

**Pécsi Tudományegyetem BTK**  
**Irodalomtudományi Doktori Iskola**  
Irodalomtudományi Doktori Program  
Iskolavezető: Dr. Thomka Beáta  
DSc Dr. habil. egyetemi tanár

# **STRUKTÚRA ÉS NARRATÍVA PETER GREENAWAY FILMJEIBEN**

Phd-értekezés

Prax Levente

**Témavezető:**  
**Prof. dr. Orbán Jolán**  
**egyetemi tanár**  
**PTE BTK Modern Irodalomtörténeti**  
**és Irodalomelméleti Tanszék**

**Pécs**  
**2017**



**Peter Greenaway**

# Tartalomjegyzék

<b>Tartalomjegyzék</b>	3
<b>Bevezetés</b>	6
<b>1. Parametrikus elbeszélés, szeriális szerkezet, moduláris narratíva</b>	11
1.1 Az alapvető fogalmak meghatározása	11
1.2. A parametrikus elbeszélés (David Bordwell)	14
1.3. A szeriális szerkezet (Kovács András Bálint)	18
1.4. Moduláris narratíva (Allen Cameron)	19
<b>2. Irodalmi és filmes előképek Greenaway művészetében</b>	22
2.1. Felhangmontázs (Szergej Eizenstein)	22
2.2. A katalógus, mint ontológiai eredet (Jorge-Luis Borges)	24
2.3. A francia új regény és új film (Alain Robbe-Grillet)	28
2.3.1. Narratívák Alain Robbe-Grillet <i>A hazug ember</i> című filmjében	33
2.3.2. Önreflexió és a hamisító elbeszélés fogalma	37
2.4. Narráció és dekonstrukció (Jean-Luc Godard)	38
<b>3. A nyitott mű problematikája Greenaway munkásságában</b>	45
3.1. A nyitott mű pre-strukturalista/strukturalista felfogása	45
3.2. A nyitottság fokozatai	48
3.3. Egy túlzónak ható értelmezés	49
3.4. A nyitott mű fogalma Deleuze-nél	51
<b>4. Elbeszélésmódok Greenaway filmjeiben</b>	55
4.1. Barokk determinizmus a rendező munkásságában	55
4.2. A szerkezetcentrikusság és a narratíva általános összefüggései	58
4.2.1. Borges barokk-definíciója	61
4.3. Az irónia, mint a strukturalista paradigma megbontásának eszköze	63
4.3.1. Paul de Man irónia-definíciója és Greenaway	63
4.3.2. Az irónia fogalma a filmművészetben	65
4.3.3. Az ironikus inverzió fogalma és megjelenése Greenaway filmjeiben	66
4.4. A keretezés fogalma és megjelenési formái a rendező munkáiban	69
4.4.1. A keretezés fogalmának értelmezése Deleuze-nél	69
4.4.2. Derrida keretfogalma – a parergon	70
	3

4.4.3. A keret történeti-politikai interpretációja	72
4.5. A narratíva keretei	73
<b>5. A korai rövidfilmek – a strukturalizmustól a posztstrukturalizmus felé</b>	<b>78</b>
<b>6. Narratív nagyjátékfilmek a digitális manipuláció korszaka előtt</b>	
<b>(1982-1989)</b>	<b>86</b>
6.1. Az egybefüggő narratíva első megvalósulása: <i>A rajzoló szerződése</i> (1982)	87
6.1.1. <i>A rajzoló szerződése</i> mint műfaji dekonstrukció	88
6.1.2. <i>A Tavaly Marienbadban</i> és Greenaway	90
6.1.3. Képzőművészeti hatások	93
6.1.4. A keretezés megjelenési formái <i>A rajzoló szerződésében</i>	94
6.1.5. A szüzsé konkrét megvalósulása a filmben	97
6.1.6. A struktúra egyes megjelenési formái a filmben	100
6.1.7. Szerialitás a film zenéjében	105
6.2. A városkép, mint a formális szerkezet alapja: <i>Az építész hasa</i> (1987)	107
6.2.1. A narratíva megvalósulása a filmben	108
6.2.2. A főcím szerepe	110
6.2.3. Szexualitás és halál – mint a narratíva kerete	112
6.2.4. Térszerkezet a filmben	113
6.2.5. Boullée művészetének eltérő interpretációi a filmben	117
6.2.5. A film fő szeriális szerkezete – Kracklite képeslapjai	118
6.3. A szerialitás kulminációja a hagyományos filmformában:	
<i>Számokba fojtva</i> (1988)	120
6.3.1. A főcím	121
6.3.2. Párhuzamok <i>A rajzoló szerződésével</i>	123
6.3.3. A főcím	125
6.3.4. A számok	130
6.3.5. Intermediális citátumok	131
6.3.6. Maszat játéka	134
6.3.7. Katalógus és interpretáció	135
6.3.8. A filmzene	135
<b>7. Az intermedialitás kiteljesedése a „képszendvics” révén: nagyjátékfilmek</b>	
<b>1991 után</b>	<b>137</b>
7.1. A struktúra, mint egy világmodell alapja: <i>Prospero könyvei</i> (1991)	140
7.1.1. Greenaway és a (digitális) technika	142

7.1.2. A Paintbox technika használata Greenawaynél	144
7.1.3. <i>A Szajna halottai</i>	145
7.1.4. További újdonságok	149
7.1.5. Prospero, mint struktúrateremtő férfihős	153
7.1.6. Prospero könyvei	155
7.1.7. Képzőművészeti utalások	161
7.1.8. Filmzene a Prospero könyveiben	164
7.2. Intermedialitás a filmművészetben: <i>Nyolc és fél nő</i> (1999)	165
7.2.1. Az intermedialitás tárgyai	166
7.2.2. A nők – katalógusok és klisék	169
7.2.3. A struktúra (hiánya)	171
7.3. Versengő autoritások a struktúra létrehozásában: <i>Goltzius és a Pelikán Társulat</i> (2012)	175
7.3.1. A történeti Goltzius	176
7.3.2. Műfajiság és dekonstrukció	177
7.3.3. A fő széria és alkotóelemei	181
7.3.4. A főcím	185
7.3.5. A narratíva „vakfoltjai”	187
7.3.6. A „képszendvics” technika használata a Goltziusban	189
<b>8. Magyar strukturális/szerialista filmes törekvések</b>	191
8.1. Egy szerialista kísérlet (Erdély Miklós: <i>Vonatút</i> )	191
8.2. Bódy Gábor: elbeszélés az <i>Amerikai anizs</i> -ban	193
8.2.1. Nyitottság az <i>Amerikai anizs</i> -ban	197
<b>Összegzés</b>	199
<b>Peter Greenaway filmjei</b>	203
<b>A dolgozatban elemzett egyéb filmek adatai</b>	214
<b>Filmjegyzék</b>	216
<b>Irodalomjegyzék</b>	217

## Bevezetés

A dolgozatban Peter Greenaway műveiben a szerkezeti felépítés és az elbeszélés egymáshoz való viszonyát vizsgálom. Alepfeltevésem szerint a rendező nagyjátékfilmjeiben számtalan nem narratív szerkezet különböztethető meg, miközben azok elbeszélő jellege megmarad. Noha az említett szériák jelentősége, mennyiségük és kidolgozottságuk révén az elbeszélés fölé rendelődhet, érvényességük a történet által szinte mindig megkérdőjeleződik. Greenaway tehát nagyjátékfilmjeiben a parametrikus, illetve szeriális elbeszélésmód olyan jellegzetes képviselője, aki egyúttal megkérdőjelezi a létrehozott szériák érvényességét, ironikusan viszonyul hozzájuk.

Greenaway hozzáállása a nem narratív szerkezetekhez figyelemfelkeltő kettősséget tükröz. Egyfelől láthatóan fontosnak tartja a használatukat, egyetlen olyan filmje sincs, amelyik nem ilyen struktúrákra épül. A rendező első munkáiban még egyáltalán nem volt semmiféle elbeszélés; Nánay Bence véleménye szerint az egybefüggő narratívát a nagyjátékfilmjeiben csak kompromisszumos megoldásként alkalmazza, hogy azok minél szélesebb közönséghez eljuthassanak.<sup>1</sup> (Ez a közönség még mindig nem túl nagy, viszont biztosan jelentősebb az avantgárd experimentumok rajongótáboránál.) Greenaway a filmet nem tartja narratív művészetnek, és a mozi egész eddigi történetére pusztán előjátékként tekint egy új, multimediális kiteljesedéshez, miközben nem takarékoskodik a lekicsinylő megjegyzésekkel a hagyományos, realista jellegű történetmesélés olyan tekintélyes képviselőivel kapcsolatban, mint például Martin Scorsese.<sup>2</sup> Mégis, ha tematikailag tekintünk az egyes filmekre, szinte minden esetben jelen van az a séma, hogy a férfi főhősök valamiféle rendszer létrehozásán ügyködnek; de végül szinte mindannyian el is buknak (az egyetlen Prospero kivételével, de a teljes összeomlást ő is csak azért kerüli el, mert a film adaptáció). A szériák, szerkezetek létrehozását a rendező a világ jelenségeinek valamely szubjektív rendszerbe való erőszakolásának tekinti.

A rendszerépítés értelmének megkérdőjelezése miatt Willoquet-Maricondi és Alemany-Galway posztstrukturalista művészként tekintenek a rendezőre, aki felhasználja a strukturalista paradigma eredményeit, épít az olyan teoretikusok elképzeléseire, mint Ferdinand Saussure vagy Claude Lévi-Strauss – de ugyanakkor kritikával is illeti azokat. Greenaway nem tesz mást, mint hogy dekonstruálja a strukturális ihletettségű, szerialista formákat. Mindez ugyanakkor nem jellemző a teljes életműre. Ez a hozzáállás lépésről-

<sup>1</sup> Nánay Bence: A legutolsó új hullám: Peter Greenaway. In: Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék. Budapest: Osiris Kiadó, 2003. 123.

<sup>2</sup> Id. többek között <https://www.youtube.com/watch?v=EwSnePNTQ5M>

lépésre alakult ki a hetvenes évek nem narratív rövidfilmjeiben, párhuzamosan a mind bonyolultabb szerkezetek alkalmazásával. Pályája elején Greenaway tisztán szerialista alkotó volt; ez a szerializmus ráadásul minimalista jegyeket mutatott. A *Revolution* vagy az *Intervallumok* című alkotások rendkívül korlátozott eszköztárát aligha lehetne tovább redukálni.

Mivel a modernista formák a mai napig nem tűntek el az életműből (még ha feltételezzük is, hogy ironikus módon, mint a kritika tárgyai vannak jelen), Greenaway filmjei leírhatók a Vermeulen és van den Akker által bevezetett metamodern definíciójával is. A szerzők példáikat a 2000-es évek művészetéből merítik; legfőbb állításuk, hogy a jeleztt időszakot a modern elemeinek hangsúlyosabbá válása jellemzi, olyan módon, hogy a posztmodern elméleti tudatosság is jelen van a háttérben. Egyfajta, a két irányzat pólusai között oszcillációról van itt szó.<sup>3</sup> A metamodern és a posztstrukturalizmus fogalmai közé azonban nem tehető egyenlőségjel, előbbi ugyanis nem viselkedik a modernizmus kritikusaként. Inkább hajlok afelé, hogy a rendező nagyjátékfilmjei a posztmodern manifesztációi, de egyes pontokon érzékelhető az említett „vibrálás”.

Az eddigi életmű formai jellemzők alapján három korszakra osztható: az első a rendező a hatvanas-hetvenes években készített nem-narratív rövidfilmjeit tartalmazza, amelyet a három órás játékidejű *The Falls* zárt le 1980-ban. A második korszak az 1980-as évek narratív játékfilmjeit foglalja magában. A harmadik az 1991-es *Prospero könyveivel* vette kezdetét, és a mai napig tart: ezt szintén narratív játékfilmek jellemzik, amelyek azonban a Quantel Paintbox technika alkalmazása révén formailag jóval összetettebbek a korábbi munkáknál. Greenaway ezt az először az 1988-ban bemutatott *Fear of Drowning* című rövidfilmben alkalmazott rétegzett vizuális rendszert (ún. „képszendvics” technika, ami a számtalan citátum mellett megsokszorozza a struktúraépítés lehetőségeit) nem használja következetesen; a 2015-ös *Eisenstein Mexikóban-ig* minden második filmjében játszik csak meghatározó szerepet.<sup>4</sup> Ezek alapján felmerülhet a következtetés, hogy mintha a rendező maga sem venné teljesen komolyan a saját programját, ami az intermedialitás minél erőteljesebb kiemelése a hagyományos, lineáris elbeszélésmód rovására.<sup>5</sup> A filmművészet általános fejlődése biztosan nem mutat a Greenaway által kívánatosnak tartott irányba. Viszont a 3D filmtechnika legújabb kori elterjedése új lehetőséget kínálhat

<sup>3</sup> Id. Vermeulen, Timotheus – van der Akker, Robin: Notes of Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, 2010/2. 1-14.

<sup>4</sup> Az egy időben forgatott három Tulse Luper-filmre (*The Tulse Luper Suitcases, Part 1: The Moab Story* (2003), *The Tulse Luper Suitcases, Part 2: Vaux to the Sea* (2004), *The Tulse Luper Suitcases, Part 3: From Sark to the Finish* (2004)) itt és innentől kezdve mindig egyetlen műként hivatkozom.

<sup>5</sup> vö. Greenaway, Peter: Láttunk-e már valójában filmet?  
<http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre27/16greena.htm>

a rendezőnek, amelyet már el is kezdett kiaknázni: egyelőre a *3x3D* című, Jean-Luc Godard-al és Edgar Pêra-val készített és 2013-ban a cannes-i filmfesztiválon bemutatott szkeccsfilm keretében.

Peter Greenaway alapvetően kívül áll a jelenlegi filmművészet összes létező irányzatán, és követői sincsenek. Inkább tekinthető képzőművésznek, aki víziói létrehozásához történetesen a filmet választotta alapanyagul. Ez a bázis azonban folyamatosan bővül az életmű során: ma már Greenaway összművészeti projekteken gondolkodik, azaz a filmekhez kiállítások, színházi előadások, könyvek, CD-ROM-ok és egyéb médiumok képviselői is kapcsolód(ná)nak. A törekvés a Tulse Luper projektben kulminált, amely azonban egyelőre torzónak tűnik: az ígért három film elkészült ugyan, de a további kapcsolódó egyéb munkák jelentős része nem. A 2007-ben készült *Éjjeli őrjárat*, illetve a *Goltzius and the Pelican Company* (2012) egy újabb tervezett sorozat kezdetét jelentették (Nine Classic Paintings Revisited) amely XVI-XVII. századi németalföldi festőket értelmez újra, és ehhez is kapcsolódnak különféle mellékprojektek (pl. egy opera).<sup>6</sup> A filmek vizsgálata során tehát nem hagyható figyelmen kívül az életmű intermediális beágyazottsága.

Orosz Judit megállapítása szerint „Greenaway filmművészete az intermediális kapcsolatok kiaknázása révén adódó pluralitás és az ebben rejlő önreferenciális lehetőségek természetét tekintve nemcsak filmesztétikai, hanem irodalomelméleti kérdések kereszttüzebe is állítható.”<sup>7</sup> A fenti szempontok figyelembevételével termékeny interpretációs stratégiák alapozhatóak meg. Erre példa lehet a rendező Jorge-Luis Borges-hez való viszonyulása. A filmekben létrejövő rendszerek, szériák nagy része katalógus jelleget mutat, vagyis a narráció (a korai rövidfilmekben) vagy a szereplő(k) (általában a férfi főhős) kijelöl egy meghatározott kategóriát, vagy felállít bizonyos szabályokat, majd hozzálát, hogy minél több oda tartozó tárgyat, fogalmat, jelenséget gyűjtsön össze. Az irodalomban Borges hasonló eszközökkel kísérletezett.

Az intermedialitással kapcsolatban továbbá meg kell említeni, hogy Greenaway tevékenysége korántsem korlátozódik kizárólag a filmművészet területére. Mindegyik filmjének megjelent a forgatókönyve nyomtatásban is, és ezek a kiadványok túlmutatnak a pusztán a kiadott forgatókönyvekre jellemző formákon. Valamennyi tartalmaz az adott

---

<sup>6</sup> A legújabb fejlemények alapján ez a széria is megszakadt. Greenaway legutóbbi filmjei (a 2015-ös *Eisenstein Mexikóban*, illetve a 2018-ban bemutatásra kerülő *Walking to Paris*) nem németalföldi festőkkel foglalkoznak.

<sup>7</sup> Orosz Judit: Kép és írás intermediális viszonya Peter Greenaway *Párnakönyv* című filmjében. In: Fried István – Hódosy Annamária – Medgyes Tamás (szerk.): Szövegek között 4. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2000. 109.



műhöz kapcsolódó rajzokat, skicceket, a karakterekkel és az épített környezettel kapcsolatban; ezen felül egyéb szövegek, tanulmányok, esszék is szerepelnek bennük. Egyes filmekhez a rendező komplett multimedialis világot épített ki; más, kapcsolódó kísérőfilmek forgatásával, esszéketekkel vagy regényekkel, később operákkal, CD- és DVD-Romokkal, performanszokkal és kiállításokkal. Greenaway, aki eredetileg festőnek tanult, ezzel a művészeti ággal sem hagyott fel, képzőművészeti tevékenységét a filmművészettől függetlenül is folytatja. Nem túlzás az esetében olyan intermediális projektekről beszélni, amelyek az egyes filmekben jóval túlmutatnak, és még így, egészükben is jellemző rájuk a szerialista indíttatás. Egyfajta *gesamtkunstwerke* való törekvésről van itt szó.

Greenaway több helyen hivatkozik Eisensteinre, aki az általa kidolgozott montázselmélet felhangmontázs kategóriájának definiálásával megalapozta a David Bordwell által parametrikusnak nevezett elbeszélésmódot, amelynek alkalmazása a rendező valamennyi narratív filmjére jellemző.

A rendező művészetének kétségtelenül megvannak a maga képzőművészeti, irodalmi és elméleti előzményei, amelyekre tudatosan alapoz, és amelyeket előszeretettel citál. Így a dolgozat első négy fejezetében azokra a strukturalista-szerialista elméleti és művészi irányzatokra világítok rá, amelyek meghatározzák a rendező látásmódját. Majd miután megvizsgálom a hetvenes évek tisztán szeriális-minimalista rövidfilmjeit, hat nagyjátékfilmet elemzek elsősorban az azokban fellelhető különféle szériák alapján, úgy, hogy a szüzsé tartalmának vizsgálatát igyekszem a minimumra szorítani. Úgy vélem ugyanis, hogy mindaz, amiről Greenaway akármelyik munkája szól, az a formához képest másodlagos. A filmeket narratív panelek építik fel, amelyek mindig ugyanarra a végkifejletre futnak ki.

A narratív nagyjátékfilmes életművet további két részre bontom: az első három film, amelyet vizsgálok, még a nyolcvanas évek terméke, és ezekre még nem jellemző a képen belül keretezett képek használata, ami viszont a kilencvenes évek elejétől, a *Prospero könyveitől* igen fontos szerepet kap az életműben. Ez egy olyan cezúra, amit eddig még nem vizsgáltak részletesen. A folyamatosan bővülő életműből kronológiai sorrendben a következő címeket választottam: *A rajzoló szerződése* (1982), *Az építész hasa* (1987), *Számokba fojtva* (1988), *Prospero könyvei* (1991), *Nyolc és fél nő* (1999) illetve a *Goltzius és a Pelikán Társulat* (2012). *A rajzoló szerződése* a rendező első nagyjátékfilmje, amelyben valamennyi témát és módszert, amelyek a későbbiekben is jellemzőek lesznek rá, felvonultat, így indokolt ezeket itt, a „forráspontra” környékén vizsgálni. *Az építész*

hasában a struktúraépítő tevékenység némileg háttérbe szorul, miközben nagyobb hangsúly kerül a címszereplő megpróbáltatásaira; másfelől ennek a filmnek a referenciakeretét kevésbé adja a festészet – inkább az építészet kerül előtérbe. A *Számokba fojtva* rendkívül összetett szériái pedig mintha *Az építész hasa* e szempontból megmutatkozó hiányosságait akarnák pótolni.

*A Prospero könyvei* jelenti a nagyjátékfilméletműben a paradigmaváltást, vagyis a Paintbox technika használata révén az összetett, palimpszeszt képek alkalmazásának kezdetét. A *Nyolc és fél nőben* a strukturalista aktivitás ismét háttérbe szorul – viszont ez a rendező legironikusabb filmje, amely Fellini és Godard szellemiségét idézi meg. Végül a *Goltzius és a Pelikán Társulat* visszatér a palimpszeszt képekhez, hogy végre egy olyan férfi főhőst állítson a középpontba, akinek a film végére sikerül elérnie a céljait.

A nagyjátékfilmek feltűnően nagy hányada foglalkozik olyan művészekkel, akiket az ellenséges környezet kihasznál és kompromisszumokra kényszerít, sőt, tönkretesz, vagy el is pusztít (*A rajzoló szerződése*, *Az építész hasa*, *Éjjeli őrjárat*, *Goltzius és a Pelikán Társulat*, de Tulse Luper is folyton visszakerül a börtönbe a nevével fémjelzett három alkotásban). A korrumpálódás veszélye a filmkészítésben, amely nagy anyagi erőforrásokat igényel, különösen erősen van jelen: Greenaway maga is ki van téve neki. Bár ezeknek a filmeknek a főhősei nem különösebben azonosulásra készítő figurák, és nagy mértékben maguk is felelősek sorsukért, nyilvánvaló, hogy a rendező a saját és tágabb értelemben az egész művészeti ág helyzetére reflektál ezen a módon.

A dolgozat megírása során elsősorban a rendezőről fellelhető korábbi szakirodalomra támaszkodtam. Nagy hasznát vettem a vele készült interjúknak, illetve Greenaway saját elméleti írásainak. Mindezen források felhasználása jelentős mértékben hozzájárult ama feltételezésem bizonyításához, hogy a rendező életművét formailag áthatja a strukturalista aktivitás, illetve hogy az egyes szériák még az egyes filmek határain túl is továbbterjeszkednek, más mozgóképek, vagy akár Greenaway egyéb művészeti ágakban folytatott kísérletei (például festészet, kiállítások) felé is.

## 1. Parametrikus elbeszélés, szeriális szerkezet, moduláris narratíva

### 1.1 Az alapvető fogalmak meghatározása

A Greenaway-életmű valamennyi eddigi darabja jellemezhető a Roland Barthes által bevezetett strukturalista aktivitás fogalmával; ezért mikor a rendezővel kapcsolatban szerkezetéről, szériáról, esetleg struktúráról beszélek, ebből a definícióból indulok ki. Barthes 1955-ben megjelent tanulmányában a struktúra létrejöttét elsősorban a saussure-i nyelvi modellhez köti,<sup>8</sup> de a pontosabb leírást ennél általánosabb szinten vizsgálja. Ahogy írja:

„Feltételezhetjük valóban, hogy vannak írók, festők, zenészek, akiknek a szemében a struktúra *gyakorlati alkalmazása* (és nem csupán annak elve) egy megkülönböztető kísérletre emlékeztet, és hogy bizonyos analitikusokat és alkotókat egyaránt strukturális embereknek nevezhetnénk, akiket nem eszméik vagy beszédmódjuk, hanem képzeletük vagy még inkább képzetük jellemez, vagyis azon mód, ahogyan gondolatban látják a struktúrát. (...) Minden használójához viszonyítva a strukturalizmus lényegénél fogva *aktivitás*, vagyis egy bizonyos számú szellemi művelet szabályszerű egymásutánja. (...) Minden strukturalista aktivitás célja (...) az, hogy oly módon rekonstruáljon egy tárgyat, hogy e rekonstrukcióban kifejezésre juttassa e tárgy működési szabályait („funkcióit”). A struktúra tehát lényegében *látszata* a tárgynak, de irányított, érdekelt látszata, mivel az utánzott tárgy olyasvalamit mutat meg, ami láthatatlan, vagy ha tetszik, felfoghatatlan marad a természeti tárgyban. A strukturális ember a valóságot ragadja meg, részeire bontja, azután újra összeállítja. (...) A strukturalista aktivitás két tárgya vagy két ideje között valami *új* jön létre, és ez az új semmivel sem kevesebb, mint az általános érzékfeletti: a jelkép, a tárgyhoz hozzáadott értelem.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> A hatvanas években létrejött és elterjedt strukturalista filmelmélet (amelynek első jelentős megnyilvánulásai Barthes-nak a Cahiers du Cinema-ban megjelent két tanulmánya voltak) fogalomtára ugyancsak a nyelvi modellekre vezethető vissza, mivel képviselői, orosz formalista hatásra, a filmet is nyelvnek tekintették. A paradigmára való tudatos reflexiók Greenaway olyan korai rövidfilmjeiben érhetőek tetten, mint pl. az *Intervallumok*, később pedig, kevésbé direkt módon, olyan módon utal az irányzatra, hogy a filmjeiben felépülő szériák révén a film, mint médium sajátosságára reflektál. A strukturalista filmelmélet, nyelvészeti gyökereihez híven, a jelentéshordozó filmi egységek meghatározására törekedett több-kevesebb sikerrel. Ezen a gondolkodásmódon Christian Metz lépett túl 1964-ben megjelent *Nyelv-e a film?* című tanulmányával, amellyel jelentősen hozzájárult a filmszemiotika létrejöttéhez. Metz tagadja a film nyelv mivoltát, mivel hiányzik belőle a nyelvre jellemző kettős tagolás. Nem lehettek benne fel olyan egységek, amelyek megfeleltethetők lennének a fonémának, illetve a morfémanak. Helyette bevezeti a játékfilm nagy szintagmatikájának fogalmát. A nagy szintagmák dramaturgiai vagy elbeszélő elemek, amelyek a nyelvben is fellelhetőhöz hasonló redundanciák alapján ismerhetők fel. Metz elmélete tehát még mindig nyelvészeti alapokra támaszkodik. Magyarul ld. ehhez: Metz, Christian: A denotáció problémái. In: Hoppál Mihály – Szekfű András (szerk.): A mozgókép szemiotikája. Budapest: MRT TK Szakkönyvtára, 1974. 73–99.

