeszéléssé nem áll össze. Antonioni *Nagyítás* (1966) című filmje pedig a kamerát olyan eszközként mutatta be, amely – mint már szó volt róla – manipulálja, valósággal megerőszakolja, sőt (bizonyos interpretációk szerint) megsemmisíti, megöli a tárgyát.

Érdekes módon a „kamera-szem” metafora és Vertov elmélete ennél explicitebb formában tér vissza az 1980-as, 1990-es évek több filmjében is. Időrendben az első Bertrand Tavernier *Halál egyenes adásban* című alkotása (1980), amely egy tudományos-fantasztikus film keretein belül, egyfajta negatív utópiaként az intézményesült voyeurizmus háttorzongató eszközeként konkretizálja Vertov metaforáját. A film főszereplőjének ugyanis szó szerint a szeme helyére ültetnek be egy miniatűr kamerát, amellyel a többiek számára észrevétlenül bármit lefilmezhet, behatolhat a legintimebb helyzetekbe, és azt a tévéhálózatok szenzációéhes műsorai révén a

legszelesebb nyilvánosság elé tárhatja. A gép és ember efféle ötvözete tehát épp az ellenkezője Vertov lelkes képrögzítéseinek.⁴

Lars von Trier filmjében, az *Európában* az egyik leghangsúlyosabb, a film során ismétlődő jelenet tekinthető Vertov egyik jellegzetes beállításának parafrázisaként *Az ember a felvevőgéppel* című filmből. (A kinagyított szempár, amely ráfényképeződik az éjszakában haladó vonat meg a futó sínek képére.) Bizonyos értelemben pedig az egész film nem más, mint a „filmlátás”-ra való reflexió, mégpedig igencsak ambivalens, mitizáló-demitizáló módon.⁵ Hiszen egyfelől a hamisítatlan mozgóképi bűvölettel és művészettel ragadtatja el nézőit, másfelől viszont a filmbe zsúfolt idézetek, klisék, belső elkeretezések technikája révén az előregyártott víziók nyomasztó hatását jeleníti meg. A főhős, akinek szemét Vertov „kamera-szem”-ével láttuk azonosítva, a film végén ráadásul éppen vízbe fül, miután „belenézett” a hetedik művészet szédítő tükörképébe, akárcsak a mitológiai Narkisszosz.⁶

Wim Wenders *Lisszaboni történetében* ennél még közvetlenebb utalás történik a korai filmteoretikusra: a filmbeli rendezőt a barátja a „kilencvenes évek Dziga Vertovjának” nevezi. Kihívó megjelölés, hisz természetesen nem azonosulhat valaki a századvég felé közeledve anakronizmustól mentesen a századelő elméleti programjával. Wenders ebben a filmjében (sikerebben, mint bármely másik, metanyelvi kérdéseket boncolgató művében) egyszerre idéz föl, tesz magáévá és távolít el – mintegy belülről rendezve át – korábbi filmelméleti téziseket, rögzült stíluskonfigurációkat.

Vertov elméletét az audiovizuális kommunikáció megsokszorozott formáinak korával szembesíti. Többek között éppen azáltal, hogy visszatér Antonioni interpretációjához, azt állítván, hogy a kamera, amelyet egy tárgyra irányítanak inkább fegyverhez hasonlítható, mint egy tökéletesített szemhez (a filmben a főhős egy többértelmű gesztus-metaforával utal erre: a halántékához irányított mutatóujját forgatja a felvevőgép hajtókarjához hasonló módon, majd merevíti fegyvert imitáló pózba). És azt hangsúlyozza, hogy a szem, a látás éppen azért veszítette el eredendő kreativitását és ártatlanságát, mert állandóan egy technikai apparátussal kapcsoljuk össze. Ennek a gondolatnak a fő képi hordozója, akárcsak Antonioni esetében, a *fotográfia* beépítése a filmbe, amellyel mintegy zenei szerkesztés alapján „alsóbb regiszterben”

⁴ A komoly etikai problémákat fölvető film önreflexív szerkezetét Kurt Druckenthaner írta le (1993).

⁵ A film elemzését lásd jelen kötetben a *Vonatként mozgó képkollázs. A Dogma előtti szem játéka* címmel.