<sup>9</sup> Barthes, Roland: A strukturalista aktivitás. In.: Bókay A. – Vilcsek B. (szerk.): A modern irodalomtudomány kialakulása. Budapest: Osiris Kiadó, 1998. 523-524.

A strukturalista vizsgálódásban nem a mű közvetlen referenciális jelentése, „mondanivalója” a legfontosabb, hanem az, ahogyan annak szerkezete felépül, megszerveződik. Ezért, habár az irányzat képviselői az elméletet általános érvénnyel alkalmazták (hiszen Barthes a tanulmányban a strukturalizmust nem módszerként, iskolaként vagy mozgalomként, hanem tevékenységként határozta meg), szerialista indíttatású alkotások elemzésére különösen alkalmasnak tűnik. Voltaképpen tágabb értelemben minden művészeti tevékenység leírható a definícióval, ám vannak olyan szerzők, akik már az alkotás kezdetétől tudatosan reflektálnak a létrehozandó szerkezetre, annak egységeire, tulajdonságaira. Ahogy Golden Dániel megfogalmazza, „egy bizonyos attitűdről, megközelítésmódról van itt szó, mely a műalkotás egyik számottevő jelentésrétegének a hangsúlyozott struktúrába rendezettséget és az erre való reflektálást tekinti.”<sup>10</sup> Ez a hozzáállás valamennyi Greenaway mű legalapvetőbb jellemzője, 1962-től fogva egészen a mai napig.

Greenaway filmjeinek másik megkerülhetetlen jellemvonása a széles intertextuális, illetve intermediális utaláshálózat játékba hozása, a legkülönbözőbb formák és kategóriák mentén. Ahogy Szigeti Csaba megállapítja:

„Létezik egy olyan fogalmi mező, mely az intertextualitás, az idézetesség, a dialogicitás fogalmi mentén alakult ki, immár több mint negyedszázada, és igen jól használható számos múltbeli és kortársi irodalmi mű megközelítésekor. E szemléleti tradíció két szöveg egymáshoz való viszonyát helyesen jellemzi az *átirat* (ahol éppúgy gondolhatunk a zenei átiratokra, mint akár a szövegkiadásokra), a *kópia* (a flaubert-i másolás a *Bouvard és Pécuchet*-ből), a *palimpszesztus* (De Quincey-től Baudelaire-ig, Ezra Poundtól Kovács András Ferencig), a *paródia*, a *pastiche* szavakkal. Ez az irodalomelméleti hagyomány haszonnal alkalmaz fogalomcseréket: szerző helyett scriptort ajánl (hol a poundi *Ego scriptor*, hol a barthes-i *copiste*, vagy kreatívabb változatában *combineur* elgondolására hivatkozva), miután megrendítette a szerzői szándék uralkodó jellegét, a szerzőtől független jelentések szabad játékára bízván értelmezői tanácstalanságainkat; a *copy right* jogi rögzíthetőségének bástyái mögé menekült szerzői individualításban rögzíthetetlen fantomot lát; az egyes művek határait a szövegközöttiség végtelenjében oldja fel. E címszavakkal jelzett fogalmi mező kidolgozása kétségtelenül a strukturalizmus és a szemiológia vívmánya (...), alapképletét pedig legtömörebben Roland Barthes adta meg egy 1980-ban megjelent beszélgetésében. A leghíresebb állítás így szól: 'Nincsenek alkotók, csak kombinátorok vannak.' A kombinátor pedig nem más, mint kreatív *copiste*, a kódexmásoló középkori értelmében: 'Az irodalmi gyakorlat nem kifejező, nem reflektáló, nem az önkifejezés gyakorlata, hanem az imitáció, a

---

<sup>10</sup> Golden Dániel: Számokba fojtva: A strukturalista Greenaway. <http://www.prae.hu/index.php?route=journal/journal/view&jaid=113>

végtelen másolás gyakorlata.' A másoló 'Idézeteket kombinál, melyekről elhagyja az idézőjeleket.' (Barthes-Nadeau, 1980, 13., 20., 23.)."<sup>11</sup>

Greenaway munkássága (annek ellenére is, hogy az ő esetében nem irodalmi művekről van szó) az itt felsoroltak példatárának is tekinthető, hiszen hallatlan mennyiségű citátumot alkalmaz a műveiben (ezek nagyjából – de nem kizárólagosan – képzőművészeti jellegűek). Noha a legkedveltebb korszaka a barokk, és különösen vonzódik a németalföldi festészethez, a megidézett alkotások összessége jóval szélesebb időszávet reprezentál, az ókori Rómától (*Az építész hasa*) egészen a XIX. századig (*Számokba fojtva*). Egy-egy filmben az idézetek heterogén kollázsokba, szerkezetekbe rendeződnek, így képviselve a greenaway-i szerializmus egyik legfeltűnőbb megjelenési formáját.

A filmeket jellemző struktúrák alapvető szerkezetét viszonylag egyszerű feltárni. Mivel korlátozott számú építőelemről van szó, amelyek gyakran több filmben is visszatérnek, első pillantásra erre alapvetően már Propp sémái is alkalmasnak tűnhetnének, de David Bordwell egy tanulmányban meggyőzően érvel amellett, hogy a vállaltan kizárólag orosz varázsmesékkal foglalkozó Propp rendszere csak metaforizáltan, erőszakkal húzható rá nemhogy más művészeti ágakra, de már más műfajokra is.<sup>12</sup> Ezzel ellentétben egy olyan rendszer kiépítése, amely csak Greenaway műveivel foglalkozna, nem elvetendő vállalkozás, mivel ezeknek a filmeknek a cselekménye tele van olyan elemekkel, amelyek minden alkalommal ugyanarra a következményre vezetnek. Ilyen például a teherbeesés, gyermekszülés motívuma, amely, ha megjelenik, szinte mindig együtt jár az apa halálával (*A rajzoló szerződése*, *Z00*, *Az építész hasa*, *Számokba fojtva*, *Párnakönyv*). Egy effajta rendszer létrehozása történhet Lévi-Strauss kutatásai mentén, ugyanis az a mód, ahogy Lévi-Strauss a mítoszok strukturális elemzését végezte, a Greenaway-filmek vizsgálatára is alkalmas. A szűzségét tekintve a rendező minden filmje valójában egy mítosz – miután ezek sem tartalmat közvetítenek, hanem inkább formális viszonyrendszerekből állnak.<sup>13</sup> A számtalan ismétlés a művekben az említett viszonyrendszerek kulcsponyjainak kiemelését szolgálhatja. Greenawaynek megvannak a maga által kreált mitémái, ilyen a fentebb már említett terhesség/szülés elem. Egy-egy ilyen mitéma jelölhető számmal, a számok pedig sorba rendeződve kiadják a mítosz cselekményét. Mindezek alapján az is érthetőbbé válik, Greenaway miért állíthatja, hogy

<sup>11</sup> Szigeti Csaba: A belső fordításról. <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1999/03/17szige.htm>

<sup>12</sup> David Bordwell: Proppizmus és álProppizmus. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9802/bordwell.htm>

<sup>13</sup> vö. Bókay Antal: Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban. Budapest: Osiris Kiadó, 1997. 197.

egy számsor önmagában egy narratívát jelöl. Egy ilyen rendszer azonban szigorúan formai lenne, csak a művek szerkezetének feltárását szolgálná.

Lévi-Strauss mitológia-kutatásaiból a francia új regény is sokat merített; itt meg kell említeni Alain Robbe-Grillet vagy Claude Simon nevét.<sup>14</sup>

## 1.2. A parametrikus elbeszélés (David Bordwell)

A legáltalánosabban elterjedt filmes elbeszélésmód a klasszikus realista, vagy hollywoodi narratíva, melynek jellegzetességeit David Bordwell szedte pontokba. Eszerint

„a hollywoodi filmek lélektanilag meghatározott egyéneket ábrázolnak, akik világosan megfogalmazott kérdések megoldásáért vagy adott célok eléréséért küzdenek. A küzdelem során a hősök konfliktusba kerülnek másokkal vagy külső körülményekkel. A történet döntő győzelemmel vagy vereséggel, a probléma megoldásával, illetve a célok világos elérésével vagy el nem érésével végződik. Az okozatiság alapvető megteremtője ezáltal a hős lesz, egy olyan megkülönböztetett egyén, akit egyértelmű és következetes jellemvonásokkal, értékekkel és viselkedésmódokkal ruháznak fel. (...) (A klasszikus film) bemutatja a dolgok állását, ezeket aztán különböző bonyodalmakkal összezavarja, majd helyreállítja őket. (...) Az ilyenfajta szüzséminta nem a 'regényszerűnek' nevezett, monolitikus konstrukció örököse, hanem (...) a jól megírt színdarabé, a népszerű szerelmi történeté, és ami a legfontosabb, a 19. századi novelláé.”<sup>15</sup>

Ez a fajta narratíva olyannyira általános, hogy nem csak az ún. közönségfilmekre jellemző, hanem a „művész” vagy szerzői filmek többségére is. A másfajta elbeszélésmódot alkalmazó mozik mindig csekély kisebbségben voltak, még akkor is, amikor a modernizmus két korszakában viszonylag jobban a figyelem központjába kerültek: a húszas években, illetve az ötvenes évek végétől a hetvenes évek közepéig terjedő időszakban. Manapság alig akad olyan, szélesebb körben is ismert alkotó, aki következetesen kísérletezne a narratívával: Greenaway-en kívül David Lynchet vagy Jean-Luc Godard-t lehet megemlíteni. Ilyen rendező a Magyarországon alig ismert kanadai Guy Maddin is: nála az ok-okozati összefüggések helyét az álmok logikája foglalja el. Akadnak továbbá olyan alkotók, akik egy-egy filmjükben borítják fel a történetmesélés sablonjait,

<sup>14</sup> Alemany-Galway, Mary: Postmodernism and the french New Novel: The Influence of *Last Year at Marienbad* on *The Draughtsman's Contract*. In: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema. Lanham: Scacrow Press, 2008.133.

<sup>15</sup> Bordwell, David: Elbeszélés a játékfilmben. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. 170. = Bordwell 1996

mint például Gaspar Noé *Visszafordíthatatlan* című mozija, amelyben fordított dramaturgia érvényesül.<sup>16</sup>

Bordwell a klasszikus-realista elbeszélésmódon kívül felállított még néhány egyéb kategóriát, olyanokat, mint a „művészfilmes elbeszélésmód” (ahogy Kovács András Bálint megállapítja, a modernizmus korszakaiban készült, modernista stílusjegyeket felmutató filmek többsége ide tartozik), a „történelmi materialista elbeszélésmód” (amely a húszas évek szovjet filmjeit jellemzi), illetve a parametrikus elbeszélésmód. Mindezeket felül kiemelte Jean-Luc Godard életművét: a francia rendező annyira unikális jelenség, hogy külön kategóriát érdemelt ki, mivel az összes többi csoportot egy személyben vegyíti. Golden Dániel mutat rá, hogy a David Bordwell által felállított játékfilmes narratológiai eljárások közül Greenaway filmjei a parametrikus kategóriába tartoznak.<sup>17</sup> Ez azoknak a filmeknek a gyűjtőhelye, amelyekben a stílus a narráció meghatározójává válik, és főleg a szerialista, illetve strukturalista indíttatású alkotók művei kerülnek ide.

A parametrikus alkotások lényege, hogy egy hatalmas katalógusból dolgoznak, amelynek egyenértékű elemeit úgy helyezik egymás mellé, hogy azok valamilyen jelentést kapjanak, azaz – Saussure eredetileg nyelvészeti definícióival élve – a paradigmatiszma tengelyről átemelik a kiválasztott elemeket a szintagmatikusra. Bordwell, híven az általa megalkotott meghatározáshoz, a parametrikus elbeszélésmódot főleg a filmek stilisztikai jellemzői alapján határozza meg (mint pl. a kameramozgás, a vágás, vagy különféle beállítások jellegzetességei vagy ismétlődése): „a szűzse dramaturgiai, a stílus technikai folyamatként testesíti meg a filmet”<sup>18</sup> – írja.

Az elbeszélésmód gyökereit Bordwell az orosz formalisták munkásságára vezeti vissza, másik forrásaként pedig az ötvenes évek totális szerializmusnak nevezett zenei irányzatát jelöli meg. Ez egy rendkívül összetett zenei stílus volt, amely Schönberg tizenkét fokú skálájának alapján képes volt az ütem, a ritmus, a hangszín és a dinamika elkülönítésére. A zeneszerzők ezen kategóriák segítségével különböző szériákat hoztak létre, amelyeket egymás mellé rendezve építették fel a művet. „Az integrális szerializmus célja olyan új egység volt, amelyben egyetlen struktúra szabja meg az egész darabot, az apró részletektől kezdve az átfogó formáig. (...) A szerialista gyakorlat leglényegesebb

---

<sup>16</sup> Sággy Miklós említi meg tanulmányában, hogy néha populáris filmekben (pl. *Truman show*, *Eredet*) is felbukkannak a klasszikus, egyenes vonalú elbeszéléstől eltérő megoldások, de ettől még „fő vezérelvük továbbra is a hagyományos narratíva marad.” Ld. Sággy Miklós: A film jövője: adatbázis és/vagy interaktív narratíva? Válasz Dragon Zoltánnak *A film a digitalizáció korában* című írásában kifejtett felvetéseire.  
[http://apertura.hu/2011/nyar/saggy\\_a\\_film\\_jovoje\\_adatbazis\\_es/vagy\\_narrativa\\_valasz\\_dragon\\_zoltannak](http://apertura.hu/2011/nyar/saggy_a_film_jovoje_adatbazis_es/vagy_narrativa_valasz_dragon_zoltannak)

<sup>17</sup> Golden: i.m.

<sup>18</sup> Bordwell 1996. 63.



aspektusa a lehetőség, miszerint a nagy léptékű struktúrát elemi stilisztikai választások is meghatározhatják.”<sup>19</sup>

A parametrikus elbeszélés „a szüzsérendszer követelményeitől eltérő sémákat teremt”:<sup>20</sup> a filmstílus dominanciája háttérbe szorítja a szüzsét, melynek szerepe így csupán az alapvető filmes funkciók betartására korlátozódik.<sup>21</sup> A parametrikus film szeriális szervezettsége annak tulajdonítható, hogy általában néhány filmtechnikai paramétert választ ki a filmnyelv kifejezési eszköztárából és azokat variálja.<sup>22</sup> Greenaway-nél a struktúrák felépülése nem kizárólag az alkalmazott stilisztikai megoldások függvénye; bár azok is szerveződhetnek rendszerekbe, ettől függetlenül az egyéb, nagyobb léptékű szerkezetek az elsődlegesek a művekben, mint például *A rajzoló szerződése* című műben a címszereplő képei. Bár Greenaway merészen (és jellegzetesen strukturalista elméleti alapokra építve) kijelentette, hogy például elszámolni tízig már egy történetet jelent,<sup>23</sup> alapvetően egy szerkezet vagy sorozat önmagában állva nem képez narratívát.

Bordwell néhány ellenérvet is felvet a parametrikus elbeszélésmóddal szemben, melyek közül a legnyomósabb, hogy a bonyolult szerkezeteket avatatlan nézők, befogadók esetleg észre sem veszik. Példáit a szeriális zene világából hozza, de természetesen a jelenség a Greenaway filmeknél is észrevehető, abban az értelemben, hogy egyes struktúrák jelenléte jóval világosabb, mint más, implicitebb jellegűeké. Ettől függetlenül egyértelmű, hogy minden egyes Greenaway filmben a film cselekményét ilyen, önmagukban nem narratív struktúrák szervezik.

A parametrikus elbeszélés nem csupán a filmszerűség újfajta normáit kialakító filmnyelvi eszközök irányába nyitott, hanem elsősorban a más médiumok felé való orientálódás, intermedialitás jellemzi,<sup>24</sup> Greenaway esetében már a kezdetektől fogva, hiszen bizonyos festészeti elgondolások már a *Függőleges tárgyak rekonstrukciójában* is erőteljesen jelen vannak. Az intermedialis viszonyok a rendezőnél különösen az irodalom és a festészet irányában erősek; a filmek beállításai akkor is festményszerűek, ezáltal idézetjellegűek, amikor valójában nem idéznek meg semmit. (Ebből a szempontból az életműben csak a *Nyolc és fél nő* jelent kivételt, amely főleg Fellinire és Godard-ra mutató filmes referenciákat tartalmaz, a festészetet háttérbe szorítva.)

---

<sup>19</sup> Bordwell 1996: 285.

<sup>20</sup> Bordwell 1996: 284.

<sup>21</sup> Orosz: i. m. 115.

<sup>22</sup> Orosz: i. m. 116.

<sup>23</sup> Szóbeli közlés, az Európa Európa televízió műsorából.

<sup>24</sup> Orosz: i. m. 117.



Bordwell definíciója használható kulcsot ad Greenaway eddigi életművéhez, de úgy gondolom, hogy a fogalom nem kellőképpen tisztázott. A leírása alapján ugyanis bármilyen film felfogható parametrikusként, amely tartalmaz olyan szokatlan, feltűnő vizuális vagy auditív eszközöket, amelyek nem szolgálják közvetlenül a narratíva előrehaladását. Például Bordwell többször hivatkozik Ozu vagy Bresson egyes műveire, ám ezek a szerialitás szempontjából Greenaway filmjeivel alig hasonlíthatóak össze. Bordwell nem húz éles határvonalat a parametrikus módon felépülő filmek, és az olyanok között, amelyekben a feltűnő formai eszközök csak „díszítésként” szolgálnak. Ezért indokolt a definíció óvatos használata. Előfordulhat, hogy egyes filmeket bizonyos elemzők, egyéni beállítódásuktól függően parametrikusként ítélnék meg, míg mások nem.

A parametrikus elbeszélés mód nem jelenti azt, hogy az általa jellemzett filmeknek a narratívája ne lenne akár a legszokványosabb felépítésű, már Arisztotelész *Poétikájában* is preferált realista elbeszélés. A Bordwell által parametrikusként bemutatott példák is könnyen követhető cselekménnyel rendelkeznek. Viszont más esetekben az ábrázolt cselekvések nem állnak össze értelmezhető eseménysorrá: ez különösen Alain Robbe-Grillet filmjeire jellemző. A parametrikus elbeszélés nem függ össze a narratíva folyamatosságával vagy töredezettségével. Greenaway elbeszélő nagyjátékfilmjei ebből a szempontból mindig könnyen követhetőek, még az epizodikus szerkesztésű *Tulse Luper* mozik is, vagyis a nézőnek nem okoz különösebb nehézséget a szüzsét összeállítani a fabula elemeiből.

Akadnak filmek, amelyek a narratívájukat tekintve is szeriálisak, vagyis a cselekmény egyes elemei valamilyen meghatározott rendszer szerint ismétlődnek, variálódnak. Más alkotások pedig csak formailag azok: tehát noha a rendszer kétségtelen módon jelen van a filmben, a cselekményre nem terjed ki, hanem az maradhat például egy hagyományosabb jellegű, realista elbeszélés. Az elbeszélés mindkét esetben a bordwelli definíció alapján parametrikus marad, de a két csoport mégis határozottan elkülöníthető. Ha a stilisztikai jellemzők feltűnően urálnak egy filmet, ugyanakkor az elbeszélés maga is ismétlődő, variálódó, rendszert alkotó elemekből áll össze, akkor az már valamiféle kiterjesztett, kettőzött szerialitást jelent, az ilyen alkotásokat (nem sok van egyébként) érdemes külön csoportba sorolni.

### 1.3. A szeriális szerkezet (Kovács András Bálint)

A Kovács András Bálint által bevezetett szeriális szerkezet fogalma nagyon emlékeztet Bordwell parametrikus elbeszélésére. A szerző a fogalmat olyan filmekre tartja jellemzőnek, amelyek „az ellentmondásos vagy nem kronologikus elbeszélést párhuzamos elbeszélések szeriális szerkezetével helyettesítették.”<sup>25</sup> A szerző az *Éden, és aztán* (Alain Robbe-Grillet, 1969), illetve a *Tükör* (Andrej Tarkovszkij, 1974) című filmek kapcsán demonstrálja a kategória jellegzetes vonásait. Ezek a művek szerinte abban jelentenek a modern film korábbi formáihoz képest újdonságot, hogy bennük különböző nézőpontokból elmesélt, egymással párhuzamos elbeszélések szerkezete jön létre, olyan módon, hogy azokból nem állítható össze egyetlen egységes, összefüggő narratíva. Kovács András Bálint szerint az említett „filmek különféle rövid eseményeket, vagy hosszabb történetek epizódjait mesélik el, és ezek a történetmorszák sajátos vizuális és cselekménymotívumok által kapcsolódnak egymáshoz, amelyek koherenciáját egy szeriális szerkezet teremti meg, melyben ezek a motívumok ismétlődnek és variálódnak. Maga ez a rendszer válik a történet lényegévé.”<sup>26</sup> Korábban is léteztek olyan mozik, amelyek ugyanazt a történetet mesélték el más-más szereplőnek a szemszögéből – ezek közül a legismertebb minden bizonnyal Kurosava Akirától *A vihar kapujában*; vagy ilyen Bernardo Bertolucci debütálása, *A kaszás* is. De ezek Kovács András definíciója alapján nem bírnak szeriális szerkezettel, hiszen a több szemszögéből létezik egy, amelyik adekvát, vagy legalábbis a megtudott információk alapján a befogadó képes egy ilyen létrehozására; az előadott változatokból felállítható egy „mesternarratíva”. A Kovács által említett filmeknél nem akad ilyen. Bordwell parametrikus elbeszélésétől ez a kategória elsősorban abban különbözik, hogy az amerikai szerző alapvetően mindenféle narratívát képes applikálni a maga által bevezetett kategóriába, azok egyenességétől vagy ellentmondásosságától függetlenül – a lényeg, hogy meghatározó módon jelen legyen a filmnyelvi eszközökből összeálló szerkezet. A bordwelli definíció alapján Robbe-Grillet filmje, amiről később még részletesebben is lesz szó, kitűnő példa a parametrikus elbeszélésre, és a maga elidegenítő képeivel *A tükör* is besorolható ebbe a kategóriába. Ezzel ellenben, ha szigorúan tartjuk magunkat Kovács definíciójához, arra a paradoxnak tűnő következtetésre juthatunk, hogy Greenaway filmjei nem szeriális szerkezetűek. Ennek az az oka, hogy Kovács nagyon leszűkíti a szeriális szerkezet fogalmát, alkalmazásakor kizárólag a narratív szerkezetekkel

<sup>25</sup> Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai: Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest: Palatinus, 2008. 409. = Kovács 2008

<sup>26</sup> Kovács 2008: 409.

foglalkozik, és azokkal is csak abban az esetben, ha nem állítható belőlük össze egységes, az egész film cselekményét magában foglaló szüzsé. Ettől azonban egy film még számtalan más okból tekinthető szeriálisnak. Kovács definíciója tehát felfogható úgy, mint Bordwell parametrikus elbeszélésének egyik alkategóriája.

#### 1.4. Moduláris narratíva (Allen Cameron)

A moduláris narratíva Allen Cameron terminusa, amely különösen Marsha Kinder kutatásaira épül, de merített Lev Manovich adatbázis-esztétikájából is. Ők mind a ketten amellett érveltek, hogy „a digitális adatbázisok konceptuális felépítése alapvetően befolyásolta a narratívákról való” gondolkodást.<sup>27</sup> A moduláris narratíva fogalma az olyan elbeszélésmódokat írja le, amelyek az időt felbontható és manipulálható tárgyként kezelik, különféle kategóriái pedig egyaránt jelen vannak a fősodorbéli hollywoodi, illetve a független filmművészetben is. Ezzel a fogalommal leírható néhány olyan filmalkotás, amelyek Bordwell kategóriái közé nem illeszthetők be.