⁶ A metafikció elméletének kedvelt analógiája az önmaga tükörképe által elvesző Narkisszosz. A reflexivitás burkolt formái kapcsán teszi föl a kérdést Linda Hutcheon, hogy vajon ezen esetben nem annak a párhuzamát látjuk-e, hogy Narkisszoszt már elnyelte az a tó, amelynek tükörképe ellenállhatatlan csábítást jelentett számára (1984. 30–31).

ismétlődnek, variálódnak bizonyos filmes vizuális elemek, jellegzetességek. Antonioni számára a fotó a bűntény indexe és ikonja, amely révén aztán jórészt a szétszedés (nagyítás) művelete során a reprezentáció különböző aspektusai fedhetők fel (beleértve a más médiumokkal való összehasonlításokat is).

A *Lisszaboni történetben* a kezdőkép egy átfogó látvány Frankfurt felhőkarcolóiról, rögtön ezután pedig ennek a beállításnak a fotografikus megfelelőjét, parafrázisát látjuk: ugyanaz a távoli beállítás, ám ezúttal egy rikítóan színes lisszaboni képeslapon. A helyszínek különbözőek, de a nézőpont személytelensége azonos. Ebben az esetben ismét a fotográfia egy bűntény tárgyi bizonyítéka. Csakhogy itt már nyoma sincs metaforikusan értelmezhető hullának, mint a *Nagyításban*, a képeslap az emberi látást folyamatosan gyilkoló szimulákrumok világának⁷ a kézzelfogható lenyomata, azé a világé, amelyet kiárusítanak a képgyártóipar nagybani kereskedelmi hálózatain, és amelyet többek között képeslapok sztereotipizált fotóinak formájában fogyasztunk nap mint nap. Wenders tudatos építkezésének jeleként értékelhetjük azt, ahogyan ezt a jelenségkomplexumot önidézészerűen beemeli az Antonionival készített film, a *Túl a felhőkön* metadiskurzív keretébe. Ott a filmbeli, John Malkovich alakította rendező kezében láthatunk egy tengeri öbölt ábrázoló képeslapot, majd a háttérben föltárl a kamera továbbmozdulása, a látótér tágulása révén maga a természetes helyszín, a tengerpart. A fénykép reklámszínekben pompázó napsütötte tája helyett azonban ez ködbe burkolt, szél korbácsolja, eső veri: tehát tipikusan antonionis hangulat hordozója.⁸

Antonioni még a valóság és képi mása, a reprezentáció eredendő lehetőségeit és korlátait járta körül. Wenders viszont már a tükrözés tükröződéseinek problémáival kénytelen foglalkozni: a különböző apparátusok által létrehozott képek egymásra vonatkozásából bonyolítani „nyomozásának” történetét. Az audiovizualitás sokrétű lehetőségeiből építkező mozikép áll itt szemben a képeslappal. Ezt a szembenállást hangsúlyozza a színek kontrasztja is: a vásári, látványos fotográfia harsánysága, idegenforgalmi reklámjellege szemben a filmreprezentáció (egy tipikus *establishing shot*) semleges, visszafogott, nem dekoratív jellegével. Aztán a későbbiekben megmutatja a képeslapon látható helyszín filmes aktualizálását úgy is, ahogy csak

⁷ A jelenségről mára már elég sokat olvashattunk, ám lényegét Almási Miklós tanulmányának (1982) költői címe fejezi ki a legtömörebben: „A fáradt szem, avagy a festőiség halála a nézőben.”

⁸ A film létrejöttét bemutató werkfilm (*Ha filmezek, élek*, 1995, rendezte: Enrica Antonioni) egyik interjújában mondja el Tonino Guerra, Antonioni operatőre, hogy Antonioni mennyire szerette a borús, ködös portofinói táj hangulatát, mivel ezáltal – tehetnénk hozzá: a kinematográfia egyedi intermedialis lehetőségeként – „a szavakra, a képekre a víz és az ég súlya is ránehezedik.”

a mozi képes rá: a Lisszabonba megérkező főhős előtt a folyóra való rálátás az alkonyi erősen kontrasztos fény-árnyék körvonalakkal gyönyörű, de nem tetszelgő beállításban látható. A képszavakban megfogalmazhatatlan hangulatok érzéki formájaként, a film egésze szempontjából jelentőségteljes párbeszéd közegeként és egyben egy Pessoa-idézet kinematográfiai parafrázisaként jelenik meg. „Éles nappali fényben még a hangok is ragyognak” – írta a költő, és ennek szellemében a felhangzó Madredeus együttes zenéje ebben az esetben nem „kíséret,” hangkulissza, a diegetikus és nem diegetikus zene összemosása, hanem a látványba ötvözött a „kép” szerves része. A film vége felé majd egy másik képeslap, ezúttal Mexikóból, újbóli ellenpontoszásként megismétli a sztereotip látványretorikát.

Wenders a „filmlátás” metaforáinak megsokszorozásával árnyalja ezt a mintegy a zenei variációs ismétlések analógiájára kibontott témát. A visszatérő motívum rájátszik a korai kinematográfia körkörösen (*íriszelve*) elsötétedő-kivilágosodó képtagolási technikájára, amely eredetileg is a szem, illetve a fényképezőgép lencséjének működési elvére emlékeztet (és mint ilyen Vertov metaforájának egy újabb lehetséges parafrázisaként hat), illetve fölidézi az Antonioni filmekre jellemző implicit belső kereteket (ablak- és ajtókeretekben feltáruló látványok, sötét alagút végén föltűnő képfoltok, távcsővel szemlélt tájak stb.).

A vertovi filmelmélet alapelvének fölülvizsgálata során továbbá Wenders tulajdonképpen a fogalmak szétválasztását javasolja: a kamera-szem azonosítása helyett a kamera és szem (az ember és a felvevőgép) eltávolítását tűzi ki célul. Egyfelől erőteljesen hangsúlyozza a filmlátás gépi teremtettségét, például a felvevőgép eszközjellegét tudatosító régi kézikamerával való filmezés révén. Másfelől pedig az expliciten is megfogalmazott hitvallás által, amelyben a látás romlatlansága, a „tisztá szem” ideálja paradox módon mint a „tisztá médium” jelentkezik: az irányított gépmozgástól eloldott és az emberi tekintet által meg nem kettőzött, az értelemadás gesztusától meg nem fertőzött, „fölül nem írt,” a „puszta” kamera-szem „látásaként”. A kamera és szem szétválasztását – az egyéb megoldások mellett – azonban stilárisan legfőképpen Vertov egyik másik kitüntetett eljárásának az átrendezésével valósítja meg. Ez pedig nem más, mint a beállítás–ellenbeállítás vizuális szerkesztésmód, amely során a kamera egy bizonyos irányba „néz”, majd a következő képen általában egy személy látható a „kamera-szem” helyén.

2. A „varratok” fölfejtése

Gombrich amellet érvelt, hogy a stílus története a vizuális művészeteken belül fölfogható úgy is, mint bizonyos sémák kialakulásának és azok revíziójának folyamata (1961. 146–191). A beállítás–ellenbeállítás eljárás, írja Bordwell (1996c. 99), a film stílustörténetén belül ilyen értelemben rögzült szerkezetnek tekinthető. Mihelyt föltalálták, és a megfelelő hatások elérésére alkalmasnak bizonyult, azon drámai jelenetek közvetítésének alapeszközévé vált, amelyekből a legtöbb narratív film építkezik. Tulajdonképpen nagyon rugalmas képlet, amelynek a filmtörténet során számos variációja alakult ki. Nem meglepő, hogy Wenders metapoétikus filmrevíziójának is célpontjává vált.

A szerkezet mondhatni a tükrözés elvén alapul: két egymás utáni beállításunk, nézőpontunk van, amelyek többé-kevésbé egymás fordítottjai. A filmelméletben sok vita zajlott ennek a „varrat”-nak is nevezett eljárásnak a szemantikai struktúrájával kapcsolatban.⁹ Oudart szerint (1977–78) az első beállítás megnyit egy űrt (egy hiányzó térrészt, általában egy hiányt előlegez) a nézőnek a filmvászonhoz való képzeletbeli viszonyulásában. Azután ezt az űrt betölti, lezárja, „bevarrja” a következő beállítás, az első fordítottja (ellenbeállítása), a szereplőről, aki az előző kép hiányzó tényezőjeként jelenik meg. Dayan ezt a „klasszikus mozi tutor-kód”-jának nevezi (1976. 439), hangsúlyozva azt a brutalitást, amellyel a jelölés ráerőszakolja magát a nézőre: számára ez egy vizuális rövidzárlat, az ideológiai manipuláció hatékony eszköze. (Nem csoda, hogy a tévés szappanoperák stilisztikai kliséjévé vált.) „A varratok rendszere szisztematikusan erőszakot tesz a nézői szabadságon azáltal, hogy interpretálja, illetve valósággal átrendezi a memóriáját” (1976. 450) – írja. „Egyrészt, egy retroaktív folyamat szervezi a jelöltet. Másrészt, egy anticipáló folyamat szervezi a jelölőt.” (1976. 450) A második beállítás adja meg az első jelentését, és így alakul két beállítás révén egy „kinematográfiai kijelentés.”¹⁰