A Cameron által megalkotott rendszer különösen olyan filmek leírására született, amelyek elvetik a cselekmény hagyományos, az elbeszélés folyamán időrendben előrehaladó formáit, felborítják a szüzsé egyes elemeinek sorrendjét, vagyis az elbeszélés „radikálisan kronológiatörő, elliptikus vagy repetitív” módon szerkesztődik meg bennük.<sup>28</sup> Az ilyen alkotások száma a kilencvenes évek közepétől kezdve szaporodott meg különösen, amihez nagyban hozzájárult Quentin Tarantino *Ponyvaregenyének* (1993) sikere. A moduláris elbeszélés fedésbe hozható Bordwell parametrikus elbeszélés fogalmával, mivel a töredezett szüzsé önmagára, mint egy sajátosan alkalmazott stilisztikai jegyre irányítja a figyelmet. Ám mivel megtörténhet, „hogy a narratíva nyersanyaga narratíván kívüli rendezőelveknek történő alárendelésével” jön létre, előfordulhat, hogy paradox módon maga az elbeszélés kerül előtérbe, miközben az egyéb stilisztikai jegyek esetleg nem kapnak kiemelt figyelmet. A hagyományos időrendet felrúgó narratíváknak egyébként Bordwell nem szentel figyelmet, viszont az általa felállított rendszer ezen hiányosságát a moduláris elbeszélés fogalma tökéletesen kitölti.

Cameron definíciója szerint az elbeszélés klasszikusan „kauzális kapcsolatban lévő események időbeli elrendezéseként írható le”.<sup>29</sup> A moduláris elbeszélés ezt a szabályt töri meg, ami többféle módon is megtörténhet. A szerző négy alkategóriát különít el: az

<sup>27</sup> Cameron, Allan: Moduláris narratívák a kortárs filmben. *Metropolis*, 2012/1. 12.

<sup>28</sup> Cameron: i.m. 15.

<sup>29</sup> Cameron: i.m. 13.

időfelbontásos vagy anakronikus, illetve az elágazásos narratívát, továbbá az epizodikus és az osztott képmezős megoldásokat.

Az időfelbontásos narratívák a leginkább elterjedt moduláris elbeszélésmódok: az olyan filmek tartoznak ebbe a csoportba, mint a *Ponyvaregény* vagy a *Mementó*. Ezek a művek olyan narratívával rendelkeznek, amely „a klasszikus Hollywoodban is alkalmazott flashback-szerkezethez képest” elbizonytalanítja „a narratíva jelen és 'megelőző' ideje közötti hierarchiát.”<sup>30</sup> Igen egyszerűen szólva ezekben a filmekben a szüzsé elemei nem kronologikus sorrendben követik egymást. Természetesen a klasszikus elbeszélésekben is előfordulhatnak flashback-ek, de azok egyértelműen alárendelődnek a fő narratív vonulatnak. Cameron Robbe-Grillet regényeinek időkezelését említi meg, mint az időfelbontásos narratívák előzményét (a filmjeire nem utal, pedig célszerűbb lett volna a *Transz-Európa Expresszre* vagy *A hazug emberre* hivatkozni), noha az általa elemzett filmek nem zavarják úgy össze a nézőt, mint a francia szerző művei; „pusztán” az ábrázolt idősíkok nem rendeződnek hierarchikus rendbe. Az időfelbontásos narratívák komoly hangsúlyt helyeznek az ismétlésre is, amellyel bizonyos elemek jelentőségére hívják fel a figyelmet.

Az elágazásos narratívák képezik a második kategóriát: Cameron ezeket Borges *Az elágazó ösvények kertje* című elbeszéléséből eredezteti. Az ide tartozó filmek alternatív idősíkokat mutatnak be. Szemben az időfelbontásos narratívákkal, amelyekben az események sorrendje kronológiailag utólag restaurálható, az elágazásos narratíva olyan cselekményszálakat vezet be, amelyek egymással összeegyeztethetetlenek. Cameron úgy véli, ezek az alkotások állnak a legközelebb az adatbázis-narratíva fogalmához; amint azt Lev Manovich is bizonyítja az ezzel foglalkozó tanulmányában a *Lé meg a Lola* részletes elemzésével. Ez a film az elágazásos narratívák mintadarabja. Noha az ehhez hasonló filmekben „az elbeszélés az egyes elágazásokat szigorúan ellenőrzése alatt tartja és egyetlen kitüntetett befejezést preferál”,<sup>31</sup> mégis „az elágazásos szerkezet a narratíva határain kívülre, a lehetőségek potenciálisan végtelen sorozata felé mutat.”<sup>32</sup>

Az epizodikus narratívák szerkesztésmódjai Cameron szerint „jelentős mértékben meggyengítik vagy akár kiiktatják a klasszikus elbeszélésben jelen lévő kauzális kapcsolatot”. Ezen a helyen további két alkategória is bevezetésre kerül: az első az

---

<sup>30</sup> Cameron: i.m. 17.

<sup>31</sup> Cameron nagyvonalúan David Lynch olyan alkotásait is az elágazásos narratíva képviselői közé sorolja, mint a *Lost Highway*, holott annak a filmnek gyakorlatilag nincs is befejezése: az utolsó jelenet egy másik szemszögből megismétli a legelső. A cselekmény itt tehát mint egy Moebius-szalag hajlik önmagába, hasonlóan például Robbe-Grillet *A hazug ember* című filmjéhez.

<sup>32</sup> Cameron: i.m. 22.

absztrakt sorozat. Ez áll a legközelebb a Bordwell-féle parametrikus elbeszéléshez. Cameron ide sorolja Greenaway-nek olyan filmjeit, mint a *Z00* és a *Számokba fojtva*, mivel ezek olyan eszközöket tartalmaznak, amelyek a néző figyelmét állandóan elvonják a folyamatos narratívától<sup>33</sup> (itt nem megyek bele a filmek szeriális szerkezeteinek mélységeibe, de ilyenek lennének a *Z00* esetében a főhősök kísérletei, a *Számokba fojtva*ban pedig a számok). A második alkategóriába tartozó filmek olyan rövidebb történeteket mutatnak be, amelyek nem függenek egymással, de „ugyanazon a diegetikus téren osztoznak”. Ilyen alkotás Jim Jarmuschtól a *Mystery Train* (1989) vagy az *Éjszaka a Földön* (1991),<sup>34</sup> vagy Tarantino és társai szkeccsfilmje, a *Négy szoba* (1995).

Cameron negyedik kategóriáját az osztott képmezős narratívák képezik. „Ezekben a filmekben a képmező két vagy több keretre tagolódik, amelyek azonos vagy eltérő idejű eseményeket helyeznek egymás mellé ugyanazon a képmezőn belül.”<sup>35</sup> Az eljárás a *Prospero könyveitől* nagyon jellemző Greenaway műveire, párhuzamosan az epizodikus narratívákkal, vagy a parametrikus elbeszélésmóddal, amelyek továbbra is jelen vannak. Az osztott képmező sem a kilencvenes évek találmánya egyébként: Brian de Palma 1969-es *Dionüszosz* című filmje például a játékidő első másodpercétől az utolsóig erre az eljárásra épül.

---

<sup>33</sup> Cameron: i.m. 23.

<sup>34</sup> Cameron: i.m. 23.

<sup>35</sup> Cameron: i.m. 24.

## 2. Történeti áttekintés – játékfilmes elbeszélismódok, előképek

### 2.1. A felhangmontázs fogalma (Szergej Eisenstein)

A szeriális szerkesztésmód csirái már Eisensteinnek az orosz formalisták munkássága nyomán kidolgozott felhangmontázs fogalmában jelen vannak. Ahogy Bordwell megjegyzi, az 1920-as, 30-as évek fordulóján ő mutatott rá, hogy a beállítások közötti konfliktusban és a „felhangmontázsban” tisztán stilisztika vonásokkal olyan sémák teremthetők meg, amelyek függetlenek a narrációs követelményektől.<sup>36</sup> Az orosz filmrendező munkássága mindezen túl az egyik legfontosabb ihlető forrás volt Greenaway életművében, méghozzá a legkorábbi időktől kezdve. Az angol alkotó egyik legelső képiállítása 1964-ben az *Eisenstein at Winter Palace* (Eisenstein a Téli Palotánál) címet viselte,<sup>37</sup> 2015-ben pedig filmet készített az orosz művész életének mexikói eseményeiről.<sup>38</sup>

Eisenstein a maga korában éppúgy elhatárolódott a történetmesélés addig kialakult bevett módozataitól, mint később Greenaway. Ezt a Hollywood-dal való kapcsolata is jól illusztrálja: 1930-as amerikai útja során valamennyi, a nagy stúdiókhoz benyújtott forgatókönyvét elutasították, egyfelől azért, mert öntudatos alkotóként, aki a munka valamennyi fázisának irányítását a saját kezében akarta tudni, nagyon különbözött a standard hollywoodi rendszerben dolgozó szakemberektől, akiknek a munkájába a stúdió lépten-nyomon beavatkozhatott.<sup>39</sup> A másik ok politikai volt: Eisensteinre, mint elkötelezett baloldallira – aki a Szovjetunióból érkezett – eleve gyanakvással tekintettek.

Eisensteinnek az amerikai stúdiórendszerrel való konfliktusában fontos részletet jelentett, hogy a montázsról alkotott elképzelései a kezdetektől szemben álltak az abban a korban, és azóta is mind a mai napig elterjedt „hollywoodi” szerkesztésmóddal. Ez utóbbi célja, hogy folyamatosan orientálja a nézőt térben és időben, hogy minél észrevehetőbbé, „láthatatlanabbá” tegye az egyes beállítások egymáshoz illesztését a filmben, hogy lehetőség szerint a lehető legegységesebb látványvilág és narratíva jöjjön létre. Ennek megvannak a maga jól bevált módszerei, mintái.<sup>40</sup> Eisenstein mindezzel

<sup>36</sup> Bordwell 1996: 284.

<sup>37</sup> Willoquet-Maricondi, Paula: From British Cinema in Mega Cinema. In: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 13. = Willoquet-Maricondi 2008a

<sup>38</sup> Eisenstein in Guanajuato (Eisenstein Mexikóban), 2015. Írta és rendezte: Peter Greenaway. Szereplők: Elmer Bäck (Szergej Eisenstein), Luis Alberti (Palomino Cañedo).

<sup>39</sup> vö. Ehrenstein, David: Outing Sergei Eisenstein. <https://www.fandor.com/keyframe/outing-sergei-eisenstein>

<sup>40</sup> vö. Füzi Izabella – Török Ervin: Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/terido/index02.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/terido/index02.html)

szemben a montázsban olyan sajátos, csak a mozgóképre jellemző eszközt látott, amelynek alkalmazásával a film elszakadhatott a színházi és festészeti konvencióktól. Az általa képviselt felfogásmód megteremtí a kapcsolatot a szintén a film sajátosságát kereső Greenaway-el.

Eisenstein a húszas években írott tanulmányaiban öt montázstípust különített el: metrikus montázs, ritmikus montázs, hangsúly-montázs, felhangmontázs és intellektuális montázs. A felhangmontázs tulajdonságait (az egyéb montázstípusokéval együtt) Eisenstein részletesen *A film negyedik dimenziója* című tanulmányában határozta meg, mégpedig a saját, *Régi és új* című művén demonstrálva a leírottakat, amelyet tudatosan ez a fajta szerkesztésmód jellemez.<sup>41</sup> Ebben a filmben az egyes beállítások leginkább jellemző, domináns elemet „az összességükben egy komplexumnak tekintett, összes ingerkeltő 'demokratikus' egyenjogúságának eljárása váltotta fel.”<sup>42</sup> Mit jelent ez? Eisenstein úgy véli, minden beállításnak van valamilyen domináns „ingerkeltője”, de egyúttal számos, a legkülönbözőbb minőségű, jellegű elem is jelen van a képen, amelyek hathatnak a nézőre. Mindehhez a szerző zenei párhuzamot állít példának: „...[a hangszeres zenében] az alapvető domináns hangnem mellett (...) felcsendül egész sor mellékhangzás is, az úgynevezett felhangok. Összeütközésük egymással, összeütközésük az alaphangnemmél, stb. a másodlagos hangzások egész tömegével borítja be az alaphangnemet.”<sup>43</sup> Ezek lehetnek pusztán zavaró hatások, de tudatos használatuk révén erős hatás eszközként jelennek meg a kompozícióban. Ugyanilyen jellegű hatások a filmművészetben az optika segítségével hozhatóak létre, kiegészülve „a megfilmesítendő anyag mellékhangzásainak számításba vételével.” Ez utóbbit Eisenstein nem definiálja pontosan; ezért rendkívül heterogén kategória, amelybe gyakorlatilag bármilyen elképzelhető filmnyelvi eszköz belefér. A hangsúly a tudatos alkalmazáson van, hogy a néző számára („az agykéreg egészére gyakorolt végső összhatását” tekintve<sup>44</sup>) valamilyen módon észrevehető rendszerbe álljanak össze. Eisenstein megjósolta, hogy ez a fajta montázs az ortodox típusokkal szemben eleinte eltérő irányvonalat fog képviselni, mielőtt létrejön közöttük a szintézis.

Mindezek alapján egyértelmű, hogy a felhangmontázs fontos szerepet játszik Greenaway filmjeiben is, az olyan szériák esetében, mint például a számok megjelenítése a

<sup>41</sup> Bordwell mindennek alapján joggal sorolhatta volna be a *Régi és újat* is a parametrikus alkotások közé. Lehetséges, hogy azért nem tette, mert a szovjet dialektikus iskola darabjának tartotta? Ez szintén arra mutat, hogy a kategóriák határai nem mindig különíthetőek el egyértelműen.

<sup>42</sup> Eisenstein, Szergej M.: *A film negyedik dimenziója*. In.: Bárdos Judit (szerk.): *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. 135.

<sup>43</sup> Eisenstein: i. m. 135.

<sup>44</sup> Eisenstein: i. m. 136.



*Számokba fojtva*ban, ami a kategória legklasszikusabb megnyilvánulási formája. Ezek a számok nem domináns elemként jelennek meg a képeken, gyakran egészen eldugott helyeken szerepelnek – miközben mégis nagy jelentőséggel bírnak. De felhangmontázs *Az építész hasábn*a a háttérben az ókori szobrok orrait gyűjtögető figura, vagy akár *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretőjében* a különféle színekkel jelölt helyiségek. Eisenstein kategóriája az említett példák alapján a parametrikus elbeszélés alapja és nélkülözhetetlen eleme.

## 2.2. A katalógus, mint ontológiai eredet (Jorge-Luis Borges)

A Greenaway-t ért irodalmi hatások vizsgálatakor az argentin Jorge Luis Borges (1899-1986) munkássága szignifikánsnak tűnik, különösen a *Pierre Menard, a Don Quijote szerzője*; *Az Alef*; *A halál és az iránytű* című elbeszélések, illetve a már említett, *A John Wilkins-féle analitikus nyelv* című esszében szereplő kínai enciklopédia példája miatt.<sup>45</sup> Az író annyira egyértelműen hatott a rendezőre, hogy akad szerző, aki Greenaway-t az angol filmművészet Borges-ének nevezi.<sup>46</sup> Maga Greenaway egy időben filmet is szeretett volna készíteni az argentin szerző *Fikciók* című gyűjteménye alapján,<sup>47</sup> ám ez a mai napig még nem valósult meg.

Greenaway vonzódása Borges művészetéhez az író sajátos, a hagyományos, lineáris narratíváktól eltérő megoldásaira vezethető vissza. Ahogy egy tanulmányában kifejti, „a lineáris folyamatosság – a történet elmesélésének kronologikus rendje – alapvető szabálya a mozinak. Néhány európai és japán rendező mindazonáltal megpróbálkozott az utóbb a CD-Rom-mal általánossá váló, párhuzamos szerkesztésű narrációval. Az ilyen kísérletek inspirációjukat kivétel nélkül az irodalomból merítették. Ha viszont a mozi kénytelen az irodalmi modelleket követni, nem kellene-e megújulásának forrását azon a vidéken

<sup>45</sup> Borges és Greenaway kapcsolatához ld. pl. a következő tanulmányokat, illetve monográfiákat:  
Maciel, Maria Esther: An Encyclopedic Imagination. Peter Greenaway in the light of Jorge Luis Borges.  
<http://www.cornermag.net/corner04/page02.htm>

Lambert, Gregg: The baroque conspiracy: Jorge-Luis Borges. In.: Uő: The Return of the Baroque in Modern Culture. New York: Continuum, 2004.

Lawrence, Amy: The Films of Peter Greenaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Kennedy, Harlan: Peter Greenaway. His Rise and „Falls”. <http://petergreenaway.org.uk/fallsessay.htm>

Gras, Vernon: Dramatizing the failure to jump the culture/nature gap: the films of Peter Greenaway.  
<http://petergreenaway.org.uk/essay.htm>

Terta, Bras: Tabula for a Catastrophe. Peter Greenaway's *The Falls* and Foucault's Heterotopia. In.: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema. Landham: Scacrow Press Inc., 2008. 79-112.

<sup>46</sup> Kennedy, Harlan: Peter Greenaway: His Rise and Falls.  
<http://www.americancinemapapers.com/files/GREENAWAY.htm>

<sup>47</sup> N.N.: Peter Greenaway se inspira en Borges.  
[http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/peter-greenaway-se-inspira-en-borges-EURN\\_639386](http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/peter-greenaway-se-inspira-en-borges-EURN_639386)



keresni, ahová Joyce, Eliot, Borges és Péric művészete eljutott?”<sup>48</sup> Hasonlóan Greenaway törekvéseihez, Borgesnek sok jelentős írása alkalmazza azt az ún. adatbázis-logikát, amelynek fogalmát Lev Manovich vezette be. Manovich a filmet alapjában véve olyan műformának tekinti, amely egy adatbázisra épül (ez a forgatás során összegyűlt jelenetek összessége, amelyek között a vágó teremt rendet, azzal, hogy azokat egy bizonyos egyedi sorrendbe teszi), ám ezzel a ténnyel csak nagyon kevés olyan rendező foglalkozik tudatosan. Az egyik ilyen maga Greenaway, aki „pályája során [legalábbis a narratív nagyjátékfilmjeiben – kiegészítés tőlem] végig azon dolgozott, hogy összebékítse az adatbázist és a narratívát. Sok filmje mutatott fejlődést azért, hogy tárgylistát használ, egy olyan katalógust, amely nem rendelkezik semmilyen kötött sorrenddel.”<sup>49</sup> Borgesnek *Az elágazó ösvények kertje* című elbeszélése az adatbázis-logika mintadarabja. Ebben egy olyan regényről esik szó, amelynek a szereplői az előttük álló választási lehetőségek közül (ez lenne az adatbázis) egyszerre az összeset választják. Így egy végtelenül kaotikus mű jön létre, egymást kizáró cselekményszálak sokaságával, amelyek a szövegben mégis egymás mellett állnak, ezáltal egyfajta katalógust létrehozva.<sup>50</sup>

Sem Borgestől, sem Greenawaytól nem idegen a gondolat, miszerint a világ végtelenül sok apró részletre osztható,<sup>51</sup> hiszen minden rendszer visszafejthető alkotóelemeire. (Ez az elképzelés a digitális kép kapcsán különös jelentőségre fog szert tenni.) Viszont ahogy Amy Lawrence Martin R. Stabb-ot idézve rámutat: „[Borges szerint] csak magunkat csapjuk be, ha azt gondoljuk, hogy egy nyelv (vagy rendszer) a valóságot a maga teljességében, a legapróbb részletekig képes lenne leírni.”<sup>52</sup> Ennek ellenére mind Greenaway, mind Borges szívesen foglalkozik a fenti gondolattal. Mindketten enciklopédikussá formálják művészetüket, kulturális referenciák kapcsolataként feltárva az univerzumot; Greenaway eme törekvése közben a lehető legközelebb jut a filmes megvalósításához annak az önreflexív fikciónak, amit Borges, Calvino és John Barth gyakorolt.<sup>53</sup> Mind a ketten az őket ért kulturális, irodalmi és filozófiai hatások összességéként gondolnak magukra és a munkáikra.<sup>54</sup>

Ahogy Szabó Gábor tanulmányában Umberto Eco-ra hivatkozva kifejti, az antik idők óta három paradigma szerint értelmezték a világot: az első a görög-latin

---

<sup>48</sup> Greenaway 1997

<sup>49</sup> Manovich, Lev: Az adatbázis, mint szimbolikus forma. <http://apertura.hu/2009/osz/manovich>

<sup>50</sup> Innen ered Cameron elágazásos narratíva fogalma.

<sup>51</sup> Lawrence, Amy: *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 193.

<sup>52</sup> Lawrence: i.m. 193.

<sup>53</sup> Gras, Vernon – Gras, Margerite: Introduction. In.: uők (szerk.): *Peter Greenaway: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000. IX.

<sup>54</sup> vö. Willoquet-Maricondi 2008a: 15.

racionalizmus, amely a világot ok-okozatok láncolataként határozza meg; a második a hermeneutikus stratégia, amely több párhuzamosan létező igazság létezését is megengedi, de ebből következően a Végső Igazságot megragadhatatlannak véli, a harmadik pedig a gnosztikus megközelítési mód, ami szintén a racionalizmus tagadásán nyugszik, és a váteszi Übermensch-elv áll a középpontjában. Utóbbi irányzat főleg a romantikára, illetve az egyéniséget előtérbe helyező irányzatokra jellemző. A Borges-szövegek első pillantásra beilleszthetőek a hermeneutikus értelmezés keretei közé („hivatkozásai, intertextuális referenciái, illetőleg a történetek szemantikai mozgékonyága egyaránt e misztikus-bölcseleti kánonra utalna vissza”), de az író műveinek ez a világlátás nemcsak az alanya, hanem a tárgya is; ennek révén pedig egyúttal rá is kérdezik e hagyomány érvényességére, kifejezetten racionális megfontolások alapján.<sup>55</sup> (Ebből egyúttal az is következik, hogy az egyes paradigmák nem választhatóak el egymástól olyan mereven, mint ahogy az Eco rendszeréből következik.) Ez a világlátás Greenaway-re narratív nagyjátékfilmjeiben ott érhető tetten, hogy a szereplők valamilyen objektív(nek szánt) rendszer szerint próbálnak meghatározni, leírni bizonyos jelenségeket, de végül kudarcot vallanak; a káosz győzelmet arat fölöttük. Viszont maguk a rendszerek nagyon racionális alapokra épülnek, ahogy maguk a filmek is mindig racionális alapokon állnak. Konkrétabban: a szerkezeti rokonság következtében a rendező struktúrái önmagukban szemlélve inkább a modern (a racionalitás paradigmája), mint a posztmodern (inkább hermeneutikus értelmezés) jellemzőit mutatják, miközben a (verbális) cselekmény általában posztmodern tartalmakat jelenít meg (vö. Kovács András Bálint *A rajzoló szerződése* összehasonlítását Antonioni *Nagyításával*). Borgesnél mindig valamilyen rejtett tudás, titkos név, szakrális jelentés megszerzéséért folyik a küzdelem;<sup>56</sup> ugyanez jellemző jó néhány Greenaway-film cselekményére is (a halál objektív megfejtése a *Z00*-ban; Boulé építészetének és általánosságban Róma szellemiségének megértése *Az építész hasában*, stb.). Borges történeteiben az igazság feltárása, a nyomozás nem vezet végleges eredményhez, arra utalva, hogy e feladat esetleg megoldhatatlan.<sup>57</sup> Nagyon hasonló cselekmény figyelhető meg Greenaway-nél például a *Függőleges tárgyak rekonstrukciója* című rövidfilmben vagy *A rajzoló szerződésében*.

A racionalizmus jegyében Greenaway a rá jellemző katalogizálással saját bevallása szerint a világ minél jelentősebb részét kívánja egy adott szabályrendszer alapján egy rendszerbe foglalni. A legjobb katalógus az ABC, amelynek révén egymástól gyökeresen

<sup>55</sup> vö. Szabó Gábor: Hiány és jelenlét: Borges-értelmezések. Szeged: Messzelátó Kiadó, 2000. 7-9.

<sup>56</sup> Szabó: i.m. 9.

<sup>57</sup> Szabó: i.m. 10.

különböző dolgok is egymás mellé kerülhetnek: ezen szabályrendszer segítségével gyakorlatilag minden létező tárgy és fogalom, tehát az egész világ összefoglalható egyetlen katalógusban. Hasonló törekvés jelenik meg Borges *Az Alef* című novellájában, melyben a Daneri nevű szereplő egy eposzban kívánja megírni a világ teljes egészét; egy olyan eposzban, amely minden létező dolgot tartalmaz. Ebben van segítségére a címadó tárgy; egy apró, szivárványos gömb, amelyet megfelelő szemszögből nézve a szemlélő a világmindenség bármely alkotóelemét megláthatja. Az Alef tehát valójában egy elkészült univerzális katalógus, amihez nincs már mit többé hozzátenni. Ami különösen is érdekes Borges írásában, hogy az alef a héber ábécé első betűje. Ebből következik, hogy, miként Szabó Gábor írja, „bár ennek az ábécének mind a huszonkét betűje különös szentséggel rendelkezik, hisz a kabalista hagyomány szerint Isten belőlük teremtette a mindenséget, tehát maguk is isteni attribútumnak tekintendők, az univerzum szent építőkockáinak, az Alef még köztük is elsőbbséget élvez a teremtés aktusában. Ez az a betű, amely jelzi az En Szofot, a határtalan istenséget, és amelyből egy egyszerű ágrajz segítségével a többi huszonegy betű is levezethető. Ha pedig a mindenség léte az ábécé betűinek, különböző kombinációinak köszönhető, az Alef pedig látenszen tartalmazza az egész ábécét, úgy könnyen belátható az a kabalista tétel, mely szerint az Alef: maga az univerzum.” Azonban más jellegű, konkrét filmekre visszavezethető párhuzamok is felfedezhetőek Greenaway és Borges között.