David Bordwell kognitív szempontból vizsgálta a szerkezetet, és azzal magyarázta széleskörű elterjedtségét, hogy alapját a társadalmi érintkezés néhány egyetemes jellegzetessége képezi (1996c. 97), mégpedig a következők: *a szemtől-szembeni találkozás* (prototipikus formájában, írja, a beállítás–ellenbeállítás kétszemélyes interakcióra szerveződik), *a beszélő és a*

⁹ A legfontosabb írások: Dayan (1976), Rothman (1976), Oudart (1977–78), Miller (1977–78), Heath (1981) és Bordwell (1996c).

¹⁰ Michel Colin a generatív grammatika szempontjait alkalmazva a filmre, a „törlés és egymásra utalás” transzformációs lehetőségeiként írta le ennek a képkapcsolás-típusnak a szemantikai szerkezetét (1999).

hallgató váltakozó szerepe, a szereplők egymásra irányuló *tekintete*. Amit ily módon hangsúlyoz, az az eljárás *dialogikus szerkezete*, aminek köszönhető részben annak erős narrativizáló hatása is, a szövegnek elbeszéléssé való folyamatos átalakulása.

Wenders filmje nem valamiféle mikrostilisztikai szinten (az egyes képkapcsolások szintjén) jellemezhető ezzel az alakzattal, hanem sokkal inkább azáltal, ha ezt egyféle elvont modellként kezeljük, amely mentén a filmes metapoézis intermediális és narratív szerkezete megérthető. Ebből a perspektívából nézve úgy tűnik, hogy Wenders azáltal fejtí föl ezt az alakzatot, hogy *kinyitja*, *kitágítja térben és időben valamint multimedialis dimenzióiban*, a személyközi dialógust mint elvont modellt a médiumok időben kibomló dialógusává dekonstruálja, s ezáltal a benne foglalt „varratot” sem érezzük vizuális rövidzárlatnak (hisz ez a „zárlat” már nem föltétlenül vizuális), illetve a nézői képzeletmunkát bénító, kényszerítő hatású zárt szerkezetnek, hisz épp az összefüggések játékterére nyit rá, ebbe hívja meg nézőit.

A legfontosabb elem számára, ami végül is átrendezi az egészet, *a hiány*, jobban mondva „a hiány és kiegészítés” játéka, amint Heath meghatározta a „varrat” lényegét (1981. 107). Először is a beállítás–ellenbeállítás szerkezetből eltávolítja a szereplőket. Pár perc eltelik amíg például a kezdőképeken meglátjuk a képekkel szembesülő személyt. Wenders az egész filmelbeszélést két férfi (Winter, a hangmérnök és Fritz, a filmrendező) közti viszonyra építi, és mégis a két szereplő nem találkozik szemtől-szembe szinte a film végéig. Ennek ellenére állandó kommunikáció van közöttük. Fritz képeslapot ír, és Lisszabonba hívja Wintert, aztán képmagnó-felvételeket küld neki, a szobájában Winter egy verseskötetben megjelölt sorokra bukkan, meghallgatja azt a zenét, amelyet Fritz közös filmjükhöz szán, megnézi az elkészült filmfelvételeket, beszél azokkal, akikkel Fritz kapcsolatban áll. Még akkor is, amikor a közvetlen kommunikáció lehetséges volna, Wenders előnyben részesíti ezt a távolsággal való játékot. Winter hangfelvételtől beszél Fritzhez, és távolból figyeli, hogyan reagál szavaira (Fritz is mintha tudatában lenne ennek, az üzenet hallgatása közben föláll a roncsstelepen kitámasztott rozoga járműben, és szétnéz, társát keresve). Egy korábbi jelenetben a hangmérnök különböző hangokat imitál egy paraván mögött a gyerekeknek, akik lelkesen találgatják a hangok „jelentését”, máskor monológokat intéznek közvetlenül a kamerához, tehát az üres térfélhez, sőt a dialógusok nagy része is inkább párhuzamos monológokként hat. Winter és az énekesnő, Teresa egész kapcsolata nagy látószögű vizuális kompozíciókból, félközeli elkapott tekintetekből, gesztusokból és más képeken visszhangzó énekekből sejlik föl.