A Borges által megalkotott kínai enciklopédia például tekinthető egy enciklopédia paródiájának is, a maga bizarr és önkényes kategóriáival. Ez a bizonyos enciklopédia az állatokat a következő módon sorolta be: „a) a Császár állatai, b) balzsamozottak, c) idomítottak, d) malácok, e) szirének, f) mesebeliek, g) kóbor kutyák, h) olyanok, amelyek ebben az osztályozásban szerepelnek, i) örülten rázkódok, j) megszámlálhatatlanok, k) olyanok, akiket a legfinomabb teveszőr ecsettel festettek; l) másfajták, m) olyanok, akik az imént törtek össze egy vázát, n) olyanok, akik távolról légynek tűnnek.”<sup>58</sup>

Nyilvánvaló, hogy ez a felsorolás totálisan önkényes, szubjektív, mindenfajta hagyományos logikát nélkülöz; a tudományosság próbáját pedig a legkisebb mértékben sem állja ki. Michel Foucault *A szavak és a dolgok* című monográfiáját ezzel a szöveggel kezdi: ennek kapcsán fejti ki, hogy ez a rendszer nem létezhet a reális térben, csakis az absztraháló nyelvben; mivel a kategóriái annyira széttartóak, annyira hiányzik közülük az összefüggés, hogy inkább tűnnek fel rendszertelenségként. Egyetlen fogalom tartja össze,

---

<sup>58</sup> Borges, Jorge Luis: A John Wilkins-féle analitikus nyelv. In: Scholz László (szerk.): Jorge Luis Borges válogatott művei II.: Az örökkévalóság története. Esszék. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999. 279.

hogy a felsorolás minden tagja állatokról szól.<sup>59</sup> Greenaway katalógusai, különösen az életmű korai szakaszában hasonlóan szubjektívek, ezért ugyanígy ironikus értelmezést nyernek. A kínai enciklopédiával különösen a *H is for House* vagy a *Windows* című rövidfilmek állíthatók párhuzamba. Ezek a filmek azt az ígéretet csillantják fel a befogadó előtt, hogy kaphat egy katalógust, egy statisztikát a h betűvel kezdődő dolgokról, illetve az olyan emberekről, akik egy ablakból kizuhanva haltak meg: hogy aztán kiderüljön, hogy a felsorolás elemei között semmiféle közös nincs; kivéve magát a katalógust, amely egy *önkéntes* kategória mentén összefogja őket. Később, a nagyjátékfilmekben a katalógusok már kétségtelenül szilárdabbnak látszó alapokon nyugszanak, ám végül mégis sorra inadekvátnak bizonyulnak, felvetve a lehetőséget, hogy egy valóban érvényes rendszer létrehozása talán nem is lehetséges. Borges esszéjében ezt kerekén ki is jelenti: „nyilvánvaló, hogy az univerzumnak nincs egyetlen osztályozása sem, amely ne volna önkényes és pontatlan”.<sup>60</sup> Mindezt azonban nem tekinti érvnek amellet, hogy fel kellene hagyni a rendszerek létrehozásával.

Az eddigi Greenaway-életmű ennek a gondolatnak a tárgyasulásaként is értékelhető.

### 2.3. A francia új regény és Alain Robbe-Grillet

Greenaway bevallottan fontos ihletői közé tartozott a francia új regénynek nevezett irodalmi irányzat. A paradigma elméleti alapjait Alain Robbe-Grillet az 1950-es években született tanulmányai fektették le. Az ide sorolható művészeti alkotásoknak alapvető jellemzője volt a törekvés ama fiktív világ illúziójának a lerombolására, melynek létrehozására a hagyományos elbeszélések törekedtek. Az új regény ez utóbbiakkal ellentétben „kiemeli az elbeszélés aktusát, és olyan durván feltűnő formai elemeket alkalmaz, amelyek minduntalan elvonják az olvasó figyelmét az elbeszélés tárgyától. Mindez (...) azért érdekes, mert a filmes narráció hagyományosan erősen kötődik az irodalmi elbeszélői technikákhoz, tehát feltételezhető, hogy az ilyesfajta kísérletek is átkerültek a filmbe.”<sup>61</sup> - írja Vajdovich Györgyi, ami annál is könnyebben megtörténhetett, mivel az irányzat fontos alkotói (vagyis Marguerite Duras és Robbe-Grillet) rendeztek is. Noha mind az irodalomban, mind a filmben léteznek olyan bevett technikák, amelyek az

<sup>59</sup> Foucault, Michel: A szavak és a dolgok. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.

<sup>60</sup> Borges: i.m. 280. o.

<sup>61</sup> Vajdovich Györgyi: Az elbeszélés rombolása: a francia új regény hatása a filmre.  
<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9802/vajdovic.htm>

elbeszélő jelenlétét tudatosítják, az új regény ezt a szokásosnál jóval radikálisabb módon teszi: módszere „az elbeszélést alakulásában megmutatni, létrejöttének folyamatát láthatóvá tenni.”<sup>62</sup>

Robbe-Grillet filmjeinek alapvető jellemzője, hogy bár tartalmaznak valamiféle cselekményt, de az folyamatosan ellentmond önmagának, összekuszálódik, az alakok identitása is kérdéses: különösen szembeszökő ez a jelenség *A hazug ember* című alkotásban, amelyben ha a címszereplő Boris Varissa tesz egy tetszőleges kijelentést, azt a következő jelenetben szinte biztosan megcáfolja. Egységes narratíva így nem is jöhet létre, hiszen már csírájában lerombolja önmagát. Ezzel ellentétben Greenaway-nél a fentiekől eltérően a cselekmény általában egységes, egyenes vonalú történet, bár akadnak kivételek, mint például a Tulse Luper filmek pikareszk kollázsa. Itt is hangsúlyozom azonban, hogy ez a narratíva a neki megágyazó nem narratív szerkezetek ellenében hat.

Az új regényben fontos szerepet kap a véletlen, a cselekmény egyes elemeinek alternatív sorrendisége, amire szintén akad mozgóképes példa: Robbe-Grille az *Éden, és aztán* című, már említett filmjének összevágta egy alternatív verzióját, amelyben a jelenetek más sorrendben, sőt, eredetileg kivágott anyagok társaságában szerepelnek: ennek a műnek a *N. a pris les dés...* címet adta, amely a *L'éden et après* anagrammája. Greenaway ugyanezt megtette a Tulse Luper filmek készítésekor. Mindez egy olyasfajta törekvés megvalósulása, amely a narráció korlátainak végleges kiiktatására törekszik, végső soron a befogadó kezébe adva, a különféle variációk közül melyiket választja.

Az új regény mindazonáltal már a kezdetektől fogva sem volt egységes irányzat. Kétségtelen, hogy legfontosabb és legjellegzetesebb képviselője Robbe-Grillet volt, ám a további ide sorolható alkotók névsora a forrástól függően nagy változatosságot mutat.<sup>63</sup> A paradigma a hatvanas évek végére gyakorlatilag ki is fulladt: szerzői más-más irányokba mozdultak el. De a legfontosabb közös vonás köztük, a hagyományos értelemben vett elbeszélés megkérdőjelezése mindvégig megmaradt.<sup>64</sup>

Noha Robbe-Grillet elképzelései a regényírással kapcsolatban az idők folytán bizonyos mértékig módosultak, a legalapvetőbb gondolat mellett, amely az ún. „humanista” kifejezőmód elvetése, változatlanul kitartott. Úgy vélte, a régi irodalom legalapvetőbb bűne, hogy antropomorfizáló metaforákkal rátelepedik a dolgokra, jelentéssel ruházza fel azokat, holott „a világ sem nem jelentésteli, sem nem abszurd.

---

<sup>62</sup> Vajdovich: i.m.

<sup>63</sup> Magyar Miklós: *A francia regény tegnap és ma*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986. 75-77. = Magyar 1986

<sup>64</sup> Vajdovich: i.m.

Egyszerűen *van*.<sup>65</sup> A regény feladata, hogy a tárgyakat a rájuk rakódott jelentésrétegektől megtisztítsa, hogy aztán önmagukban, minden emberi viszonylat nélkül jelenhessenek meg. Mindenekelőtt a metaforát kell elvetni, mivel annak révén a személyiség „olyannyira megfertőzné a dolgok világát, hogy attól kezdve bármilyen emócióval, bármilyen jellemvonással gyanúsíthatnám azt,”<sup>66</sup> holott az ember és a körülötte lévő világ egymástól elkülönülten létezik: „az ember nézi a világot, és a világ nem néz vissza.”<sup>67</sup>

Roland Barthes Robbe-Grillet korai regényeiről írt tanulmányában az új regényt mint „objektív irodalmat” aposztrofálja, miután rámutat, hogy a szerző leírásai „antológia darabok: a tárgyat tökéletes hűséggel ragadják meg és tárják szemünk elé,” továbbá „e leírás (...) mindent a nevének nevez, sohasem célozgat, és nem keresgél a körvonalak és lényegi vonások sűrűjében egyetlen olyan jelzöt, mellyel takarékosan a tárgy egész mivoltát ki lehet fejezni.”<sup>68</sup> Barthes az objektív jelzöt nem a leginkább elterjedt értelemben használja, hanem az irányzat tárgyközpontúságát emeli ki vele. Az objektívítást a szó hagyományos értelmében maga Robbe-Grillet is több helyen határozottan elutasítja.<sup>69</sup> (Pl. *Rések* szubjektív mivoltát az író a következőképpen jellemzi: „Ami *A féltékenység réseiben* (sic!) a narrátor távollétét illeti, olyasmi ez, mint a vakfolt egy olyan szövegben, amelyben az elbeszélő tekintete kétségbeesetten igyekszik rendbe szedni, kézben tartani mindazokat a dolgokat, amelyek az elbeszélés alapul, amely minden pillanatban összedőléssel fenyegeti saját 'gyarmatosító mivoltának' ingatag állványzatát.” Mindebben nemcsak a látás, de a hallás dimenziója is fontos szerepet kap.<sup>70</sup> Magyar Miklós megállapítása szerint pedig az író leírása egyszerre objektív és szubjektív: „az alkotás szempontjából Robbe-Grillet valamennyi műve szubjektív, minden csak a szereplők tudatában létezik.”<sup>71</sup> Ebből ered a szerző művészetének az az idő előrehaladtával mind inkább erősödő jellegzetessége, hogy nem jön létre összefüggő narratíva, mivel a szereplők identitása a legtöbbször meghatározhatatlan.

Az új regény másik jellemzője a (különösen nyelvészeti) strukturalizmus eredményeinek alkalmazása. Robbe-Grillet erről így ír: „A tagolt nyelv (...) ugyanúgy

<sup>65</sup> Robbe-Grillet, Alain: A holnap regényének egyik útja. In: Konrád György (szerk.): A francia „új regény” II. Tanulmányok – vita. Budapest: Európa Könyvkiadó, é. n. (1967). 63.

<sup>66</sup> Robbe-Grillet, Alain: Természet, humanizmus, tragédia. In: Konrád György (szerk.): A francia „új regény” II. Tanulmányok – vita. Budapest: Európa Könyvkiadó, é. n. (1967). 75.

<sup>67</sup> uo. 77.

<sup>68</sup> Barthes, Roland: Objektív irodalom. In.: A francia „új regény” II. Tanulmányok – vita. Budapest: Európa Könyvkiadó, é. n. (1967). 150-151.

<sup>69</sup> Ld. pl. Robbe-Grillet, Alain: Tükörcső: Emlékirat. Budapest: Ab Ovo, 1997. 30. (= Robbe-Grillet 1997) vagy Fáber András: Az árnyék tükörcsője: Beszélgetés Alain Robbe-Grillet-vel. Filmvilág, 1994/8. [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=703](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=703)

<sup>70</sup> Robbe-Grillet 1997: 31.

<sup>71</sup> Magyar 1986: 90.



struktúrákba van rendezve, mint az ember tiszta tudata, ami annyit jelent, hogy az értelem törvényszerűségeit követi. Ennek egyenes következményeképpen nem tud egyszerre számot adni a külvilágról, ami rajta kívül esik, illetve azokról a rémlátomásokról, melyek bensőnkben kavarnak. Ugyanakkor nekem mégiscsak ezzel az anyaggal kell dolgoznom, a nyelvvel.<sup>72</sup> A modern regény „ezt az ellentmondást (...) nem úgy oldja meg, hogy elkezd tanulmányozni, hanem úgy, hogy a fikció rendező elvévé teszi.”<sup>73</sup>

Robbe-Grillet regényeire, majd filmjeire, csakúgy mint Greenaway munkáira, Kovács András Bálint szeriális formája jellemző. Az *Éden és aztán* című filmjével kapcsolatban például a következőképpen ír: „(a film) tizenkét témából született, ugyanabból a több száz évenként ismétlődő kortárs fegyverkészletből (a labirintusból, a táncból, a kettőzésből, a vízből, az ajtóból, stb.), s amelyek egyenként tízszer ismétlődnek, de mindig más sorrendben, hogy tíz folyamatos szakaszt hozzanak létre, egy kicsit a schönbergi sorozatokhoz hasonlóan. (...) Az elején nem volt forgatókönyv, hanem csak az első tíz darabból álló sorozat párbeszédés történetéből dolgoztunk; a többi százyolc képsort az egész csapat együttesen alkotta meg...”<sup>74</sup> Az eredmény: magának a lineáris elbeszélés alapelvének a megkérdőjelezése.<sup>75</sup>

Bár Robbe-Grille mindvégig hű maradt a maga által lefektetett esztétikai kánonhoz, bizonyos elmozdulások mégis kimutathatóak az életművön belül. A regényekben az *Útvesztő* után tűnik el végleg az összefüggő narratíva, a filmekben, ahogy már szó esett róla, az *Éden és aztán*-ban; vagyis a „cselekmény” bizonyos kitüntetett motívumok variációira, ismételtetésére szűkül, hogy aztán az *Érzelmes regény*ben a világteremtés aktusa kerüljön előtérbe. A korai művekben elsősorban az abban szereplő figurák viszonya került előtérbe az őket körülvevő világhoz, később ez az aspektus visszaszorul; a karakterek azonosulnak az elbeszélővel, bizonytalanná válnak, számuk és személyük egyre inkább elhomályosul – végső soron az elbeszélés éppannyira hatással lesz az elbeszélőre, mint korábban az elbeszélő az elbeszélésre.<sup>76</sup> Az *Érzelmes regény* ismét más eset: itt újra megjelenik az összefüggő cselekmény, de az világosan jelzeten egy mesterségesen kreált, alternatív valóságot fest le, amely ismerősnek tűnik, és mégis teljesen más, gyakorlatilag egy magánmitológia kivetülése.

<sup>72</sup> Robbe-Grillet 1997: 32.

<sup>73</sup> Robbe-Grillet 1997: 32.

<sup>74</sup> Robbe-Grillet 1997: 163-164.

<sup>75</sup> Kovács 2008: 409.

<sup>76</sup> vö. Szegedy-Maszák Mihály: Jelentésrétegek Alain Robbe-Grillet műveiben. In: uő: A regény, amint írja önmagát. Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat, 1980. 152-212.

Ahogy arra Bruce Morrisette rámutatott, Robbe-Grillet műveinek narratívája játékok, játékszerkezetek alapján szerveződik;<sup>77</sup> maga a szerző pedig kijelentette, hogy ez az egyetlen lehetséges szövegszervezési mód. Ez egy olyasféle formalizmus, ami a modern zenében is festészetben is jelen van. Robbe-Grillet első regénytervezetének alapjául például 108 rajz hermeneutikus szériája szolgált volna, amelyet középkori alkimisták a legendás kígyóról, Ouroboros-ról készítettek; hasonló törekvések az életmű későbbi darabjaiban is jelen vannak.<sup>78</sup> *A rádiók* narratívája konkrétan a tarot-kártya lapjain alapul, és *A kukkoló*ban, továbbá a *Rések*ben is kimutathatóak általános értelemben vett játékszerkezetek, hasonlóak az említett regénytervezetnél említetthez.<sup>79</sup> Ezzel párhuzamban, a Robbe-Grillet szereplők is pusztán játékfiguráknak tekinthetők egy terepasztalon,<sup>80</sup> papírmásé alakok, mindennemű jellembeli mélység nélkül. Caldwell szerint ellentétben a balzaci regénnyel, amelyekben az olvasó már a befogadás előtt tisztában van a szabályokkal, a Robbe-Grillet műveket irányító szabályokra a befogadás során kell rájönnie.<sup>81</sup> Nem teszi mindezt egyszerűbbé, hogy a narrátor pozíciója a szerzőnél folyamatosan változik. A realista regényekből ismert mindentudó narrátor Robbe-Grilletnél egyáltalán nincs jelen. A korai regényekben a szereplők nézőpontja dominálja a történeteket; az olvasó a befogadás során az ő szemükön, mentális állapotukon keresztül látja a világot, de nem olyan módon, ahogy az például Joyce-nál, az *Ulysses*ben történik, a francia szerző annál radikálisabb megoldást választott. Az első megjelent regényben, *A rádiók*ban nagyjából tucatnyi nézőpont építi fel a szöveget, gyakorlatilag a regény valamennyi fontosabb szereplője sorra kerül, a csapostól Garinatin, Wallason vagy Bonán át egészen Dupontig, sőt Dupont házvezetőjéig. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a szöveg nem jelzi, az adott szereplő azt írja-e le, amit látott vagy éppen lát, vagy pedig a hallucinációit, feltevéseit vagy téveszméit.<sup>82</sup> A nézőpontok száma *A kukkoló*-ban egyre csökken, a főszereplő Mathias-éra (Morrisette itt feltételez egy semleges tárgyi környezet alkotta nézőpontot, amelynek feladata Mathias bizonytalan elmeállapotának ellensúlyozása)<sup>83</sup>, és ugyanígy egy nézőpont van a *Rések*ben is, ahol a névtelen narrátor nevesített szereplőként már meg sem jelenik.<sup>84</sup> Az *Útvesztő* hoz újabb komolyabb változást,

<sup>77</sup> Morrisette, Bruce: Games and Game Structures in Robbe-Grillet. Yale French Studies, No. 41., 1968. 159. = Morrisette 1968

<sup>78</sup> Morrisette 1968: 160-161.

<sup>79</sup> Morrisette 1968: 162-164.

<sup>80</sup> Caldwell, Roy C. jr.: The Robbe-Grillet Game. The French Review, Vol. 65. No. 4. (1992/március). 548.

<sup>81</sup> Caldwell: i.m. 551.

<sup>82</sup> Morrisette, Bruce: The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet. Novel: a Forum on Fiction, 1967/autumn. 25-26. = Morrisette 1967

<sup>83</sup> Morrisette 1967: 26-28.

<sup>84</sup> Morrisette 1967: 28-29.



amelyben az elbeszélő az elbeszélés folyamán konstruálja a történetet, néhány olyan tárgy felhasználásával, amely körülveszi őt a szobájában. A világ ugyan a katona szemén keresztül ábrázolódik, de ez már a narrációnak egy alsóbb szintje.

A *Tavalý Marienbadban* és *A halhatatlan* nézőpontja *A kukkolóéhoz* és az *Résekéhez* esik közel (hozzáteszem, hogy a *Transz-Európa-Expresszé* az *Útvesztőre* hajaz, mintha a filmben Robbe-Grillet néhány éves fáziskésésben lenne a regényeihez képest). A Marienbad eseményeit főleg X. szemén keresztül látjuk, *A halhatatlan*éit N, a tanár nézőpontjából, és mindkét filmben adódnak olyan jelenetek, amelyek a főszereplőket olyan körülmények között láttatják, amelyek egymással kronológiailag összeegyeztethetetlenek. Ez nem más, mint olyasfajta szubjektív elképzeléseknek, vágyaknak a kivetülése, amelyre már *A rádiókban* és a *Résekben* is bőségesen akadt példa. Kovács András Bálint ugyanakkor rámutat, hogy a *Marienbadban* X. a narrátorral is azonosul, ugyanis befolyása van a történet menetére. Amikor M. lelövi A.-t, az ő hangján hangzik el a mondat: „Ez nem a jó befejezés. Élve akarlak.”, mire A.-t újra elevenen látjuk, és már hajlandó elhagyni X.-szel a kastélyt. Tehát Robbe-Grillet későbbi regényeinek eljárás módjai is megjelennek már ezen a helyen, melyekben a narrátor jelenléte teljesen bizonytalanná válik, szétszóródik a különböző szereplők között. A narrációnak ez a fajta szervezése a kvantummechanika azon tételére emlékeztet, amely szerint a megfigyelt részecske pozíciója elválaszthatatlan a megfigyelőjétől.<sup>85</sup>

Robbe-Grillet minden művében akadnak olyan karakterek, akik rendet próbálnak teremteni a káoszban. Ők mindig felnőtt, fehér férfiak (mint *A rádiókban* Wallas, *A kukkolóban* Mathias, a *Résekben* a névtelen megfigyelő), míg az ellenük ható erőket többnyire nők vagy gyerekek (pl. az *Útvesztő* kisfiúja, a *Résekben* A.) testesítik meg.

### 2.3.1. Narratívák Alain Robbe-Grillet *A hazug ember* című filmjében

Robbe-Grillet korai írásaiban még jelen voltak a hagyományos elbeszélésmódok, és egyes műfajok elemei is, de egyre csökkenő mértékben, és a *Rések*, valamint az *Útvesztő* című regényei után végleg a szerialista megközelítés uralkodott el bennük, a korlátozott motívumkészletből felépülő ismétlődő, illetve folyton variálódó sémákat előtérbe helyezve. Hasonló folyamat játszódott le a filmjeiben is, kezdve a legelső, *Tavalý Marienbadban* című mozitól (1961) (ahol még csak forgatókönyvíróként volt jelen, de az általa képviselt esztétika nagyon nagy mértékben hagyott nyomot a filmen). *A hazug ember* (1968) az

<sup>85</sup> Wylie, Harold A: The Reality-game of Robbe-Grillet. The French Review, Vol. 40, No. 6 (1967/május). 775.

összefüggő narratíva kiiktatására törekvő robbe-grillet-i kísérlet utolsó előtti lépcsőfoka. Ebben még jelen van egy végsőig lecsupaszított, viszonylag könnyen követhető cselekményszál is, de fő hangsúly már nem erre esik, így gyakorlatilag egy olyan mű jön létre, amelynek létalapja az ontológiai bizonytalanság.

*A hazug ember* első pillantásra is könnyen észrevehető szeriális szerkezetekre épül, melyek alapköve az ismétlés; a legnagyobb léptékű ezek közül a körforgás (a film ugyanúgy végződik, ahogy kezdődött). A „főhős”, Boris Varissa (Jean-Louis Trintignant) által mesélt történetek ugyanannak a narratívának a variációi, ahogy az egyes helyszínek (kocsmá, patika, börtön, erdő, kastély) is állandóan visszatérnek. A cím többféleképpen interpretálható: egyfelől vonatkoztatható a roppant bizonytalan identitással rendelkező főszereplő elbeszéléseire, másfelől pedig magára a szerzőre is, aki ezt az egész konstrukciót létrehozta. Bár talán nem is érdemes a film kapcsán igazságról vagy hazugságról beszélni: Robbe-Grillet ugyanis egy olyan játékot játszik, amelynek során következetesen érvényteleníti a legtöbb állítást, amely a filmben megjelenik, szóban vagy képen. Tehát ha a főhős, Boris Varissa kijelenti magáról vagy egy szituációról, hogy „A”, ugyanarról legfeljebb néhány perccel belül valami egész mást fog mondani. Felületesen szemlélve mindezt fel lehet fogni úgy is, hogy mindig más személyeknek meséli el másképpen kalandjait, úgy, ahogy az éppen aktuális hallgatójával kapcsolatos érdekei kívánják, és ebben az esetben a közben látható képek egyszerűen ezeket a történeteket illusztrálják flashbackszerűen. Azonban a helyzet ennél bonyolultabb: a semmiből tulajdonságok, jellemvonások nélkül előbukkanó főszereplő egyúttal a saját identitásának, egyéniségének létrehozásán is dolgozik.

A film cselekményének konvencionális rétegében a néző Varissa útját követheti nyomon, ahogy előkerül egy erdőből, bemegy egy faluba, később a falu fölé magasodó kastélyba is ellátogat, ahonnan átmenetileg ugyan kidobják, de aztán visszajut, hogy végül újra az erdőben kössön ki. A másikat Varissa a múltból szóló történetei alkotják, amelyek egymás után sorjáznak: a soron következő mindig felülírja az előzőt, de hogy közülük mi esett meg valójában, vagy megesett-e bármi is egyáltalán, az nem derül ki. Természetesen így nem jöhet létre egybefüggő narratíva, viszont mindenfajta objektívnek tekinthető ábrázolásmód már a csírájában megsemmisül. A valóságrombolását Robbe-Grillet már legelsőként megjelent regényében, *A rádiókban* is úgy végzi el, hogy a valóság, hipotézis és tény folyamatosan egymásba olvad,<sup>86</sup> ebben a tekintetben *A hazug ember* hasonlóan működik. A film hemzseg a jelzés nélkül keveredő idősíkoktól: az egyik

<sup>86</sup> Magyar Miklós: Regény vagy „új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971. 102-103. = Magyar 1971

legjellegzetesebb példa erre még a játékidő első perceiben, mikor a narrátor a múltra emlékezve kijelenti, hogy abban az időben a kocsmá üres volt – majd látjuk, ahogy belép, és a helyiség tele van emberekkel. Később viszont valóban következik egy jelenet, ahol az ivóban tényleg nincs senki, csak Varissa és Jean Robin (Ivan Mistrík), a helybeli enigmatikus háborús hős ülnek egy asztalnál. Ebben az esetben a szóbeli elbeszélés a múltra vonatkozik, miközben a képen a néző a film jelenidejével szembesül, amelyben Varissa a kastély felé tart. Az éppen aktuális időt a nézőnek kell felismernie, ami általában nem annyira bonyolult, mint az itt leírt esetben: a múltat a háború, az idegen katonák jelenléte határozza meg, míg a jelenben béke van.<sup>87</sup> Robbe-Grillet ugyanakkor összetartozó beállításokat szór szét szinte rendszertelenül a teljes játékidőben, amelyek csak az egész film befogadása után nyerik el értelmüket. Ez az eljárás is megjelenik már a regényeiben, a legfeltűnőbbben az *Útvesztőben* van jelen.

Robbe-Grillet a filmjeiben az irodalmi műveit jellemző részletező, pontos, szentviten leírás analógiájaként gyakran használ a főszereplőhöz kötődő egyes szám első személyű narrációt (pl. *A hazug ember, Éden, és aztán...* (1969), *A szép fogolynő* (1983)), miközben az eseményeket egy külső nézőpontból, a lehető legsemlegesebb beállításokból látatja.<sup>88</sup> *A hazug emberben* ez a szituáció tovább bonyolódik, mikor a főhős egy gyenge pillanatában egyenesen a kamerához kezd beszélni, majd hátrál előre, miközben az ugyanolyan szentviten követi, mint bármelyik másik jelenetben. Ezen a helyen a kamera nézőpontja mintha egy rejtélyes külső megfigyelővel azonosulna, nagy valószínűséggel Jean Robinével, hiszen Varissának csak tőle van oka tartania. De ő ekkor még nem jelenik meg fizikai valójában.

Varissa a film főcíme alatt kétségbeesetten menekül az őt üldöző fegyveresek elől egy erdőben. Végül le is lövik, holtan terül el a fűben, de aztán megváltozik a világítás, ő pedig, mintha mi sem történt volna, felkel, és továbbáll. Ekkor szólal meg az egyes szám első személyű narrátor, aki első mondatával Jean Robinként azonosítja Varissát. Később ugyan kiderül, hogy Robin mégsem lehet, de ezen túl egy pillanatra sem lesz világosabb, kicsoda valójában. A céljára, ami a falu felett magasodó kastély fölötti hatalom megszerzése, csak apránként derül fény; szándékát úgy próbálja végrehajtani, hogy Robin helyére lép, és fokozatosan kiépítve a saját személyiségét, átveszi annak identitását. Robin viszont, ellentétben vele valóban hős („az ő neve szerepel a falu közepén felállított

<sup>87</sup> Itt nem valamilyen konkrét háborúról (különösen nem a II. Világháborúról) van szó.

<sup>88</sup> Újra szeretném hangsúlyozni a jelzett leírások szubjektív mivoltát. Ahogy Robbe-Grillet írja egy helyütt: „[egy ilyen leírás] semmi mást nem ír le, mint saját magát, azaz a beszélő gondolatvilágát. Ha leírok egy poharat, a pohárnak, mint dolognak semmi realitása sem lesz, de a pohár leírásának lesz realitása mint alkotó és romboló folyamatnak. S ez a folyamat, ez én leszek.” Idézi Magyar 1971: 101.

emlékművön”<sup>89</sup>, mondja Robbe-Grillet, ez a tény pedig legitimálja), Varissa viszont valószínűleg nem az, soha nem is volt, így kísérlete eleve kudarcra van ítélve, képtelen a tökéletes átlényegülésre.

A kastélyt öten lakják: Jean Robin húga, illetve felesége, egy szolgálólány; továbbá Robin apja és egy öreg szolga. Varissa történeteit Robinnel való kapcsolatáról a nőknek meséli. Igazából egyetlen történet különféle variánsairól van szó; Varissa ezek során hol Robin barátja és segítője (egyszer doktort hív hozzá, egyszer megszabadítja a börtönből), hol viszont ellenlábasa és elárulója, de megesik, hogy Robint állítja be árulóként és önmagát pozitív hősként. Robbe-Grillet semmiféle támpontot nem ad ahhoz, melyik variációnak mennyi az igazságtartalma, vagy hogy nem légből kapott-e mindegyik. A film vége felé Varissa azzal a kijelentéssel áll elő, hogy ő, Robin és a többi ellenálló is – halottak, amit alátámaszt, hogy a játékidő közepe táján a Boris Varissa feliratú sírkeresztnek dőlve beszél a szolgálólánnyal. Persze itt a halál egyáltalán nem végleges állapot, ahogy az a már említett, közvetlen a főcímet követő jelenetben kiderül. Robin valódi sorsa szintén rejtély, a jelen idejű cselekményszálban sokáig csak a kastély falán függő fényképként van jelen. Varissa nagyon hasonlóan jár el a *Tavalý Marienbadban* X-éhez, az állandó beszéddel ő is meggyőzni, és ily módon meghódítani akarja a nőket. Nem is eredmény nélkül: végül a szolgálólány és Sylvia is az övé lesz. Csak Robin feleségével nem boldogul, akárhogy próbálkozik; de ez már a Robin identitásának megszerzésére való szándéka csődjére utal.

Varissához a kastélyban lakó férfiak is ellenségesen viszonyulnak; adandó alkalommal ki is hajítják – hogy aztán Robin húga révén mégis visszatérhessen. Az apa ezután rövidesen meghal: baleset, de inkább Varissa merényletének áldozata lesz. Fontos fordulópont ez a filmben: innentől kezdve, bár Varissa még előáll néhány töredékes információval, már nem kísérik ezeket „flashbackek”: csak a jelen idejű cselekményszál marad. Utolsó „illusztrált” története Robinról úgy ér véget, hogy az egy törött korlát miatt a mélységbe zuhan; az apa is így hal meg. Varissa tehát ekkorra az általa mesélt történet variációiból felépít egy kétes szilárdságú narratívát, amely alkalmas lehet arra, hogy jelenlétét a kastélyban legitimálja, és önazonosságot kölcsönözzön neki. Azonban kisebb-nagyobb bizonytalanságok, mint zavaró tényezők, továbbra is jelen vannak, és végül olyannyira ingataggá teszik a konstrukciót, hogy az összeroskad: először dr. Müller jelenik meg a maga fizikai valójában (ő volt az az orvos, akit Varissa segítségül hívott a sebesült Robinhez), majd a romokon egyszerre materializálódik Jean Robin, hogy aztán

---

<sup>89</sup> Robbe-Grillet 1997: 62.

bosszúszomjasan betörjön a kastélyba.<sup>90</sup> Ez az esemény persze Varissa terveinek összeomlását jelenti – Robin lelövi őt, és ugyan most sem történik semmi baja, a következő jelenetben már újra az erdőben menekül. A kör bezárult.

### 2.3.2. Önreflexió és a hamis fogalma

Varissa minden jelenetben ugyanazt a ruhát viseli, függetlenül attól, hogy az milyen körülmények között játszódik. Gilles Deleuze ezzel a példával mutatja be a modern film hamisító természetét, ellentétben például a (neo)realizmussal, amelyet az igazság vezérel.<sup>91</sup> Robbe-Grillet-nél „az elbeszélés megszűnik igazmondó lenni, már nem törekszik az igazságra, hanem lényegileg hamisít. (...) A hamis uralma fosztja meg trónjától az igazság formáját, és lép a helyébe, mert inkomposszibilis jelenek egyidejűségét, vagy a nem szükségszerű múltak együttélését tételezi. (...) A hamisító elbeszélés (...) a jelenben megmagyarázhatatlan különbségeket, a múltban pedig az igaz és hamis közötti eldönthetetlen alternatívákat tételez.”<sup>92</sup> Deleuze szerint többről van itt szó, mint egyszerű önreflexióról vagy elidegenítésről (mindenesetre kétségtelen, hogy ezek is benne vannak a fogalomban); egyszerűen ihletről, alkotói módszerről kell beszélnünk, aminek Robbe-Grillet az egyik fő képviselője. A hamis *A hazug emberben* leginkább Varissa körül sűrűsödik, az ő alakoskodó természetére a film többször is a színházhoz kötődő elemekkel (írhatnék szimbólumokat, de a szimbólumokkal Robbe-Grillet világában nagyon óvatosan kell bánni) utal. Az első ilyen alkalommal a falusi kocsmában Varissa arról beszél a pultos lánynak, hogyan mentette meg Robint a börtönből. Az előadás olyannyira jól sikerül, hogy a végén egy láthatatlan közönség tapsa a jutalom – Varissa pedig meghajol. A második alkalommal a főhős egy kis pantomimot játszik el, ami emlékeztet a *Nagyítás* végén szereplő híres teniszjelenetre. Varissa úgy tesz, mintha töltene magának egy pohárba, inna, majd a poharat a földhöz csapná – közben végig hallható ezeknek a cselekvéseknek a hangja; végül pedig újból feldübörög a taps.

A színház a természeténél fogva nem realista, a nézőtérén egy pillanatig sem tekintik valóságosnak a színpadon zajló eseményeket. Az, hogy Robbe-Grillet megidézi a

<sup>90</sup> Érdekes és termékeny párhuzamként lehet itt megemlíteni Nádas Péter *Takarítás* című drámáját, amely szintén azzal végződik, hogy egy múltbeli alak képe hirtelen megelevenedik, és a fényképe után testi valójában is felbukkan a színpadon. Ott azonban mindez azután történik, hogy a múlt minden hazugsága és titka napvilágra került. Robbe-Grillet-nél erről szó sincs, itt éppen a káosz lesz percről-percre nagyobb, hogy aztán hasonló végeredmény álljon elő.

<sup>91</sup> Tulajdonképpen minden filmet ez a deleuzi értelemben vett igazságfogalom jellemez, amíg nem jelzi saját, hamisító mivoltát: azaz nem reflektál önmagára mint művészi alkotásra.

<sup>92</sup> Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Budapest: Palatinus, 2008. 157. = Deleuze 2008

médiomot, a deleuze-i hamis fogalmának újabb példája, egyúttal önreflektív mozzanat; arra utal, hogy akiket a vásznon láthat a néző, csak színészek, különös tekintettel Varissára, aki szerepet játszik a szerepben. Varissa más helyeken még inkább ráerősít erre: a film vége felé előadja a szolgálólánynak a saját halálát, egy üvegcese művérrel felszerelve; összepacázott ingét aztán a lánynak kell kimosnia, ami a főhős kastély feletti hatalmát jelzi.

*A hazug ember* után Robbe-Grillet végképp száműzte az összefüggő narratívát a filmjeiből; a soron következő *Éden, és aztánt...* (1969) már teljes egészében a szerializmus uralja, az egyes elemekből teljesen lehetetlenné válik egy koherens elbeszélés rekonstruálása. Pályája során a szerző ekkor jutott a legközelebb az avantgárdhoz, és ha később visszakozott is némileg az ennyire radikális megoldásoktól, filmjei általános jellemvonásai mindvégig megmaradtak.

#### 2.4. Narráció és dekonstrukció (Jean-Luc Godard)

Mint az ún. angol barokk irányzat képviselőjét, Greenaway-t sokan és sokszor hasonlították már Derek Jarman-hoz, de a két alkotó között valószínűleg a különbség, mint a hasonló vonás. Jarmannál a narratív szál (ha van; Jarmannak ugyanis nem egy nem narratív játékfilmje akad, ami Greenaway-nél nem fordult még elő) sokkal lényegesebb, mint Greenaway-nél, viszont a struktúrák létrehozása nagyon kevésbé fontos. Jarman műveinek gyakran kifejezett agitatív mondanivalója van (*Anglia alkonya* – a thatcheri kormányzat nyílt kritikája; *War Requiem* – háborúellenes kiállítás), a tartalom fontosabb, mint a forma, ami Greenaway-ról egyáltalán nem mondható el. De különbség van a filmek témaválasztásában (Jarmannál a homoszexuális tematika mindig kitüntetett jelentőségű), gyártási helyében (Greenaway általában koprodukcióban dolgozik), a felhasznált nyersanyagokban (Jarmannál a 35 mm-es szabványos filmnyersanyag kisebbségben van a Super8-as, 16 mm-es és videofelvételek mellett, de az alkalmazott nyersanyag egy filmen belül is sokszor változik), és a költségvetésben is. Az általánosan elterjedt barokkos jelző a rendezővel kapcsolatban – ha csak a filmek képi világát tekintjük, hogy az mennyire gazdag, vagy éppen túlszűfolt – Greenawayre pályájának elején nem volt jellemző, sőt, a korai rövidfilmek kifejezetten minimalisták. Amennyiben viszont az angol barokk kifejezést a túlbujánzó történelmi és képzőművészeti reflexiók jelölőjeként használjuk, az elnevezés *A rajzoló szerződésétől* kezdve jogos, és ebben az értelemben adekvát Jarmannal kapcsolatban is.



Mégis termékenyebb olyan alkotókkal összevetni Greenaway jellegzetességeit, akik szintén a bordwelli parametrikus elbeszélismódhoz köthetőek, de azok a rendezők, akiket maga Bordwell említ (Ozu, Bresson, Godard) első pillantásra nagyon különböznek Greenawaytól. Ozu-nál és Bresson-nál egyáltalán nem érhető tetten az a fajta látványos strukturalista aktivitás, ami az angol rendező munkáit áthatja. Godard filmjei viszont, különösen az *Éli az életétől* kezdve, ugyancsak erőteljesen meghatározott szerkezetekre épülnek.

Greenaway Godard munkásságát az egyik legfontosabb ihletőjének tartja. „Ő mindig egy nagyszerű alak volt...” – mondja –, „a három hősöm közül az egyik... A szentháromság... Az első Eisenstein, aki megteremtette a mozit, a második Orson Welles, aki konszolidálta, a harmadik pedig Godard, aki megszüntette. És már nincs többé mozi. A mozi halott.”<sup>93</sup> Godard olyan önreflektív eljárásait, mint például a rendező kézírásának megjelenése a képen valamely szereplőhöz kötve (mint Ferdinand naplójában a *Bolond Pierrot*-ban), Greenaway is gyakran alkalmazta.

A francia rendező, csak úgy, mint angol pályatársa ugyancsak híres arról, hogy meghökkentő filmjeivel és kijelentéseivel a mozgókép szubverzióját hajtotta végre,<sup>94</sup> mindkettőjükre jellemző a hagyományos jellegű filmforma radikális dekonstrukciója.<sup>95</sup> Ezt eltérő pozícióból teszik: Godard mindig belülről rombolta a filmelbeszélést, míg Greenaway valahonnan a filmen kívülről, annak más művészeti ágakhoz való viszonya felől határolódik el annak bevett módozataitól. Viszont a palimpszeszt metafora mindkettőjükre jellemző: itt a meglévő formák egymásra való rétegzése és szétválasztása zajlik, ami mindegyiküknél másképpen történik.

A francia új hullám egyik stiláris újítása volt a mozgókép más művészetekkel való kapcsolódásainak hangsúlyozása a filmbe beemelt idézetek révén, ami különösen jellemző Godard-ra: filmjei leírhatóak úgy, mint az egymással versengő szemiotikai rendszerek

<sup>93</sup> Willoquet-Maricondi, Paula: Two Interviews with Peter Greenaway. In.: Paula-Willoquest Maricondi – Mary Alemany-Galway (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacrow Press, 2008. 320. = Willoquet-Maricondi 2008b

<sup>94</sup> Pethő Ágnes: A köztes-lét alakzatai. Jean-Luc Godard-tól Peter Greenawayig. In: uő: Múzsák tükre: A z intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben. Csikszereda: Pro-Print Kiadó, 2003. 226. = Pethő 2003

<sup>95</sup> Godard-nál előfordul, hogy éppen a filmforma segítségével dekonstruál más művészeti ághoz tartozó alkotásokat: például festményeket. „Tintoretto megrablásáról” beszél például a *Scénario du film Passion*-ben, a *Passion* című nagyjátékfilmhez forgatott videóesszéjében. Ebben az alkotásban a szüzsé egy elbizonytalanodott rendező életét tematizálja, aki híres festőkről szeretne filmet forgatni, de a kételyei végül annyira eluralkodnak rajta, hogy félbehagyja a projektet. Nem talál olyan adekvát eljárást, amelynek révén Goya vagy Delacroix festményeit megjeleníthetné a filmvásznon. Minden módszer, amely a festményt filmre vinné, óhatatlanul rombolja, dekonstruálja az eredeti művet. Vö: Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: The Dissimulation of Painting. In: Brunette, Peter – Willis David (szerk.): Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture. New York: Cambridge University Press, 1994. 73-74.

szövedéke. Mind a Greenaway, mind a Godard-filmekben az egyik közlési rendszer a másik tükörképévé válik: egyfajta intermedialis *mise en abyme* valósul meg.<sup>96</sup> Mindez az ún. köztesség alakzataiban nyilvánul meg Pethő szerint: egy olyan kísérletező mező megnyitására, amely a filmet nem pusztán önmaga, hanem az összes többi művészet viszonyaiban értelmezi.

Godard a kétdimenziós vászonzfelület meghaladására egy sereg poétikai technikát dolgozott ki: mint a forgatás körülményeit a filmbe beemelő jelenetek, a rendező személyes megjelenése, vagy a szereplők direkt kiszólásai a nézők felé. Greenaway az egyes reprezentációformák valóságához való eltakaró-kimetsző jellegére *A rajzoló szerződésében* például a rajzlap, az optikai keret és a filmvászon együttesével mutat rá, a későbbi műveiben pedig még élesebben reflektál a jelenségre a keretek megsokszorozásával, a Paintbox technika alkalmazásával.

Az idézeteket tekintve különbséget jelent a két rendező között, hogy Godard-nál gyakran megállapíthatatlan, mi eredeti gondolat, és mi származik valahonnan máshonnan. Az idézet tehát elveszíti idézet jellegét, belesimul a cselekmény általános szövetébe; Greenaway-nél viszont a citátumok az alkalmazott keretek és a tablószerű beállítások révén szembeszökőek, és a képek akkor is idézetszerűen hatnak, ha a néző nem tudja azonosítani az eredeti képet vagy szöveget, vagy éppen nincs is ilyen. (Felmerül itt egy érdekes kérdés: Greenaway egyik kedvenc idézete, amit igen gyakran használ, az éppen a fenti Godard-mondat.)

Pethő úgy véli, mind Godard-nál, mind Greenaway-nél kimutatható Magritte hatása. Előbbinél a *Passiójáték* tartalmaz olyan megoldásokat, amelyek emlékeztetnek Magritte azon képeire, amelyekben az alakzat és háttér, előtér és háttér felcserélődik, egymásra tevődik (pl. *A csábító, Szép világ, Carte blanche, Tiszta lap*). Greenaway *Párnakönyvének* (és persze minden digitális eljárással készült filmjének, hiszen ezeknek a műveknek a képi világa teljesen hasonló) mozgóképi kollázsai ugyancsak ezeket az eljárásokat idézik.

Godard munkásságában már semmi nincs, ami a filmhez képest „kívül” lenne, csupán képek vannak, amelyek újabb képekkel vannak kapcsolatban. „A mozi a kép- és szövegvilág kaleidoszkópja, amelyet forgatva fotográfia és festmény, szépirodalom és tudós értekezés, dokumentumfelvétel és mitológia rakódik egymásra és hoz létre sajátos mintázatokat.”<sup>97</sup> Mindez természetesen Greenaway munkáiról is elmondható. Mindazonáltal van némi különbség a felhasznált idézetek forrásait illetően. Godard

---

<sup>96</sup> Pethő 2003: 230.

<sup>97</sup> Pethő 2003: 235.



gyakorlatilag bármit beépít a filmjeibe, míg Greenaway elsősorban (de nem kizárólagosan!) a magas kultúra termékeit részesíti előnyben.

Godard a filmművészetre vonatkozó utalások sorozatát építi be filmjeibe, és amikor más művészeti ágakról beszél, valójában akkor is a filmmel foglalkozik. Greenaway-nél ezzel szemben a filmkritika-elméletből vett idézetek szerepelnek a festészetre vonatkoztatva (pl. *A rajzoló szerződése*). A médiumköziség ekhphraszisznak nevezett alakzatai is fontos szerepet kapnak a két rendezőnél (egy kép hű leírása az irodalom eszközeivel; ha egy kép ábrázol egy irodalmi szöveget, azt fordított ekhphraszisznak nevezik). Ez a mediális közvetítődés egyfajta permutatív reflexivitás előidézője lehet, amelynek során az ugyanazt a témát körbejáró filmbeli közlésformák az ábrázolás megsokszorozása révén annak a referenciától való eltávolodását eredményezik. Ilyen eljárás történik Godard *Éli az életét* című filmjében – itt az egész film felfogható a filmezési módozatok azonos helyzetre való parametrikus stílusjátékának.<sup>98</sup> A *Párnakönyv* ugyancsak tekinthető a médiumok egymásra íródásának permutatív lehetőségeit példázó filmesszének. Itt egy olyan poétikai stratégia jelenik meg, amely konkrét képpé kódol át és narrativizál néhányat azokból a metaforákból, ahogyan egy-egy közlési rendszer lényegét érzékeljük.<sup>99</sup>

A narratíva tekintetében amíg Godard művei töredezettségükkel tüntetnek, addig Greenaway narratív filmjeiben mindig le van kerekítve a történet, amelyben a vég gyakran valamilyen kezdet is. Godard-nál a médiumok tükörképeikre hasadnak, és a kollázs vagy valamilyen alakzat logikája szerint épülnek egymásba. Greenaway-nél a médium-metaforák folyamatosan az elbeszélést generáló tényezőként jelennek meg: mint pl. a nyelv és irodalom világmentő ereje a *Prospero könyveiben*. Az interszemiózis pedig explicitté lesz valamiféle profán rituálé keretében, melynek általános kerete a teátrális szcenírozás.

A kilencvenes évek során Godard szinte végig egy olyan projekten dolgozott, amely végül a bemutatásakor figyelemreméltó hasonlóságok egész sorát mutatta Greenawaynek az ugyanebben az időszakban készült munkáival. Ez az 1998-ban többszöri átdolgozás után négy videokazettán közzétett „dokumentum”-sorozat *A film története(i)* (*Histoires du cinéma*) címet viselte: vele párhuzamosan négy könyv is megjelent, amelyek a filmekből vett képeket és szövegeket tartalmaztak, később pedig egy öt CD-lemezt tartalmazó válogatás.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Pethő 2003: 239.

<sup>99</sup> Pethő 2003: 243.

<sup>100</sup> Pethő Ágnes: A kinematográfia passiója. A mozi narratív médiumának passiója Jean-Luc Godard *A film története(i)* című művében. Kalligram, 2009/3. 76-83. = Pethő 2009

Greenaway a maga intermediális projektjeiben gyakran élt hasonló eszközökkel. Több olyan filmje is van, amelyekhez kapcsolódva különféle olyan irodalmi alkotások is megjelentek, amelyek messze túlmutattak a hagyományosabb jellegű (pl. forgatókönyv, a filmből készült regény) kiadványokon, nem beszélve a Tulse Luper projekt CD- és DVD-Romjairól. A két rendező által alkalmazott re-medializáció tehát hasonló minőséget képvisel. A *Histoire(s)* a maga mediális sokszínűségével, a benne foglalt citátumok sokasága révén, és nem utolsósorban azért, mert nem-narratív alkotás, saját jogán is túllép a hagyományos jellegű filmformákon: Pethő szerint „az egész projektet nem a narrativitás szervezi egybe, az egész kohézióját egyféle zenei szerkesztésmód adja, ami a ritmusra és az ismétlésekre épül. (...) Az idézetek, képtársítások révén a film kápráztatóan sok történetet érint.”<sup>101</sup> Egy hagyományosabb formátumban erre nem lett volna lehetőség. Godard idézetei, a sorozat témájából adódóan, főleg más filmes alkotásokból származnak, de formailag Greenaway-hez hasonló módon alkalmazza őket. Vagyis összetett, egymásra fotografált, palimpszeszt képeket alkot, amelyek megjelenése más ugyan, mint az angol rendező Paintbox-kollázsai (Godard-nál a képen belüli képek keretei jóval elmosódottabbak, kevésbé egyértelműek), de funkciójukat tekintve hasonló szerepet töltenek be. Godard itt „a többi médium és művészet beépítését és átlényegítését” végzi „a mozi saját szövetébe”,<sup>102</sup> miközben egyúttal egy radikálisan újszerű filmformát is megteremt.