Azáltal, hogy az egyik főszereplőt majdnem a film végéig kiemeli a konstrukcióból, és késlelteti a szemtől szembeni találkozást, illetve néha a másik szereplő is eltűnik, Wenders szabad utat enged a képeknek és hangoknak, hogy betöltsék a vásznat. Így személyek helyett, főleg látvány- és hangszituációk konfrontálódnak egymással. Jó példa erre a film „prológusa,” amelyet a főcím előtt láthatunk. Ebben egymás után látunk egy beállítást Frankfurtból, egy képeslapról, amint lassan aláhull néhány, a későbbiekben egyre halmozódó képes újságra, aztán egy autó ablakából látunk elsuhanni tájakat. Mivel ezek a képek jelentik a filmes diskurzus kiindulópontját, fontosnak kell tekintenünk őket. A képsor Joachim Paech (1988) és Paul Virilio (1992) nézetét látszik megjeleníteni, azt, hogy a moziélmény eredetét az autó és a vonat ablakában tükröződő, illetve az azon keresztül feltáruuló, továtűnő látvány képezi. Ugyanakkor éppen azt mutatja meg, ami a reprezentáló kinematográfia (és a „kamera-szem”) lényege, Robert Stam szavaival: „egy áttetsző kommunikációs médium, ablak a világra, egy tükör, amely végigvonul az országúton” (1992. xi). A filmnyelv egyik alapvető lehetősége és egyben a legősibb moziszerű képélmény: a „természet kinematográfiája” az, amelyre aztán párhuzamosan ráépülnek a gépi eszközökkel létrehozható filmezés és metapoézis változatos eszközei¹¹. Az utazás és a szem által kiemelt és a mozgó keretezésbe zárt látvány „természetességének” motívumát a későbbiekben a Fritz kísérletében megfogalmazott „a tiszta medialitás” ideálja írja tovább. A „város történetéből” a lényegét kizsigerelő filmezés, a filmképpé értelmezett látvány elutasítása ugyanezekkel az elemekkel jelenítődik meg: az autó, amiben ül, mozgásképtelen,¹² a kamera keresőjébe pedig nem néz. Ezek között a képek között nincs varrat, nincs értelmi kapcsolat, mert nincs tekintet sem, csupán *a médium maga*.¹³

¹¹ Ugyanezt az önreflexivitás-logikát követte Godard *Passiójáték* című alkotása, amelyben az indító kép az ég kékjét fehérrel csikozó lökhajtásos repülőről mintegy a természetben tapasztalható mozgó festőiség, a szemünk láttára történő természetes rajzolat képeként szolgált bevezetőül egy olyan filmhez, amely a „filmfestészet” kérdéseit helyezte a középpontba azáltal, hogy azt a film és festészet viszonyára bontotta le.

¹² A működésképtelen autó az ezredvégi filmezés groteszk metaforája: a film–utazás párhuzamnak ugyanis általában – mint előbb már szó volt róla – jó megjelenítői a mozgásban levő közlekedési eszközök, amelyek kimozdítják a látást az emberi szem mindennapi térérzékelésének automatizmusaiból. Nos, a hipermodern, száguldó autósodák korában Wenders viszont egy kimustrált bogárhátúba kvártélyozza be mozgóképkészítő hősét (ami idézetnek is tekinthető, hisz már ott volt *A dolgok állásának* hasonlóképp lerobbant szállodája előtt is), és végül egy ugyancsak ósdi, Vertov- és Chaplin-korabeli kézikamerát ad a kezébe, hogy visszafordítsa ezúttal immár a technicizált látás(szimuláció) automatizmusaitól.

¹³ Érdekes, hogy a századvég másik „tiszta filmmédium” utópiájában, a Dogma-elvekben a „szűz” médium ideálját meg éppen ezzel ellentétben: a tekintettel maximálisan azonossá tett kamera testesíti meg.



59. Wenders dramatizáltan szétválasztja a „hangot” és a „képet” a hangmérnök, Winter és a rendező, Fritz médiumok által közvetített távolsági „dialógusában”.