---

<sup>101</sup> Pethő 2009: 77.

<sup>102</sup> Pethő 2009: 77.





1-6. kép: Képkollázsok a *Histoires du cinéma*-ból

Végző soron tehát, eltérő kiindulási pozíciójuk ellenére Godard és Greenaway is eljutott a filmművészet formáinak az intermedialitás irányába való kiterjesztéséhez. Törekvéseikben ez a legjelentősebb hasonlóság, amelyet a maguk egyéni módján valósítanak meg.

### 3. A nyitott mű problematikája Greenaway életművében

Greenaway olyan alkotó, aki nemcsak hogy elfogadja, hogy a közönség másképp „olvassa” a filmjeit, mint amilyen szándékkal ő megalkotta őket, de kifejezetten érdeklődik ezen olvasatok iránt.<sup>103</sup> Mindez nem meglepő: a rendező művei szokatlanul széles teret hagynak az interpretációnak.

#### 3.1. A nyitott mű pre-strukturalista/strukturalista felfogása

Umberto Eco sokat idézett tanulmánykötete, amellyel a nyitott mű fogalmát közismertté tette, 1962-ben jelent meg. (Maga a szókapcsolat nem az ő leleménye: már a XIX. század második felében „zárt és nyitott formáról” értekezett Wölfflin, nagyjából hasonló értelemben, mint később Eco.) Luigi Pareyson nyomdokain haladva az olasz szerző nyitott művön egy olyan műformát ért, amely a befogadó számára számtalan interpretációs lehetőséget kínál: elsősorban olyan alkotásokról van itt szó, amelyek kombinatorikai eszközökkel is vizsgálhatóak. A fogalom gyökerei a barokkig nyúlnak vissza; régebben ilyen művek nem léteztek, mert ugyan a középkorban is többféle módon értelmezhetők, különösen a Szentírást, de a lehetőségek száma mindösszesen négyre korlátozódott: a betű szerinti, az allegorikus, a morális és az anagogikus értelemre. Az interpretációs lehetőségek számát megsokszorozó művek és poétikák a XIX. század végén, már a modernitásban, elsősorban a francia szimbolisták tevékenysége révén alakultak ki.

Eco megkülönbözteti a nyitott mű és a mozgásban lévő mű kategóriáját: előbbi „*teoretikus, mentális* együttműködést tételez fel a használó részéről, aki szabadon interpretál egy *már elkészült*, strukturálisan befejezetté szervezett művet.”<sup>104</sup> Utóbbinál viszont „a használó magát a (...) folyamatot szervezi és strukturálja a létrehozás és a *manualitás* oldaláról. A *komponálásban* működik közre.”<sup>105</sup> Ez a kategória főleg a szeriális zenére, illetve olyan képzőművészeti alkotásokra jellemző, amelyek folyamatosan mozgásban, változásban vannak: például mobilszobrokra. Később azt is megállapítja, hogy egy harmadik szinten „*minden* műalkotás (...) virtuálisan végtelen számú lehetséges olvasat felé nyitott; ezek mindegyike a személyes távlattól, ízléstől, kivitelezéstől függően

<sup>103</sup> Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary: Preface. In.: uők. (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. viii.

<sup>104</sup> Eco, Umberto: A nyitott mű poétikája. In: uő: Nyitott mű. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998. 86-87. = Eco 1998

<sup>105</sup> Eco 1998: 87.

ad életet a műnek.”<sup>106</sup> Az első két kategóriába tartozó művek eleve a többértelműség szándékával készültek, egy ebből a célból előzetesen kidolgozott esztétikai program alapján.

Az eco-i felfogás alapján a korai Greenaway-filmek, mint formailag szintén modernista alkotások, nagy mértékben nyitottak ugyan, de nincsenek *mozgásban*: mint elkészült struktúrák a létrehozásban nem számítanak a befogadó közreműködésére: tehát besorolhatóak az első kategóriába. A rendező ugyanakkor folyamatosan kísérletezik ennek az állapotnak a megváltoztatásán, és az intermediális törekvései ilyen mozgásban lévő műveket eredményeztek. De a filmművészet keretein belül kétséget kizáróan mozgásban lévő mű létrehozása olyan módon lehetséges, ha a néző egyes pontokon szabadon dönthetne, a továbbiakban hogyan alakuljon a cselekmény. Ugyan akadtak ilyen kísérletek is, de döntő részben a kommerciális filmkészítés területén, és ott is csak sporadikusan, kevés visszhangot keltve.

Kevésbé egyértelmű módon, de talán ilyen mozgásban lévő művek azok a szerialista filmalkotások, amelyekben a narratíva nem áll össze egyértelműen értelmezhető eseménysorrá; mint például Robbe-Grillet késői filmjeiben, mivel ezeknek a megtekintése során a befogadó szabadon dönti el, hogy a saját interpretációjához mely elemek fontosak, és melyek mellőzhetőek. A hagyományos, realista narratíva a *mozgásban lévőség* ellen dolgozik.

Viszont ott van Eco harmadik szintje, amely a nyitottság fogalmát a modernitáson túllépve, általánossá emeli: ezzel pedig az első két kategóriát, ahogy Kelemen János fogalmaz, „egy univerzális összefüggés a esetévé, a nyitottság, mint általános esztétikai kategória különös megnyilvánulásává fokozza le”<sup>107</sup>. Ez a fajta interpretálhatóság, amely nem annyira a befogadó, mint az alkotó felől közelít a műhöz, korlátlanak tekinthető. Eco az irodalomelméletben az elsők között vetette fel ezt a gondolatot, amely később különösen a dekonstrukcióban lett népszerű (de ott éppen az ellenkező irányból, a befogadó felől közelítve a problémához, hiszen akkorra a korábbi műközpontúság helyett a befogadó került a vizsgálódás középpontjába), miközben maga Eco, úttörő mivolta ellenére megváltoztatta az álláspontját. Ezek szerint az interpretációnak mégiscsak lennének határai, azaz léteznek olyan értelmezések, amelyek valamilyen szempontból túlzásba esnek, ezért objektív okokból nem elfogadhatóak.

Noha felületesen szemlélve Eco *A nyitott mű* című kötetben összegyűjtött tanulmányai strukturalista indíttatásúnak tűnnek, valójában kapcsolata az irányzattal

---

<sup>106</sup> Eco 1998: 103.

<sup>107</sup> Kelemen János: Eco és a hermeneutika Olaszországban. Világosság, 2007/2-3. 15.



ellentmondásos volt. Főleg a nyelvészeti strukturalizmus eredményeit tette a magáévá, mindeközben viszont azzal a társadalomtudományi irányzattal, amelynek egyik fő képviselője Lévi-Strauss volt, a kezdetektől fogva vitában állt. A fő különbség kettejük között az, hogy Lévi-Strauss meg volt győződve arról, hogy minden műalkotásban megtalálható egy teljesen objektív módon leírható struktúra, aminek révén szembekerült az ekkoriban még a végtelen interpretáció pártján álló Ecoval. Ez a struktúra, amelyet Lévi-Strauss úgy jellemez, mint egy kristályt, és amellyel találkozáskor az elemző szerepe mindösszesen arra korlátozódik, hogy tulajdonságait feltárja. Kelemen János megfogalmazásában „a jelentésektől független jelölők síkján van adva, s maga a leírás az ezen túlmenő információk zárójelbe vételével, az interpretációt megelőzően, s így persze már minden létező interpretáció kikapcsolásával végzendő el.”<sup>108</sup> Eco valószínűtlennek tartja, hogy az interpretáció számára egy ilyen „kristály” létezhet, mert az elemző a vizsgálat során nem tud megszabadulni a saját előzetes műveltsége által őt ért hatásoktól, az óhatatlanul beszivárog az elemzésbe, amely így már nem tekinthető objektívnek. Később, amikor az olasz szerző már határokat szabna az értelmezésnek, még mindig nem állítja azt, hogy ez a szerkezet létezik.

Ha ezeket az eszmefuttatásokat Greenaway filmjeire próbáljuk alkalmazni, könnyű dolgunk van, hála annak, hogy elméletileg tudatos szerzialista esztétika áll mögöttük. Ezekben a filmekben számos struktúra fedezhető fel, ámde ha ezek közül feltárjuk valamelyiknek akárhány tulajdonságát is, azzal semmit sem mondtunk magáról a filmről, és nem jutottunk közelebb az értelmezéshez. Másfelől pedig valamennyi ilyen szisztéma szubjektív, mert a szerző döntésétől függ, hogy milyen elemekből áll össze; még az olyan, messze az idők mélyén eredő szériák is valamilyen egyéni döntésnek köszönhetik a létüket, a bennük szereplő elemek sorrendjét, mint az ABC. A Lévi-Strauss-féle strukturalizmus tehát pontosan az a fajta rendszerező elmélet, amilyenekre Greenaway iróniával tekint; segítségével nem lehet közelebb jutni ezekhez a filmekhez, mivel azok csak a bennük megjelenő rendszerek viszonyai alapján interpretálhatóak.

A legnyitottabb mű pusztán magát az ABC-t tartalmazná, amelyből a befogadó a kombinatorikus lehetőségek révén szabadon rakhatna ki tetszőleges szövegeket – amennyiben az ABC egyáltalán tekinthető műnek. Sőt, talán még ennél mélyebbre is lehet merülni, olyan jelek alkalmazásával, amelyek önmagukon kívül semmit sem jelölnek, és a befogadó feladata lenne hozzárendelni azokat a tetszése szerint bármihez. Ezen a módon

---

<sup>108</sup> Kelemen János: i. m. 18.



akármilyen mesterséges nyelv, bármilyen magánmitológia, világmodell kialakítható. A mű végleg leválik az alkotójáról, mert kizárólag az interpretátortól függ, mihez kezd vele.

### 3.2. A nyitottság fokozatai

A következők során Eco helyesbített feltevéséből fogunk kiindulni, vagyis abból, hogy létezhetnek olyan interpretációk, amelyek valamilyen szempontból nem relevánsak. Ezt többek között befolyásolhatja az a tény, hogy az értelmezendő mű mennyire tekinthető nyitottnak: ezt úgy határozhatjuk meg, hogy mennyi „helyesnek” érzett interpretációt enged meg.<sup>109</sup>

A fentiekben már említettem Greenaway filmjeinek jelentésbeli nyitottságát, amely egyfelől a szeriális szerkezethez kötődik: a különféle rendszerek önmagukban egy-egy jelentésréteget képeznek a művekben; ehhez már csak hozzájárulnak az intertextusok által beemelt asszociációs mezők.

Még mielőtt ebbe belemélyednék, kitérek rá, mit mond Kovács András Bálint a „belemagyarítás” jelenségéről, vagyis azokról az interpretációkról, „amelyeket egyszerűen nem tudunk elfogadni, indokolatlannak (...) tartjuk őket”<sup>110</sup>. Első pillantásra meglehetősen homályosnak, szubjektívnek tűnik a fogalom, hiszen a befogadó egyéni kompetenciáitól függ, mit nem tud elfogadni. Kovács mégis igyekszik egzakt definíciót találni a problémára, és pontosan ezt a szubjektivitást kérdőjelezi meg, mikor a következőt írja: „olyan asszociációsorokat sorolhatunk ide, amelyek vagy *túl hosszúak*, vagy kiindulópontjuknál *szubjektívek*, azaz *nem* a műalkotás tárgyi sajátosságain, hanem a *befogadó lelkiállapotán vagy személyes preferenciáján* alapulnak.”<sup>111</sup> (Kiemelések tőlem.) A 17. századi orosz ikonok feminista értelmezése például Kovács szerint belemagyarítás

---

<sup>109</sup> Szikszainé Nagy Irma a nyitott mű eco-i definícióján felül megemlíti, hogy a stilisztikában is használják a nyitottság, illetve a zártság fogalmát. J. Nagy Máriára hivatkozva nyitott struktúrának tekinti a többféle interpretálást megengedőket (pl. Ady verseit), zártnak pedig a jelentést kétségesse nem tevőket. Somlyó György nyomán Petőfi Sándor *Fa leszek, ha...* és Octavio Paz *Movimiento* című versét hasonlítja össze, és megállapítja, hogy „a Petőfi-vers jelentéseket felidéző hatása be van határolva a szerelmesek összetartozását megnevező metaforákkal egy jelentésmezőbe, a műhöz asszociálható jelentésudvarba, ezért 'zárt', vagy még pontosabban: jól behatárolható nyitottságú a jelentése. Ezzel szemben az Octavio Paz-mű a logika szabályait feloldó fogalmakat rendel egymáshoz a férfi és a nő viszonyát érzékeltető feltételes kapcsolatokban. Esetlegesen, egyszerűen használ, ezáltal a költő nagyon tágra nyitja a metaforái által asszociálható fogalmak körét, műve jelentésudvarát, így válik ennek a versnek a jelentése lényegesebben nyitottá.” A fenti megállapítások a legtöbb Petőfi-költeményre igazak, hiszen ő olyan szerző volt, aki az egyértelmű, a szabad interpretációnak viszonylag kevés teret hagyó szövegek létrehozására törekedett, ellentétben a szürrealista Pazzal; és persze ellentétben a XX. században létrejött modern művészeti formák többségével. Ld. Szikszainé Nagy Irma: Nyitott és zárt szöveg. <http://mnytud.arts.unideb.hu/mnyj/32/12nyit.htm>

<sup>110</sup> Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Budapest: Palatinus, 2009. 24. = Kovács 2009a

<sup>111</sup> Kovács 2009a: 25.

lenne, mivel egy ilyen interpretáció „a kortól és környezettől nyilvánvalóan idegen értelmezési tartományra épül”<sup>112</sup>. A fenti gondolatsor alapján valószínűleg egyetért Ecoval abban, hogy „a megértés az alkotói folyamattal, az alkotóművészt vezető poétikai elvekkel összefüggésben vizsgálendő.”<sup>113</sup> Az „indokolatlanul hosszú asszociációsorra” hozott példája: „látunk egy képen két embert, akik közül az egyik magasabban áll, mint a másik. Erről eszünkbe jut az alá-fölé rendeltségi viszony; erről a viszonyról eszünkbe jut a katonaság; a katonaságról eszünkbe jut a háború; a háborúról a második világháború, a második világháborúról a Holocaust, így a kép a Holocaustra utalna. Ha a kép semmilyen más elemében nem jelenik meg közvetlenül a Holocaustra utalás, nyilvánvalóan indokolatlanul hosszú az asszociációs sor.”<sup>114</sup> Eco egy egész tanulmánykötetet szentel ennek a kérdésnek, *Az értelmezés határai* címmel.

### 3.3. Egy túlzónak ható értelmezés

Ha elfogadjuk, hogy a belemagyarázás fogalma létezik, akkor az is valószínűsíthető, hogy a formájukat, jelentésmezőiket tekintve zártabb műveknél gyakrabban találkozhatunk a jelenséggel. Mivel Greenaway erőteljesen a lehetséges jelentések, ezzel összefüggésben az interpretációs lehetőségek megsokszorozására törekszik, felmerülhet a gondolat, hogy nála „belemagyarázásról” nem is érdemes beszélni, mert minden interpretáció adekvát. Ennek ellenére érdemes tartózkodni az egyes elemeknek a környezetéből való kiemelésétől és önmagukban való vizsgálatától: Eco amellet érvel, hogy bár a szöveg bizonyos részleteire is lehet interpretációkat alapozni, azoknak ki kell állniuk a szövegösszefüggés példáját. Szent Ágostonra hivatkozva, azok akkor tekinthetőek helyesnek, ha azokat a szöveg egy másik helye is alátámasztja, de legalábbis nem mond ellent neki.<sup>115</sup> Az ilyen elemzésekkel kapcsolatban alkalmazta a túlinterpretáció (angolul: overinterpretation) fogalmát, ezek olyan értelmezések, amelyek nem a szövegben rejlő tartalmakat tükrözik, hanem az elemző előítéleteit, aki azért végzi az elemzést, hogy azokat beigazolhassa. Ilyen esetekben nem interpretáció, hanem a szöveg használata zajlik. Eco a jelenséget többek között Gabriele Rossetti Dante-értelmezésével illusztrálta: Rossetti abból az előfeltevésből indult ki, hogy Dante szabaddkőműves és rózsakeresztes volt, az erre való utalások pedig megtalálhatóak az *Isten*

---

<sup>112</sup> Kovács 2009a: 26.

<sup>113</sup> Kelemen, i.m. 16.

<sup>114</sup> Kovács 2009a: 26.

<sup>115</sup> Eco, Umberto: *Az értelmezés határai*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2013. 46-50.

*színhátékban*. Eco azonban meggyőzően érvel egy olyan értelmezés mellett, amely révén a Rossetti által vizsgált elemek elhelyezhetőek egy kevésbé anakronisztikus és filológiaiailag is inkább alátámasztható keretben.<sup>116</sup>

Akadnak olyan elemzések, amelyek a fenti gondolatokat szemlátomást nem veszik figyelembe, így a Greenaway-filmek kapcsán egészen szélsőséges eszmefuttatásokkal lehet találkozni, amelyeket mintha csak azért írtak volna le, hogy Kovács András Bálint definícióját alátámasszák, és amelyekkel kapcsolatban valószínűleg megáll Eco megjegyzése a hermeneutikai energia pocsékolásáról. Az ilyen interpretációra lehet példa Nagy Attila Kristóf *Száz szónak is egy a vége, avagy vádirat a teremtés ellen*, vagy a teljes nevét elővigyázatosan nem vállaló Gyűrűssy Z. Z.: *Apokalipszis most – csigákra: Jegyzetek Hirsch Tibor Greenaway-jegyzetei mellé, különös tekintettel a Z.O.O. istennőire* című tanulmányai.

Példaképpen idézem Nagy Attila Kristóf tanulmányának első hosszabb eszmefuttatását, majd megpróbálom bizonyítani, miért „belemagyarázás” ez az értelmezés.

„A film (a *Számokba fojtva*) első jelenetében Elsie<sup>117</sup> ugrókötelezik éjszaka a házuk előtt. Minden ugrásnál megnevez egy csillagot, és sorszámot ad neki. A legidősebb (no. 1.) Cissie érkezik, és megkérdezi, meddig számolja a csillagokat. Elsie azt feleli, csupán százig. Miért? Azért mert aki százat ismer, valamennyit ismeri.

Köztudott, hogy szinte valamennyi animista kultusz – s később a preszokratikus filozófia számos képviselője, a platonizmus és neoplatonizmus, illetve a valentianus gnoszticizmus is – lélekkel ruházta fel az égitesteket. A keresztény Európában ez a tradíció folklorizálódott, kvázi 'visszajára fordult'. Már nem a csillagoknak volt lelkük, hanem a lelkeknek csillaga (ebben szerepet játszhatott a betlehemi csillag bibliai története is). Faluhelyen még a mai napig úgy tartják, hogy ha lehull egy csillag, valakinek meg kell halnia ugyanabban a pillanatban. Innen ered az a romantikus szokás is, hogy a szerelmesek együtt választanak maguknak csillagot. Ez által lelkük szimbolikusan egyesül a kozmikus magasságban. (Szemmel látható, miként kontaminálódik itt az animizmus a keresztényi meggyőződéssel, miszerint 'a házasságok az égben köttetnek'.) Ha tehát Elsie a csillagokat számlálja, az annyit tesz: halandó lelkeket számlál, férfiakat számlál. Előtte az élet: elvi lehetősége van rá, hogy bármelyik férfival találkozzon majd az életben, de valamennyit nem ismerheti meg. Ha azonban százat ismer: mindet ismeri.”<sup>118</sup>

<sup>116</sup> vö. Eco, Umberto: *Overinterpreting Texts*. In: Collini, Stefan (szerk.): *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 53-60.

<sup>117</sup> A karakternek a filmben nincs neve.

<sup>118</sup> Nagy Attila Kristóf: *Száz szónak is egy a vége, avagy vádirat a teremtés ellen*. Új Holnap, 1998/július. 15.

A gondolatsor első pillantásra is meredek képzettársításokat tartalmaz, a film ugyanis semmilyen módon nem utal arra, hogy a csillagok a férfiak lelkét jelképeznék. Való igaz, hogy a *Számokba fojtva* férfi típusokat vonultat fel (egyéni jellemekről beszélni túlzás lenne), de korántsem százat, mindössze négyet (vagy ha figyelembe vesszük Maszatot is, aki viszont tulajdonképpen Madget kiterjesztése, ötöt): a Kertészt, az Üzletembert, a Szépfíút és a minden igyekezete ellenére is folyton hoppon maradó Halottkémet (aki ebben a filmben az egyik rendszerező szerepét játssza), Madget-et.<sup>119</sup> Az eddigi életmű alapján nincs arra vonatkozó bizonyíték, hogy Greenaway-t érdekelnék az animista kultuszok, vagy a keresztény folklór, legalábbis a művészi munkásságával kapcsolatban. Továbbá, ha a csillagokat mindenképpen a férfiakkal akarnánk összefüggésbe hozni, logikusnak tünne, ha Elsie valamennyinek férfinévét adna, vagy legalább valami olyasfélét, ami férfias attribútumokhoz köthető, de ez a legkevésbé sincs így: a nevek rendkívül heterogén eredetűek, és ráadásul több kimondottan nőkre utaló is van köztük (pl. a 49-es Hannah vagy a 100-as Electra). A *Számokba fojtva* sok vizuális utalása, ahogy azt Hirsch Tibor is megállapította, a XIX. századi képzőművészethez kötődik, és a XIX. századi pozitivista gondolkodásmód az, ami többek között a film kritikájául szolgál, mint a rendszerezést nagyra értékelő paradigma. Ha a szerző saját interpretációjából indulok ki, akkor itt inkább a következőről van szó: a filmben elhangzó csillagnevek olyasfélék, amilyeneket annak a kornak a csillagászai előszeretettel osztogattak.<sup>120</sup> Az pedig, hogy a lány csak százig számolja a csillagokat, a többi sok milliót pedig ugyanolyannak tekinti, a tudománynak, matematikának, illetve magának a számlálásnak a kigúnyolása. Az idézett interpretációval szemben itt sokkal inkább a greenaway-i rendszerpusztító ironia egyértelmű megnyilvánulásával találkozhat a befogadó.

### 3.4. A nyitott mű fogalma Deleuze-nél

A nyitott mű eco-i értelmezése akkor született meg, amikor a szerző még nem találkozott közvetlenül a strukturalista irányzatokkal – de kétségtelen, hogy azok áttételesen erősen hatottak rá, ahogy később maga az esszékötet is erőteljes hatást gyakorolt a strukturalizmus későbbi történetére. Deleuze a nyitottság fogalmát már posztstrukturalista módon értelmezi – vagyis míg előbbi a strukturalista szerializmuson alapul, utóbbi már a végtelenség és káosz ideáján nyugszik. Nem valamilyen véges

<sup>119</sup> vö. Hirsch Tibor: *Bosun! Greenaway jegyzetek*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1991. 82-84. ill. 86-88.

<sup>120</sup> Id. <http://petergreenaway.org.uk/100stars.htm>

rendszer elemei permutációinak logikájáról van itt szó, mint az eco-i elméletben, hanem arról a módról, ahogyan a műalkotás létezik, amelyet Deleuze nem valamiféle másolatnak, reprezentációnak tekint, hanem az eredetivel egyenrangú pozíciót elfoglaló entitásnak, vagyis ismétlésnek, repetíciónak. Kovács András Bálint az eco-i nyitottságot strukturális nyitottságnak, míg a deleuze-it szeriális nyitottságnak nevezi: előbbit egyfajta végső kísérletnek tekinti, amelynek célja, hogy összeegyeztesse a művészi munka organikus mivoltának klasszicista koncepcióját a XX. század közepén uralkodó modernista formák egyre fokozódó indeterminista jellegével; utóbbi viszont az esztétikai minőség felszabadítására törekszik a klasszicista szabályrendszer alól.<sup>121</sup> Ebből eredően Deleuze elmélete (ami csak kevéssel későbbi keletű Eco-énál), inkább alkalmas a posztmodern művészetek leírására, mint Eco-é, mivel a deleuze-i szeriális ontológiai eredetű, amelyet a szerző kiterjeszt a művészet területére is.

Deleuze 1968-ban megjelent kötetében a reprezentációval szemben bevezeti a *szimulákrum* fogalmát, amelyet a modern világ egyik fő jellegzetességének tart. Így ír róla: „A *szimulákrum* kiváltsága nem az, hogy másolat legyen, hanem az, hogy fölforgasson minden másolatot, fölforgatva egyszersmind a modelleket is: minden gondolkodás agresszióvá válik.”<sup>122</sup> A fogalom az „azonossággal” kapcsolatos hegeli gondolkodás kritikája, ugyanakkor Platón idea-felfogását is megkérdőjelezi. Eredendően az ember a platóni felfogás alapján az ideáknak (amelyek örök és változatlan, lényegi létezők) csak a tökéletlen tükröződését láthatja (ezt ábrázolja metaforikusan a híres barlang-hasonlat), és csak eme tökéletlen hasonlóság alapján következtethet azok valódi természetére. A platóni felfogás jelen van a keresztény egyházatyák az Isten és az ember kapcsolatáról való elképzelésében. Isten a maga képére és hasonlatosságára teremtette az embert, de az a bűnbeesés révén elvesztette a Teremtőhöz való hasonlóságát, ugyanakkor mégis Isten képmása maradt.<sup>123</sup> Ezt a hasonlóság nélküli képmást nevezi Deleuze „démoni képmás”-nak: a fogalomban a hangsúly a különbözősége vagy differenciára (difference) kerül.