60. Fritz a lerobbant autóban: a „90-es évek Dziga Vertovja” sem a gépi mozgással, sem a kamerát irányító tekintettel nem kíván azonosulni.

Wenders egyfelől a kommunikáció közvetítettségét tematizálja (mint láttuk a hiányzó szereplőt valamilyen kommunikációs médium helyettesíti) és a technikai eszközök bonyolult sokféleségét, amely egyre nagyobb mértékben veszi át a közvetlen emberi érintkezés szerepét, ám ez a vonatkozás inkább csak a kontrasztot adó háttért jelenti annak a megjelenítéséhez, hogy milyen *közvetlenül* szembesülhetünk a minket körülvevő kép- és hangvilággal, és hogy milyen gazdag lehet benyomásokban ez a konfrontálódás. Ebben az esetben pedig maguk az apparátusok is eszköz jellegükben hangsúlyozódnak: a fölvett zajok, a lefilmezett látványok éppolyan intenzív átélésre tartanak igényt, mint a primér tapasztalati jelenségek (ezt sugallják nemcsak a gyerekek számára létrehozott hangjáték beállításai, hanem a képeket majd az eredeti helyszíneket, a hangokat és a fölvételt egyaránt megmutató-hallató jelenetek is).

A szereplők s a képköziség dialógusa helyett tehát egy állandó *mediális dialógus*nak lehetünk tanúi a közlésformák váltogatása és az érzékek révén. A filmi kommunikáció általános jellegzetessége, hogy különböző közlési rendszerek által kódolt szövegrészekből építkezik, de Wenders ezeket a különböző kodifikációkat folyamatosan egymást „megtermékenyítő”, s ezáltal a cselekményt továbblendítő, kommunikatív helyzetbe állítja. A film indítása ebből a szempontból is releváns: egy kép és egy írásos üzenet indítja el a „cselekményt”. Aztán zörejek feladata képeket létrehozni és verbális elbeszélést generálni (a gyerekekkel való játék

jelenetében, amelyben a cowboy és különböző „cselekedetei” imitálódnak), költeménysorokat látunk/hallunk, majd ezek képi parafrázisait, némafilm részletek egészítődnek ki folyamatosan a megfelelő hangokkal, gesztusok imitálják a filmezést és filmeket (a Chaplin-utánpótlás jelenetében), videoképek ismétlik meg a moziképeket, illetve fordítva és így tovább. Ezekből a példákból talán érzékelhető, hogy ez a „dialógus” ugyanakkor részben megfeleltethető a beállítás–ellenbeállítás technikának, amennyiben egymás tükörképei is a „feleselő” kommunikációformák. A film verbális kétnyelvűsége, amely kiegészül a helybeli portugállal (a szereplők szóban, írásban változtatják a németet és az angolt, sőt a verseskötet is kétnyelvű: a szembefordítható oldalakon ugyanazon portugál költemények német és angol fordításai találhatók) szintén ezt a játékos nyelvközlést példázza.

A hatvanas években a „kamera-szem” elv kritikája egy másik metafora megszületését eredményezte, a töltőtoll-kameraét (*caméra-stylo*): amelynek értelmében a kinematográfia elsősorban nem látásmód, hanem *írásmód* (*écriture*), ennek lényege pedig az, hogy a pusztán reprodukcióval ellentétben, az írás mindig egy performatív cselekvés. Wenders erre is reflektál filmjében, hisz a hiányzó elem az ő átalakított beállítás–ellenbeállítás szerkezetében soha nem pusztán egy szereplő, hanem a néző (is), akitől elvárja, hogy „belépjen” a képzeletbeli térbe, és aktív szerepet vállaljon. A szereplő hiánya miatti szubjektivitás hiányának érzete a képekben, a tág kompozíciókra való rálátás lehetősége, az időben széthúzott „varrat” által nyitva maradt képzeletbeli dimenzió, a nézőtér fele intézett gesztusok is mind ezt erősítik meg.

A *Tavalý Marienbadban* című film, egyik interpretációja szerint (Stam 1992. 35–36), nem más, mint „a hagyományos fikciófilm és nézője közti viszony allegorizálása”, a női szereplő, a csábítás célpontja, a nézőnek feleltethető meg, akinek közreműködése és cinkossága szükséges, „akinek el kell mennie a csábítóval” ahhoz, hogy a film jelentése kiteljesedjék. Wenders ugyanezt a hatást részben pusztán egy narratív stilisztikai klisé szubverzív permutációjával éri el.