Deleuze rendszerében az identitás lényegi jellemvonása a szingularitás, amely a különbözőségeken keresztül ragadható meg. A differenciák tengerében a repetíció (repetition) az a kohézív erő, amelynek révén egy rendszer, egy széria létrejöhet, amely az egyes szingularitásokat összeköti: „a differencia és a repetíció lépett az identikus és a negatív, az

<sup>121</sup> Kovács András Bálint: Notes to a Footnote: The Open Work according to Eco and Deleuze. In.: D. N. Rodowick, D. N. (szerk.): *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2009. 31. = Kovács 2009b

<sup>122</sup> Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*. Angolra ford.: Patton, Paul. New York: Columbia University Press, 1995. xx. = Deleuze 1995. Az idézet Moldvay Tamás fordítása, in: uő: *Deleuze és a filozófia*. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/moldvay.htm>

<sup>123</sup> Deleuze 1995: 127.

azonosság és az ellentmondás helyére. Hiszen a differencia nem vonja maga után a negatívát, és csak úgy vezethető vissza az ellentmondásra, amennyiben továbbra is alárendeljük az identikusnak. Az identitás elsősége, akárhogy is nézzük, meghatározza a reprezentáció világát. A modern gondolkodás azonban a reprezentáció csődjéből született, az azonosságok elvesztésével és mindazon erők felfedezésével, melyek az identikusnak reprezentációja alatt működnek. A modern világ a szimulákrumoké.<sup>124</sup> Deleuze-nél a szimulákrumok olyan rendszerek, amelyekben a különféle kapcsolódások a differencia *jelentése* révén különböznek egymástól. („Simulacra are those systems in which different relates to different *by means of* difference itself.”)<sup>125</sup> A szerző szerint a legmagasabb rendű repetíció a műalkotásban fedezhető fel, amely a dolgokat a szimulákrum formájában mutatja meg. A valóság és a szimulákrum között viszony megegyezik a valóság tárgyai között fennállóval, mivel utóbbit és előbbit is a szingularitások határozzák meg. Viszont a dolgok alapvető ontológiai státusza, az ismételhetőség csak a szimulákrumban mutatkozik meg manifeszt módon.

Amit a művészet imitál vagy reprezentál, az nem az eredeti tárgy identitása, hanem az a differencia, amelynek révén más tárgyaktól különbözik. Eredeti dolgok ugyanis nem léteznek, csak ezek a különbségek az ismétlésben. „A szimulákrumokban a repetíció mindig a repetíciókon alapul, és a differencia mindig a differenciákon. A repetíciók magukat ismétlik, miközben a differenciátor megkülönbözteti magát. A feladat: úgy elrendezni ezeket a repetíciókat, hogy együtt létezzenek egy olyan térben, amelyet a differenciák osztanak fel.”<sup>126</sup> Amit eredetinek tartanak, az valójában pusztán az az alapdifferencia, amely végtelenül ismétlődik.

A műalkotás elemei nem rendezhetőek egyetlen középpont vagy modell köré, hanem inkább lazán összefüggő, konfliktusos szériákat alkotnak, viszont ilyenekből épül fel az egész világ. Ez a legfontosabb különbség Eco elméletéhez képest, aki szerint létezik az említett centrum. Deleuze ehelyett bevezeti a *káoszmosz* fogalmát, amely „a világ és a káosz belső azonossága.”<sup>127</sup> A művészet, mint az ismétlések sorozata, középpont nélkül, nem kerüli el a káoszt, még csak formát sem ad neki, inkább magába olvasztja.<sup>128</sup> Deleuze-nél a szerialitás végtelen. Ahogy Kovács András Bálint megállapítja, a művészet-szimulákrum kaotikusan felálló szériája a különböző természetű logikáknak, amelyek nem állnak össze koherens egészé, inkább egy *katalógust* képviselnek. Itt minden dolog

<sup>124</sup> Deleuze 1995: i.m. xix. Az idézet Moldvay Tamás fordítása, in: i.m.

<sup>125</sup> Deleuze 1995: 299.

<sup>126</sup> Deleuze 1995: xix.

<sup>127</sup> idézi Moldvay: i.m.

<sup>128</sup> Kovács 2009b: i.m. 40.

ugyanazon a szinten kap helyet, az alkotóelemeket és formákat a környezet és azok a szériák határozzák meg, amelyek keretében a befogadó szembesül velük.<sup>129</sup> Azt a logikát pedig, állítja Kovács, hogy a szerves műalkotás hogyan válik végtelen katalógussá, kiválóan illusztrálja Peter Greenaway művészete, nem csak a filmjei, hanem a kiállításai is; különösen a *100 tárgy, amely képviseli a világot* című nagy bécsi tárlat.<sup>130</sup> Meg kell említeni, hogy a rendező műveiben általában van valamilyen központ, valamilyen eredet, gondolat, amely a különféle szériákat szervezi, még ha az a legtöbb esetben inadekvátnak bizonyul is. Amíg ezt a befogadó jelen lévőnek tekinti, a művek az eco-i értelemben nyitottak; amint eltűnik, megjelenik a deleuze-i nyitottság. Az eddigi életművet mintha ebben az értelemben is jellemezné a metamodern oszcilláció.

---

<sup>129</sup> Kovács 2009b: 41.

<sup>130</sup> Kovács 2009b: 41.



## 4. Peter Greenaway művészetének általános jellemzőiről

### 4.1. Barokk determinizmus a rendező munkásságában

Kétségtelen, hogy Deleuze definícióját az identitásokról nagyban befolyásolta a leibnizi Monadológia, amelyet egy másik irányban továbbfejlesztve kidolgozta a redő elméletét. Ebben a koncepcióban a fogalom valami határtalant, egyetemes érvényűt fejez ki. „A barokk feltalálja a végtelen művet vagy műveletet. Egy redőnek nem a lezárását akarja megoldani, hanem a folytatását, a mennyezetten átvitelét, a végtelenségig nyújtását. A redő egyrészt áthat minden anyagot, melyek így különféle skálák, sebességek és vektorok mentén elrendeződő kifejezőeszközökké válnak. (...) Meghatározza és láthatóvá teszi a formát.” - írja.<sup>131</sup> A redő az egész világot láttatja, sőt, az egész világot magában foglalja, de egyetlen nézőpontból szemlélve. Ez a barokk ábrázolásmód (Barokk) lényege. A fogalom kompatibilis Greenaway eddigi életművével, még hozzá annál inkább, minél jobban az intermedialitásra, a lehető legszélesebb játéktér betöltésére törekszik egy-egy műve. Itt az egyes művészeti formák, műnemek határainak átlépéséről van szó, egy minél teljesebb, minél zsúfoltabb világ létrehozásáról, melynek ábrázolásmódja egy látszólag személytelen, valójában mégis szubjektív látásmódon szűrődik keresztül.

Deleuze a barokk eszközeinek a posztmodernben való megjelenéséről szólva megállapítja, hogy azok egy olyan trópust jelölnek ki, amely a művészi forma megújulásából ered, és amely minden egyéb stilisztikai és kulturális eljárás fölött érvényesül. Mindez hatékony lehet néhány olyan kérdés feltárása során, amelyek a történeti barokk jellegzetességeit a posztmodernhez kapcsolják. A barokk koncepciója ugyanis minden olyan esetben megjelenik, amikor a „központ” elveszik.

Greenaway az egész világot mesterségesen konstruált rendszerek hálózatának tekinti, mivel azok létrehozása iránt kiirthatatlan vágy él az emberiségben. Akadnak olyan struktúrák, amelyek sikeresebbek lettek másoknál és amelyek tömegek életét határozzák meg: ilyen például a kereszténység. Vannak továbbá olyan (átmeneti) korszakok a történelemben, amelyekben az ismeretanyagok halmozódása elér egy kritikus szintet, lerombolja az uralkodó rendet, és idő kell ahhoz, hogy egy új rendszer létrejöhessen – ilyen például a poszt-reneszánsz korszak.<sup>132</sup> Greenaway több helyütt is kifejtette, hogy a barokk egy válságkorszak terméke volt – a katolikus egyház világi hatalma megrendült, ugyanez történt a királyok uralmával, a feudális renddel általánosságban, miközben a polgárság

<sup>131</sup> Deleuze, Gilles: Mi a barokk? In: Limes, 1996/5. 12.

<sup>132</sup> Willoquet-Maricondi 2008b: 302.

felemelkedett. Mindez azt is jelentette, hogy a korábban szilárdnak hitt értékek elvesztették jelentőségüket, de még semmi nem állt a helyükbe. A posztmodernben, a modernista paradigma háttérbe szorulása után, hasonló folyamat zajlik, mint ahogy általánosságban véve a barokkos formák mindig akkor kerülnek előtérbe, mikor egy válságkorszak a művészi kifejezőmódot holtpontra juttatja.

Bryan S. Turner a következő módon fogalmazta meg a párhuzamot: „Melyik másik korszak volt [a posztmodernen felül – kiegészítés tőlem] a 'világválságnak', a fenyegető végzetnek, a társadalmi kontroll elvesztésének, a városi züllésnek, valamint annak az érzésnek a tudatában, hogy akár a valóság alapjai is megkérdőjelezhetőek? Nem kétséges, hogy az abszolutizmus válságának barokk kultúrája (Spanyolországban, Franciaországban, Németországban, Közép- és Dél-Európában), különösen a 17. század első felében.”<sup>133</sup> A barokk az időt konstruált környezetnek tekintette, miközben olyan figurákkal és témákkal bírt, mint például Hamlet, Robert Burton és Leibniz Monadológiája, amely olyan módon előlegezi meg a posztmodern tematikát, hogy „a monások doktrínája felőrli a valóság szövegszerűségének elvét.”<sup>134</sup> A monások tulajdonképpen tükörrendszert alkotnak, mivel az univerzum egészében belőlük épül fel, és mindegyikük tükrözi a világmindenséget, továbbá a saját testét is.<sup>135</sup> A gondolat Greenaway-nél a *Prospero könyveiben* a *Tükrök könyve* révén egyértelműen tárgyiasul.

Turner szerint a barokk művészet kihívást intéz a magas/alacsony kultúra megkülönböztetése ellen, akár csak a posztmodern. „A barokk magas művészetében mindig találunk némi giccset” – állapítja meg, például Bernininél, Poussin-nél vagy Velazquez-nél.<sup>136</sup> Elégé elterjedt gondolat, hogy Greenaway kizárólag magaskultúrával foglalkozik, de ha valaki látta például a *Párnakönyvet* vagy a *Nyolc és fél nőt*, esetleg a Tulse Luper-filmeket, az tapasztalhatja, hogy ez egyáltalán nincs így. A legtisztább példa a rendező popkulturális érzékenységére az 1967-es *Revolution* című rövidfilm, ami annyiból áll, hogy a korabeli diáktüntetések képeit a Beatles azonos című dalával vágja össze, a zene ritmusára. Turner szerint továbbá „a barokk az érzékek izgatásán keresztül törekedett tömeghatások elérésére”.<sup>137</sup> Itt elsősorban a testiségre, a szexualitásra gondol, a hús delíriumáról beszél például, a fodrairól, a hullámszásáról (egészen közel jutva a deleuze-i redő fogalomhoz, bár nyíltan nem utal rá), de a fogalomban több is rejlik. Az érzékek

---

<sup>133</sup> Turner, Bryan S.: A test elméletének újabb fejlődése. In.: Featherstone, Mike – Hepworth, Mike – Turner, Bryan S.: A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória. Budapest: Jászóveg Műhely Kiadó, 1997. 41.

<sup>134</sup> Turner: i.m. 42.

<sup>135</sup> Turner: i.m. 41.

<sup>136</sup> Turner: i.m. 43.

<sup>137</sup> Turner: i.m. 44.

izgatása történhet a befogadó érzékszerveinek túlterhelése, a legkülönbözőbb audiovizuális ingerekkel való elárasztása révén is, ami annyira jellemző Greenaway-re.

A barokk esztétikai *figurae*-je pedig olyan sajátosságokkal írható le, mint például a manierista reprezentáció, ismétlés, paródia, szatíra, intertextualitás, tükrözés, *trompe-l'oeil*, labirintus, a torzítás, az ellentmondás, instabilitás, rendellenesség, káosz, részletesség és a töredékesség.<sup>138</sup> Sz. Molnár Szilvia Turner nyomán úgy látja, „manapság a barokk kultúrájára legjobban emlékeztető műalkotásokat látják el leghamarabb a posztmodern jelzővel, mivel ebben minden megengedhető a hatás kedvéért.”<sup>139</sup> Majd hozzáteszi: „a posztmodern műalkotások egyik legszembetűnőbb sajátosságát azonban az jelenti, amihez a barokknak semmi köze nincsen, tudniillik egy posztmodern mű mindig számot vet saját hagyományával: a modernséggel.”<sup>140</sup> A kijelentés legalább *A rajzoló szerződésétől* kezdve Greenaway egész eddigi életművére érvényesíthető.

Greenaway művészete leírható Michel Foucault heterotópia fogalmával. A kifejezést Foucault az orvostudományból vette, és olyan terek leírására használja, amelyek nem hegemon viszonylatban állnak egymással. A heterotópia lehet például egy olyan valós hely, amely más tereket helyez egymás mellé. Foucault a könyvtárakat és a múzeumokat a modern korban időbeli heterotópiáknak tekinti, amelyekre a „mindent felhalmozás gondolata” jellemző; ez az általánosító szándék a XIX. században jött létre. Korábban, „a tizenhetedik században, egészen a tizenhetedik század végéig a múzeum és a könyvtár még egyfajta egyéni választás kifejeződései voltak.”<sup>141</sup> Greenaway filmjei, a férfi hősök törekvései többé-kevésbé jellemezhetőek az ehhez hasonló heterotópiák létrehozására való kísérletként, amelyekben az általánosságra való törekvés jelenti a problematikus pontot. A *Prospero könyvei* például a heterotópia iskolapéldája, annak ellenére is, hogy a címszereplő XVII. századi hős – de erre a hősré ráakódik Greenaway XX. századi interpretációja, a maga összes rétegével.

Cristina Degliék is egyetértenek a gondolattal, hogy a rendező művészetének neobarokk jellege abból adódik, hogy a barokkra mint követendő példára tekint – hiszen a barokk és a posztmodern jellegzetességei között szignifikáns hasonlóságok vannak. A barokk optikai kódjait használva a posztmodern széttördeli a narratológiai eszközök

<sup>138</sup> Degli, Cristina – Reinert Esposti: Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema. In: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary: Peter Greenaway's Postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacrow Press, 2008. 52.

<sup>139</sup> Sz. Molnár Szilvia: Parfait Mélanges – Érzéki gyönyörök csábításában. Peter Greenaway: *Párnakönyv*. [http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu\\_id=39&jid=39&jaid=115](http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu_id=39&jid=39&jaid=115)

<sup>140</sup> Sz. Molnár: i.m.

<sup>141</sup> Foucault, Michel: Más terekről. Heterotópiák. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

alkalmazásának határait.<sup>142</sup> A kérdés azonban más módon is megközelíthető. Greenawayt a barokk önmagában, mint történelmi vagy művészettörténeti korszak is érdekli: filmjei rendszeresen játszódnak a XVII. században vagy pontos meghatározás híján legalábbis egy arra messzemenően emlékeztető korban (*A rajzoló szerződése, Prospero könyvei, A máconi gyermek – Az éjjeli őrjáratról* illetve a *Goltzius és a Pelikán Társulatról* nem is beszélve), de általában véve minden munkája tele van szórva a barokk legkülönbébb reprezentáns alkotásaival, az azokra való utalásokkal – leggyakrabban a németalföldi festészet bukkan fel.

Figyelemre méltó párhuzamok mutathatóak ki Greenaway filmezési módszere és az I. Erzsébet korabeli színház között, mivel utóbbihoz hasonlóan a digitális kép és a számítógépes animáció, ami a nagyjátékfilmek közül először éppen *A vihar* adaptációjában, a *Prospero könyveiben* jelenik meg, elmosódottá teszi a határt a reprezentáció és az eredeti, a kanonizált és a „tiltott” művészeti formák, illetve a „fehér mágia” és egy olyasfajta reneszánsz varázslat között, amely a valóságos világ megjelenési módozatainak riválisává válik.<sup>143</sup> Mindent egybevetve Greenaway filmjeiben alapvetően három vizuális percepció különíthető el: az első a németalföldi festészet (pl. a *Z00*-ban Vermeer-nek név szerint is komoly szerep jut, Van Mergeer hobbija a festményein szereplő jelenetek rekonstruálása) a második a reneszánsz/manierista korszak, a harmadik pedig a barokk (pl. *Az építész hasa* Caravaggio-idézeteivel.) Mindezekon felül azonban még rengeteg egyéb intermediális utalás is jelen van – a rendező stilisztikai eszköztára bizonyos határokon belül filmről filmre változik.

#### 4.2. A szerkezetcentrikusság és a narratíva általános összefüggései

Greenaway olyan műveket alkot, amelyeknek a legtöbb olvasata „helyes”. Csak a befogadó előzetes tudásától vagy éberségétől függ, mit vesz észre és hogyan értelmezi a szerteágazó utalások rendszeréből. Az imént említettem, hogy a *Számokba fojtva*ban megidéződik a XIX. századi angol festészet, mégis, Varga Enikő például arra világít rá, hogy a film előképe Velazquez *Az udvarhölgyek* című festménye, illetve Mantegna *Halott Krisztusa*.<sup>144</sup> (A második gyilkosság után az a beállítás, amelyben a középső Cissie

<sup>142</sup> Degli – Reinert: i.m. 52.

<sup>143</sup> Fabiszak, Jacek: Elizabethian Staging and Greenawayan Filming in Prospero's Books. In.: Stalpaert, Cristel (szerk.): Peter Greenaway's Prospero's Books: Critical Essays. Ghent: Academia Press, 2000. 122-123.

<sup>144</sup> Varga Enikő: Lehetséges-e filmes kubizmus? A kubizmus megvalósulási lehetőségei Peter Greenaway *Számokba fojtva* és *Z00* című filmjének néhány beállításában. [www.filmnett.ro/cikk/1250/a-kubizmus-megvalosulasi-lehetosegei-peter-greenaway-szamokba-fojtva-es-zoo-cimu-filmjenek-nehany](http://www.filmnett.ro/cikk/1250/a-kubizmus-megvalosulasi-lehetosegei-peter-greenaway-szamokba-fojtva-es-zoo-cimu-filmjenek-nehany)

áldozatát gyászolja, a Mantegna-kép pontos másolata, Velasquez festményére pedig az ugrókötelező kislány utal.) Ő maga is elismeri viszont ezen választások önkényességét, továbbá arra is rámutat, hogy *Az udvarhölgyekből* a rendező csak az Infánsnő figuráját használja fel, akit bizonyos szemszögből a film narrátorának tekinthetünk (a nyitó képekben ő számol el elsőként százig). Az ugrókötelező kislány valóban az Infánsnő mása, a ráaggatott izzóknak köszönhetően egyúttal viszont egy hallatlanul erős elidegenítő, sőt humoros effektus – egy, az adott környezetben ilyen valószínűtlenül kinéző figura szerepeltetésében benne rejlik a film konstruált jellegére való rámutatás. A fentiekkel szemben Hirsch Tibor a *Számokba fojtva*ban a XIX. századi angol tájképfestészet, illetve a diorámák hatását tartja a legerősebbnek.<sup>145</sup> Neki is igaza van – a citálható utalások száma egy-egy Greenaway-filmben igen magas, és ahányat sikerül észrevenni, annyiféle módon lehet a filmet interpretálni. Ugyanolyan játék ez, mint hogy hány számot képes kiszűrni a befogadó a film megtekintése során (mind a százat valószínűleg csak sokadik megtekintésre; ugyanez a helyzet az idézett műalkotásokkal is).

A legteljesebb és legzártabb rendszer a *Prospero könyveiben* jön létre: ebben adott a címszereplő eszköztára (a huszonnégy könyv), aki abból létrehoz egy, a barokk kor tudásalapján nyugvó teljes világot – az eredmény *A vihar* című dráma szövege. Ahogy Timothy Murray írja: „Prospero a szó szoros értelmében a könyvek révén irányítja világát. (...) Greenaway fantáziadús *A vihar* adaptációjának a tudás autoritása a vezérlőelve.”<sup>146</sup> Ám a létrehozott struktúra feletti uralom itt sem bizonyul tartósnak, mégha kivételesen Prospero önmagától mond is le róla. Murray arra is rámutat, hogy „Greenaway reprezentációja Prospero könyveiről, illetve a bennük rejlő szellemi és térbeli tartalomról megtestesíti a 'monádok könyve' barokk ideáját, ami Deleuze-re is nagy hatást gyakorolt: 'a monádok könyve a betűkből és az apró körülvevő darabokból annyi kapcsolatot tud fenntartani, ahány kombináció létezik. A monád a könyv vagy az olvasóterem. A látható és láthatatlan, a külső és belső, a homlokzat és a kamra.”<sup>147</sup>

A filmek férfi hőseinek végzetét az okozza, hogy hisznek az univerzum jelenségeinek objektív módon való vizsgálatában és rendezhetőségében. Megszállottan próbálnak valami jelentést adni a világ általuk kiválasztott dolgainak, ezért próbálják őket valamiféle általuk konstruált rendbe állítani. Az így létrehozott katalógusok azonban csak a

---

[beállításban](#)

<sup>145</sup> Hirsch Tibor: Az Apokalipszis hölgylovasai. In.: Bosun! Greenaway-jegyzetek. Budapest: Magyar Filmintézet, 1991. 84-85.

<sup>146</sup> Murray, Timothy: You Are How You Read: Baroque Chao-Errancy in Greenaway and Deleuze. In.: Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2008. 112.

<sup>147</sup> Murray: i.m. 112.

saját világlátásukat tükrözik – és nem a világnak valami mélyebb értelmét, ezt a tény pedig nem ismerik fel. Önmagában szemlélve a különféle konstrukciók létrehozása strukturális gondolkodásmódot sugall, de mivel a narratíva általában tragédiával végződik a rendszeralkotók számára, ezért egyúttal a filmek elvetik a rendszerezés, mint tevékenység értelmét, habár az adott műben felépült szerkezetek megmaradnak – a *Számokba fojtva*ban akkor is eljutottunk 1-től 100-ig, hogyha ennek során sokan tragikus véget értek, ahogy megmaradnak a *ZOO* testvéreinek kísérleteiről készült felvételek, mint egy kétségbeesett törekvés reprezentációi. Varga Enikő konklúziója szerint: „Ez a filmforma (...) nem kívánja szolgálni az elbeszélést, olyan rendszer mentén építkezik, mely mint egy ellenlogika, valamilyen taxonómia szerint (a *Számokba fojtva* esetében a számozás, a *ZOO* esetében pedig a betűrendes felsorolás) konstruálódik meg. Ilyen ellenlogika a festményeknek mint előképeknek a bevonása is, melyek a kanonikus szövegek helyére lépve veszik át a modellálló szerepet, de ez esetben sem a történetkonstruáláshoz, hanem a film formanyelvének megerősítéséhez.”<sup>148</sup> Ettől azonban még a történetek végkifejlete révén a filmekben felépülő összes konstrukció, katalógus érvényessége kérdésessé válik, illetve értelmét veszti, amennyiben nincs, aki interpretálja őket. Tehát a rendező művei tulajdonképpen önmagukat számolják fel, és ez már olyan korai rövidfilmekre is igaz, mint például a *Függőleges tárgyak rekonstrukciója*. Ez nem olyasfajta dekonstrukció, mint amilyenekkel a francia új regényben találkozni – annál egyszerre több és kevesebb is. A narratíva, szemben a Robbe-Grillet filmekkel, érvényes marad; maga a szerkezet-központúság, azon keresztül pedig a strukturalista/szerialista gondolkodásmód helyessége kérdőjeleződik meg.

A Greenaway által konstruált rendszerek meglehetősen korlátozott számú elemből épülnek fel (több filmben is előfordul például, hogy elsorolják a számokat egytől százig – ennek filozófiai megindoklása a *Számokba fojtva* nyitójelenetében hangzik el – ha már megszámoztuk a csillagokat százig, felesleges tovább folytatni, mivel a többi éppen ugyanolyan), de a rendező ezek révén a világ mind nagyobb szegletét próbálja egy univerzális keretbe foglalni. Különösen a korai narratív nagyjátékfilmekben egymással párhuzamosan többféle rendszer is felfedezhető, amelyek jelentősége a narratíva szempontjából eltérő lehet.