A *Nagyításban* Antonioni fényképésze szétszedte és sorrendbe állította a képeket abban a reményben, hogy ezáltal megfelelő vizsgálatát végzi el annak, amit lencsevégre kapott. Lotman ebben azt látta, hogy a film végre kezdi önmagát jelrendszerként értelmezni, és Thomas cselekedetei szerinte megfeleltethetők a strukturális szemiotikai analízis lépéseinek (1977. 128–140). Wenders filmjében egyrészt a kodifikációk már eleve különváltak jelennek meg, ám ugyanakkor a néző az, akinek el kell végeznie egy – a Thomaséhoz hasonlítható – szétszedést, hisz egy adott ponton, ahhoz hogy lássa, mi van a képen, meg kell állítania a vetítést, radikálisan

be kell avatkoznia az előre megszabott filmfolyamatba. (Tehát nem csupán nézőként, inkább az olvasóhoz hasonlóan kell viselkednie, aki „visszalapoz” a könyvben, és elidőz bizonyos részeknél.) Ha ezt nem teszi, akkor például a prologus egymásra halmozódó újságjait fölillantó gyors, (az ún. stoptrükkön alapuló) kihagyásos vágásai közepette nem vesz észre olyan kulcsszerepű képeket és szövegtöredékeket, amelyek tudatosíthatják a rákövetkező képsorok metapoétikus jellegzetességeit. Két példa csupán: Federico Fellini és Marilyn Monroe fényképe, mindkettő a néző fele forduló arccal és hozzá intézett, „megszólító” jellegű gesztussal, mintha egy dialógus partnerei lennének. A kilencvenes években Giuseppe Tornatore Wendershez hasonló céllal iktatott be hasonló, csupán a másodperc töredékeiből álló szekvenciákat a *Pusztaság* (1994) című filmjébe. Greenaway filmjei pedig egyenesen „láthatatlanok” maradnának anélkül a videotechnikát alapul vevő „digitális filmolvasói” performatív tevékenység nélkül.

A filmírás/olvasás egy metaforikus képben is jelen van: Winter amint az ágyon fekszik előbb egy verseskötetet olvas, majd később egy videomagnó miniatűr képernyőjét, Fritz „vizuális jegyzetfüzetét” böngészi azonos pozícióban. Ezen kívül pedig a hatvanas évek kedvenc könyvmetaforájára is utal. Miközben Fritz a filmkészítésről értekezik, a háttérben megjelenő szám Truffaut filmjét juttathatja eszünkbe. A Ray Bradbury írása alapján készült *Fahrenheit 451* hősei könyvemberek, akik a betű kultúráját üldöző távoli jövőben saját memóriájukban örökítik át a múlt szellemi értékeit. A felvillantott asszociáció révén Wendersnél is az olvasói képzelet/emlékezet, a tudat alá süllyedt tipográfiai kultúra fontossága jelenik meg, az utalás módja pedig talányosságával épp a hiányok játékának újabb példája.

Wenders filmjében azt tapasztaljuk, hogy a beállítás–ellenbeállítás szerkezet nemcsak elvont modellként, hanem konkrét eseteiben is sajátos jelentésalakító szerepű. A különböző képeket szemlélő vagy a Teresa énekét hallgató Winter arca mindig a következő beállítást tükrözi, amely viszont az ő látvány- és hangvilágaként jelenik meg. Ez önmagában meg is felelne eme filmkép retorika révén történő „kijelentés” szerkezetnek. Ám ez a szemantika nem egy „összevarrt” képpár egyértelmű eredménye, hisz az hangsúlyozódik, hogy a „jelentés” tulajdonképpen nem kapcsolódik egyik beállításhoz vagy akár kodifikációs szinthez sem, hanem valahol ezek között, az intermediális tükrözés mezejében alakul és a befogadó mentális terében. Az egyes képek jelentése illékony és hangulat gazdag tud maradni. Amikor ugyanis a képeknek „visszhangjuk” van és a hangoknak „tükröződései”, a látványok „mesélnek”, a képről értekező embereknél festőibb, beszédesebb a tárgyi környezetháttér, akkor a „produktum” dinamikájának

és flexibilitásának következtében az a szó, hogy „jelentés” nem is a legmegfelelőbb. Amit látunk, az közelebb áll az *élmények* átkódolhatatlan természetéhez: egy bonyolult mentális és érzékkomplexum, amelyet nem lehet a verbális szemantika révén meghatározni. A kamera-töltőtoll metafora által sugallt film–nyelv párhuzam tehát szintén megkérdőjeleződik.

Két másik, nem kevésbé fontos következménye is van annak az „átírásnak”, amelyben Wendersnél ez a jól ismert szerkezet megjelenik. Az egyik: a szereplő fogalmának az átmodellálása. Wenders filmjében ugyanis a szereplő egyrészt nem szövegimmanens, hanem intertextuális kapcsolatai révén jelentésteli. Mindkét főhős, azonos néven és színészek megjelenítésében szerepelt már korábbi Wenders filmben (Rüdiger Vogler az *Alice a városokban* fotográfusa, Patrick Bauchau pedig *A dolgok állása* rendezője volt). Ennél is fontosabb azonban az, hogy a néző számára elsődlegesen főleg az előbb említett intermediális tükröződések gyűjtőpontjaként jelennek meg: képek, hangok, szövegek kibocsátó–rezonáló felületeiként.

A másik következmény: magának az elbeszélésnek egy másfajta definíciója, amire a kihívó címadás is figyelmeztet. A beállítás–ellenbeállítás narrativizáló hatása ugyanis nem gyengül azáltal, hogy többnyire kivonja az egyik szereplőt belőle, csupán a narratív tényezők változnak. Ráadásul a film cselekménye is felfogható egy egyetemes narratív séma változatának: egy keresés történeteként értelmezhető (ami egyfelől egy archetipikus séma realizációja, másfelől a *road movie* hagyományának folytatója), amelyben egy ideig látszólag egy szereplő megtalálásaért történik krimikhez hasonlítható nyomozás, de voltaképpen, akárcsak a *Nagyításban*, itt is a reprezentáció megfelelő formája kerestetik. A zarándokút pedig *közlési rendszerek útvesztőin keresztül* vezet „egy középpont nélküli labirintusba,” ahogyan Borges nevezte Welles *Aranypolgárát*.¹⁴ Ennek az utazásnak nincs végpontja, a film sem „zárul” az elbeszélte történetek mintájára. Az utolsó percek képsora derűs játékossággal utal vissza az előzőekre, mint egy visszhangzó refrén egy versben, vagy magasabb hangfekvésben ismételt motívum egy zeneműben. Lisszabon, a város, e médiumlabirintus ikonográfiai lenyomatává válik. Története nem lineáris, de nem is a céltalan bolyongásé. A médiumok kaleidoszkópszerűen változó fénytöréseiben az „ikononauta”¹⁵ ember vizsgálja önmagát és a világot. Ebben rokonítható Tarkovszkij szemlélődő hőseivel, csakhogy ezek a képzelet, az emlékezet és a lelkiismeret vizionárius tájain járnak, Wenders pedig a látható–hallható univerzumba kalauzol bennünket.

¹⁴ Idézi Kenedi (1971. 540).

¹⁵ Gian Piero Brunetta kifejezése a „képutazó” emberre (1992, 1996. 56).

Végső soron ebben az alkotásában nem tett mást, mint vette a klasszikus reprezentáló filmezés alapelvét meg az elbeszélő film egyik leggyakrabban használt kifejezőeszközét és egy folyamatos imitáció, transzformáció és immanens kritika játéka révén a filmes önreflexió hatékony vehikulumává tette.

A *Lisszaboni történet* tulajdonképpen nem egyedülálló ezen a téren, hanem csupán egyike azon filmeknek, amelyek a film történetére és a filmi kifejezés mód alapvető kérdéseire reflektálnak a mozgókép hibridizációjának fordulópontján. Lars von Trier *Európa* című – előbb elemzett – filmje valamint a Tarkovszkij és Bergman rájátszásokkal teli, festői vágóképekkel tagolt *Hullámtörés* című műve is hasonlóképp viszonyult a filmes múlt stílári és tematikus örökségéhez. Ami közös bennük, az az, hogy a mozi komplex, *pszeudo-szenzoriális mágikus médiumnak* tekintik egy a modernizmusra visszatekintő értelemben is poszt-modern, de semmiképp sem poszt-kinematográfiai nézőpontból, mint ahogyan Greenaway kontextualizálja a maga festői „kép-film-szövegeit.”