A Greenaway filmek narratívája önmagában tekintve egyszerű, mindig egyenes vonalú és könnyen követhető: bármelyik filmjének a cselekménye összefoglalható néhány mondatban (még a *Tulse Luper-projekté* is). Greenaway ritkán alkalmaz flashbackeket, és

---

<sup>148</sup> Varga Enikő: i.m.



azokat is egyértelműen jelzi (a *Párnakönyv*ben ezek a jelenetek részben fekete-fehérek, ahol pedig nem, ott a narrátor hangja nyújt eligazítást). A rendezőnél a széttagolódást a vizuális „képszendvicsek” jelentik, az olyan filmekben, mint a *Prospero könyvei*, a *Párnakönyv* vagy a Tulse Luper-mozik: ezekben nem egyszer előfordul, hogy ugyanazt az eseményt egyszerre több szemszögből ábrázolja, vagy egyazon eseménnyel kapcsolatban valamilyen ahhoz csatlakozó, de az adott helyszínen jelen nem lévő tárgyat ábrázol a kamera, mint például a *Prospero könyveiben* *A vihar* kéziratát, vagy *A Szajna halottaiban* az éppen vizsgált holttestekkel kapcsolatos dokumentációt.

Deleuze terminológiai alapján a greenawayi térszerkesztés leginkább a valószínűségi és topologikus kategóriába sorolható be, Resnais művei mellé. (A két alkotó közötti rokonság nem véletlen, és egészen konkrét oka is van: Resnais legismertebb korai műveinek, a *Szerelmem*, *Hiroshimá-nak* és a *Tavalay Marienbadban-nak* operatőre az a Sacha Vierny volt, aki a *8 és fél nőig* az összes Greenaway-nagyjátékfilmet fényképezte.) Deleuze ezeket a tereket (az összes többi általa kategorizálttal együtt) „az idő közvetlen ábrázolásainak” tekinti, amely „ál-mozgásokat” hoz létre.<sup>149</sup> A montázs az ilyen terekben nem úgy hozza létre a mozgás-képet, hogy abból közvetett idő-kép tűnjön elő, hanem egy közvetlen idő-képből eredeztet mindenféle lehetséges mozgást. Az idő tehát elsődleges szerepet kap a mozgással szemben.<sup>150</sup> Mivel pedig a gondolkodás történetében „az idő mindig válságba sodorta az igazság fogalmát”,<sup>151</sup> így el is jutottunk a hamisító elbeszélés uralmához, amelyet Robbe-Grillet filmjével kapcsolatban már tárgyaltam. Greenaway filmjei számos olyan megoldást alkalmaznak, amelyekre érvényes mindaz, amit ott elmondtam. Ilyen megoldás például a *Számokba fojtva*-ban szereplő két futó, akik, amikor először bukkannak fel a filmben, mezt viselnek – és innentől kezdve minden egyes újabb felbukkanásukkor ugyanez az öltözék van rajtuk, a szituációtól teljesen függetlenül.

#### 4.2.1. Borges barokk-definíciója

Borges úgy véli, hogy a barokk egy olyasfajta művészeti eljárás, amely teljes mértékben kimeríti a saját lehetőségeit, vagy legalábbis törekszik erre, és emiatt már-már önkarikatúrába hajlik. Emiatt minden művészetnek a végső állapotát képviseli. Mivel merőben intellektuális – és Bernard Shaw szerint minden intellektuális munka humoros –, ezért humoros. Mikor Borges a barokról beszél, a saját irodalmi stílusát is annak tekinti;

<sup>149</sup> Deleuze 2008: 155.

<sup>150</sup> Deleuze 2008: 155.

<sup>151</sup> Deleuze 2008: 155.



ezzel bizonyos szemszögből az akadémizmusra utal – ugyanis gyakran az élő művészeti folyamatok végét az jelenti, hogy kanonikussá válnak, belemerevednek egy hivatalos szabályrendszerbe. Innentől kezdve pedig az akadémikus művészet minden lehetséges formát kimerített, csak a múlt eredményeinek pusztá formai ismételtetését tudja felmutatni. Borgest az a fordulópont érdekli, amelynél a műtárgy romantikus felfogása megszűnik, és visszatérnek a klasszicista és akadémikus formák.<sup>152</sup> Ez az aspektus Greenaway-nél is jelen van, de nála a borgesinél erősebben van jelen a paródiajelleg, mikor megkérdőjelezi a struktúrák érvényességét. A rendezőnek komoly affinitása van az abszurd humorhoz, olyannyira, hogy a *Számokba fojtva* és a *Nyolc és fél nő* műfajilag fekete komédiának is tekinthető, de a többi film is tele van szórva néha egészen vulgáris viccekkel.

Ha elfogadjuk a fenti definíciót, nyilvánvalóvá válik, hogy Greenaway művei nem csak az alkalmazott XVII.-XVIII. századbeli stílusjegyek alapján tekinthetők barokkosnak, hanem önmagukban, az idézett borgesi módon is azok. Filmjei tekinthetőek a strukturalista gondolkodásmód paródiájának. Nem csak azért, mert a történetek (férfi) szereplőinek sorsa révén tagadják a struktúraépítő tevékenység értelmét, hanem mert a szerkezetek létrehozását olyan mértékben túlhajtja, hogy annak óhatatlanul lesz valamiféle (ön)parodisztikus jellege (a *Nyolc és fél nő* Phillip Emmentálja részben önkarikatúra). A rendező például a Tulse Luper-project filmjeiben saját jellemzőnek tartott vonásait a befogadhatatlanság határáig, vagy azon akár túl is lépve alkalmazza; hogy ezek a filmek a legmesszebbmenőkig végiggondolt konstrukciók, kétség sem fér. A Tulse Luper-filmek minden korábbinál jóval bonyolultabb szerkezete Greenaway azon véleményét tükrözi, hogy egy műalkotásnak olyannak kell lennie, hogy még a sokadik megtekintésre is találhasson benne a néző olyan elemeket, amelyeket korábban nem vett észre. A hagyományos filmformák erre kevésbé alkalmasak. De hiába épül ki az ezúttal már az egyes művek határain is túlnyúló gigantikus konstrukció, mikor a trilógia utolsó részének végkifejletével Greenaway másodpercek alatt zárójelbe teszi, annullálja az egészet. Azzal a kijelentéssel, hogy Tulse Luper (aki egyébként többször is mint a rendező alteregója jelenik meg) már a kezdetek kezdetén meghalt és minden tette, az egész életrajza csak barátjának elmeszüléménye, újra csak megkérdőjelezi a korábbiak, tehát az egész rendszerezés értelmét. Nem véletlen, hogy Luperre pont egy téglafal dől rá: első alkalommal, mikor (látszólag) megússza az eseményeket, a szanaszét heverő téglák alól kászálódik elő, míg a végén ugyanezek a téglák (egy összeomló rendszer elemei) terítik be

<sup>152</sup> Lambert, Gregg: *The Baroque Conspiracy: Jorge-Luis Borges*. In.: *The Return of the Baroque in Modern Culture*. New York: Continuum, 2004. 112-113.

végleg.

#### 4.3. Az irónia, mint a strukturalista paradigma megbontásának eszköze

Peter Greenaway a Roland Barthes-i értelemben vett „strukturalista aktivitás” jellegzetes képviselője, az általa megvalósított szerilizmus viszont szinte már a kezdetektől fogva nem tekinthető zavartalannak, ami leginkább a rendszerezés megszállottjaként viselkedő férfi főhősök törvényszerű bukásából tűnik ki. A rendező tehát mintha megkérdőjelezné a munkái alapját képező törekvés létjogosultságát, ami ironikus hatást kelt. De milyen módon határozható meg ez az irónia egzakt módon?

Erre a kérdésre nem lehet egyértelmű választ adni. Mindenesetre a Greenaway-filmekben a jelenség többféle értelemben is tetten érhető. A Northrop Frye által megfogalmazott definíció szerint az irónia trópus, „olyan szóalakzat, amely kitér a direkt közlés, azaz önnön nyilvánvaló jelentése elől”.<sup>153</sup> Ez gyakorlatilag pusztán annyit jelent, hogy a befogadó vagy hallgató ráébred: amit a beszélő mond, az más, mint amit a szavai önmagukban jelentenek.<sup>154</sup> Greenaway filmjeiben ez a metódus is fontos és állandó szerepet kap, természetesen különösen a párbeszédtek tekinthetőek ilyen módon ironikusnak. *A rajzoló szerződésében* például Mr. Neville és ellenfelei egymásról alkotott lesújtó véleményüket általában olyan cizellált formában fejezik ki, amely még nem adhat okot a konfliktus nyílt kirobbanására, de a kimondatlan célzások nagyon is nyilvánvalóak; a verbális küzdelem az egész filmet végigkíséri.

Ez azonban csak az egyik, legegyszerűbb módozat, amely révén ezek a művek ironikusak. Magának az irónia fogalmának a meghatározására is számos kísérlet történt; ezeknek részletes vizsgálata, de még talán a pusztán felsorolásuk is messze meghaladná ennek a tanulmánynak a kereteit. Ezért az alábbiakban csak néhány olyan definícióról esik majd szó, amelyek a rendező műveivel explicit módon kapcsolatba hozhatóak.

##### 4.3.1. Paul de Man irónia-definíciója és Greenaway

Paul de Man *A temporalitás retorikája* című tanulmányában egy helyütt Baudelaire *A nevetés mibenlétéről* című szövegét vizsgálja, melynek kiindulópontja „a legegyszerűbb helyzet, mely az ironikus tudat meghatározó vonásait a leginkább feltárhatja: az utcán

<sup>153</sup> Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. Budapest: Helikon Kiadó, 1998. 39.

<sup>154</sup> Colebrook, Claire: *Irony*. London – New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005. 15.

megbotló és eleső ember látványa.”<sup>155</sup> A következőket idézi Baudelaire-től: „A komikum indítéka sohasem a tárgyban van, amelyet kinevetünk, hanem mindig a nevetőben. Az ember sohasem nevet a saját bukásán, hacsak nem filozófus, hacsak nem képes minduntalan kilépni önmagából, s tárgyilagos megfigyelőként szemlélni saját énjének kalandjait.” Itt egyfajta reflektív tevékenységről van szó, a tudat megkettőződéséről, két én (szelf) közötti viszonyról. Ha az ember valaki mást nevet ki, akinek az orra bukásának tanúja volt, hierarchikus viszonyt, felsőbbrendűséget érezhet hozzá viszonyítva, hiszen nem ő járt pórul; viszont ha saját magán is képes nevetni hasonló helyzetben, akkor már nem interszjektív viszonyról van szó, hanem arról, hogy a saját szubjektuma válik szét több tudatra. Ebből kiindulva határozza meg de Man a *dédoublement* fogalmát, „melynek során az ember megkülönbözteti önmagát a nem emberi világtól”. A következőket írja: „A bukás eleme hozza be a specifikusan komikus és voltaképpen ironikus összetevőt. (...) Az én oktalan önhittségében a (felsőbbrendűség) interszjektív érzésével helyettesíti különbözőségének tudatát a természethez való viszonyában. (...) Az ember a természet urának hiszi magát, (...) (de) természetesen ez alapvető tévedés. Az embert a Bukás, mind szó szerinti, mind teológiai értelmében, természethez fűződő viszonyának tisztán instrumentális, tárgyiasított karakterére emlékezteti. A természet bármikor úgy bánhat vele, mintha tárgy volna, és ráébrsztheti teremtmény voltára, maga viszont képtelen arra, hogy akár a természet legkisebb darabját is valami emberivé változtassa.”<sup>156</sup> Majd még hozzátézi: „Az ironikus, kettős én, melyet az író vagy a filozófus a nyelve segítségével alkot, úgy tűnik, csak saját empirikus énje kárára jöhet létre.”

Az iróniának ez a felfogása különösen tetten érhető a Greenaway filmek férfi hőseiben, hiszen ők folyamatosan arra törekednek, hogy valamilyen szisztéma létrehozása révén rendet teremtsenek a világ kaotikus jelenségei között; és elbizakodottságukban mindig elbuknak. A legnyilvánvalóbb struktúrák az ő tevékenységük révén kerülnek bele a filmekbe, de kudarcuk után a rendszer is érvényét veszti. Greenaway-nél ezen a módon a strukturalista gondolkodásmód megjelenítése is ironikussá válik, hiszen nyilvánvaló, hogy alkalmazásával semmivel sem sikerült közelebb kerülni a vizsgált tárgy objektív tulajdonságainak meghatározásához. A saját bukásukra való reflexió viszont pedig soha nem adatik meg a filmek szereplőinek, mivel a tanulságok levonására a legtöbb esetben már nem marad idejük. Ez a feladat tehát a befogadóra hárul.

---

<sup>155</sup> De Man, Paul: A temporalitás retorikája. In: Thomka Beáta (szerk.): Az irodalom elméletei 1. Pécs: Jelenkor – JPTE, 1996. 37. = De Man 1996

<sup>156</sup> De Man 1996: 40-41.

De Man nem csak ezen a helyen foglalkozott a kérdéskörrel. *Az irónia fogalma* című, 1977-es előadásának célja, címéhez híven az irónia fogalmának definíciója, elsősorban Friedrich Schlegel fejtegetéseinek alapján. Ennek a tanulmánynak a végső konklúziójaként Schlegel révén úgy definiálja az iróniát, mint permanens parabázist: „A parabázis egy diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával. Pontosan ugyanezzel szembesülünk Sterne-nél, a narratív illúzió állandó beszúrással történő megszakításakor, vagy a *Mindenmindegy Jakabban*.<sup>157</sup> Greenaway-nél többek között ezt a célt szolgálja a rendszer elemeinek állandó feltűnő megjelenítése az elbeszélésben, nem is beszélve az egyéb olyan elemek sokaságáról (pl. különféle intertextusok, a kontextusból kilógó szereplők, mint amilyen *A rajzoló szerződése* zöld figurája, stb.), amelyek megtörik az elbeszélés folytonosságát.

A fentiek egybevetésével nyilvánvalóvá válik a greenaway-i irónia többszörös mivolta. A narratív illúzió rombolása ironikussá teszi az elbeszélést, amely elbeszélés valamennyi esetben egy bukás történetét meséli el – ez a fentebb tárgyalt baudelaire-i definíció alapján tekinthető ironikusnak. Másképpen megfogalmazva: az épülő struktúra ironikusan viszonyul a narratívához – és megfordítva; itt egyfajta körforgásról van tehát szó, a két réteg folyamatosan reflektál egymásra. Vegyük például a címszereplő képeit *A rajzoló szerződésében*, vagy az ikrek kísérleteit a *Z00*-ban. Ezek a képek nem kapcsolódnak szorosan a történethez, viszont az elbeszélés menetét megakasztják mindaddig, amíg láthatóak a vásznon. Egyúttal pedig dokumentálják a szereplők tevékenységét, a „strukturális aktivitást”, és a történet végén annak teljes kudarcát.

#### 4.3.2. Az irónia fogalma a filmművészetben

A fentiekből kitűnik, hogy a filmművészetben az irónia többféle módon is megjelenhet, mivel „kevert médium” – egyaránt megtalálhatóak benne a képzőművészetek, a színház és az irodalmi elbeszélés egyes vonásai.<sup>158</sup> Ebből eredően mindazon ironikus jellemvonások is jelen lehetnek benne, amelyek a felsorolt művészeti formákban megtalálhatóak. McDowell a következő típusokat különbözteti meg: a képzőművészetre a szituatív, a színházra a dramatikus, a (próza)irodalomra pedig a kommunikatív irónia jellemző.<sup>159</sup> Egyes vélemények szerint a szituatív irónia ritkán fordul elő, de Greenaway-nél megtalálható: olyan formában például, hogy blaszfémikus módon utal szakrális témájú

<sup>157</sup> De Man, Paul: *Az irónia fogalma*. In: uő: *Esztétikai ideológia*. Budapest: Osiris Kiadó, 2000. 195.

<sup>158</sup> McDowell, James: *Irony in Film*. London: Palgrave MacMillan, 2016. 22.

<sup>159</sup> McDowell, James: i.m. 22.

festményekre. Viszont gyakori, hogy ha egy kép ironikusnak tűnik, valójában inkább a szituáció az, amelyet ábrázol.<sup>160</sup> Greenaway-nél ilyen hatást kelt például Frans Hals képének alkalmazása *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője* című filmben, amely Albert Spica éttermében szolgál háttérül a vacsorákhoz.

McDowell modellje különösen a hagyományos elbeszélésmódú, kommersz amerikai filmek elemzésére készült, de az elemzés köre kiterjeszthető valamennyi narratív mozira – így Greenaway nagyjátékfilmjeire is. Ezért ugyanúgy érvényes a brit rendező műveire, amit a szerző Kubrick *Dr. Strangelove*-jával kapcsolatosan fejteget, (ami az egyik leghíresebb hidegháborús szatíra), tudniillik, hogy mi teszi azt a filmet *általánosságban*, magát a mozgóképet tekintve ironikussá. A *Dr. Strangelove*-ban kiemelt helyen jelenik meg időről-időre a következő felirat a cselekménybeli légibázis udvarán: Peace is our profession. (A béke a mi hivatásunk.) Tekintve, hogy a cselekmény folyamán az inkompetens szereplők hibájából az események addig kulminálódnak, hogy eljön a nukleáris apokalipszis, a szlogen joggal tekinthető ironikusnak.<sup>161</sup> Valami nagyon hasonló történik Greenaway szinte valamennyi filmjének szüzséjében a rendszeralkotó férfiak tevékenysége révén: vagyis teljes komolysággal végeznek valamilyen tevékenységet, ami a saját bukásukhoz sodorja őket közelebb.

#### 4.3.3. Az ironikus inverzió fogalma és megjelenése Greenaway filmjeiben

Linda Hutcheon kötetében a paródiának több válfaját is megkülönbözteti, a tiszteletteljestől a szatirikusig.<sup>162</sup> Úgy vélem, tiszteletteljes paródia nehezen képzelhető el, egy tiszteletteljes idézetet nem tekinthetünk parodisztikusnak, ironikusnak, ugyanis abból nem hiányozhat a komikus dimenzió. Tehát: egy intertextus valamely műben megjelenhet olyan összefüggésben, amelynek révén az eredetihez képest komikus jelleget kap, vagy pedig olyanban, amelyben a citátum, a narratíva felszabdalását szolgálja. Ezekben az esetekben a mű nyilvánvalóan ironikusan viszonyul az eredetijéhez.

A greenaway-i intertextusok, reflexiók a tiszteletteljes és az ironikus pólus között oszcillálnak, akár pillanatokon belül is átfordulva egyikről a másikra.<sup>163</sup> Erre jó példát

<sup>160</sup> McDowell, James: i.m. 23.

<sup>161</sup> vö. McDowell, James: i.m. 32-36.

<sup>162</sup> vö. Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985. 50-68.

<sup>163</sup> Ez az oszcilláció mintha már túlmutatna a posztmodern paradigmán, és a metamodern szellemiségét idézné meg az életműben. Ahogy arra Timotheus Vermeulen és Robin van den Akker rávilágítanak, a metamodern ontológiailag a modern és a posztmodern, a modern lelkesedés és a posztmodern ironia között vibrál. A fogalom ezen túl az életmű további szegmenseire is érvényesíthető, Greenaway erőteljes modernizmus kritikája miatt. A modernitás, a strukturalizmus kritikája, a posztstrukturalista álláspont

szolgáltat 1999-es filmje, a *Nyolc és fél nő* Fellinihez való viszonyulása, amelynek persze már a címe is utalás az olasz rendező ikonikus alkotására (nem is szólva arról, hogy Greenaway filmje éppen a kilencedik a saját narratív egész estés mozijai között). A *Nyolc és fél nő*ben a két főszereplő megnézi Fellini művét. Az idősebb, Philip Emmenthal a következő kérdést fűzi a látottakhoz: „Minek talált ki Fellini ennyi izgalmas nőt szerinted? Mindet szerette?” Eddig a szöveg tiszteletadásnak is felfogható, az olasz mester géniusza előtt. De aztán a következőképpen folytatja a monológot: „Minddel lefeküdt? Lefeküdt bármelyikükkel is? Vagy Mastroiannival fektette le őket?”, hogy végül azzal a konklúzióval zárjon, hogy „Vajon hány rendező csinál filmet azért, hogy kiélje a szexuális fantáziáit?” amire a másik főhős, Storey Emmenthal lakonikusan csak annyit válaszol: „Szerintem a legtöbb.” Azon felül, hogy a *Nyolc és fél nő* pontosan a két Emmenthal titkos szexuális vágyainak kiéléséről szól, ezen a ponton a profán szöveggel Greenaway előbb konkrétan Fellinit, mint autoritást kezdi ki, hogy aztán a filmművészet alkotóinak összességét (tehát saját magát is) megfricskázza.

A fenti metódust Linda Hutcheon ironikus inverzióknak nevezi: ez egy olyan eljárás, ami a paródia valamennyi formájára jellemző. A paródia az imitáció egy formája, amelynek célja nem feltétlenül az imitált szöveg kigúnyolása, nevetségessé tétele, hanem annak megidézése, egyfajta kritikai távolságtartással, amely inkább a különbségekre fekteti a hangsúlyt, és nem a hasonlóságokra. Hutcheon az ironikus inverzió jellegzetes példájának tartja James Joyce *Ulysses*-ét az Odüsszeia, Byron *Don Juan*-ját az eredeti legenda, vagy Euripidész *Médeá*-ját Aiszkülosz és Szophoklész korábbi szövegeinek vonatkozásában.<sup>164</sup> Az ironikus inverziót Greenaway-el kapcsolatban *A rajzoló szerződésére* tartja a leginkább jellemzőnek, mégpedig a tizennyolcadik századi festészet és a restaurációs komédia tekintetében, mivel azok konvencióit egy rejtélyes gyilkosság esetével kapcsolatban alkalmazza (a rejtélyes gyilkosságokhoz legtöbbször egészen más ábrázolásmódok, műfaji konvenciók társulnak), miközben a film egy olyan metadiskurzív kontextusba fordul át, amely a valóság ábrázolásának lehetőségeit kutatja.<sup>165</sup> De Greenaway szinte valamennyi egyéb művének is az ironikus inverzió képezi az alapját, amely, ahogy arról már szó volt, elsősorban a strukturalista aktivitás kritikáját jelenti (*A rajzoló szerződésében* is, mivel, mint kiderül, Mr. Neville törekvése az objektív ábrázolásmódra kudarcot vall), de ezen felül is sokfelé irányulhat, mint ahogy a fenti

---

felfogható metamodern állásfoglalásként is, mivel nem tud megenni ezen irányzatok nélkül, viszont egyúttal formailag rájuk épül, még ha ironikusan is viszonyul hozzájuk. Ez a köztesség, a *metaxis* állapota.

<sup>164</sup> Hutcheon: i.m. 6.

<sup>165</sup> Hutcheon: i.m. 7.



példákból látszik. A rendező filmjeiben számos olyan képzőművészeti utalás lelhető fel, amelyek a fogalom legtisztább megnyilvánulásai, például mikor egy festmény egy elemét, vagy magát a képet valami teljesen oda nem illő kontextusba helyezi – ilyen a *Számokba fojtva*ban a már említett ugrókötelező kislány, vagy ilyen a Vermeer-rajongó Van Hoyten ténykedése is a *ZOO*-ban. Az ironikus inverzió már a rendező hetvenes évek elején készült rövidfilmjeiben tetten érhető: a *H, mint ház*-ban például a h-val kezdődő szavak felsorolásába egyre-másnak csúsznak be más kezdőbetűs kifejezések, ráadásul a narrátor időnként rövid történeteket is elmond, amelyek közül az első épp egy rendszer összeomlásáról szól. Ezek a megoldások nemcsak az ironikus inverzió definícióját merítik ki (miután gyakorlatilag az egzakt struktúra létrehozásának lehetetlenségére utalnak egy strukturalista szellemiségű filmben), de a Paul de Man-i ironia-meghatározásnak is megfelelnek, hiszen a diskurzus állandóan megszakad – mikor például a *Számokba fojtva*ban, ami kortárs témájú alkotás, hirtelen feltűnik az Infánsnő, az óhatatlanul ezt a hatást kelti, ahogy *Az építész hasában* is az az ötlet, hogy a kórház vagy a rendőrőrs antik műtárgyakkal, illetve azok töredékeivel van berendezve.

Hutcheon szerint a kortárs metafikciót alapvetően meghatározza a parodisztikus formák ironikus használata, egyfajta bahtyini szemléletmód jegyében;<sup>166</sup> mivel Bahtyin úgy látta, hogy az európai regény más, korábbi szerzők szövegeinek széleskörű felhasználása és átdolgozása révén jött létre és fejlődött. Ebből a feltételezésből végső soron azt a következtetést vonja le, hogy az intertextusok széleskörű használata egy művet önmagában parodisztikussá tesz (ennek révén „egy dialogikus, parodisztikus újraalkotása [jön létre] a múltnak”, írja) amivel nem feltétlenül értek egyet. Elképzelhetőek olyan intertextusok, amelyekben semmilyen parodisztikus vagy akár ironikus jelleg sincs jelen. Ilyenek például Ranódy László filmes adaptációi, amelyekben az ironia legkisebb nyoma sem található meg, de érdekes módon Greenaway művei közül is Shakespeare *A viharjának* feldolgozása, a *Prospero könyvei* talán a legkevésbé ironikus, mivel a rendező érzékelhetően tisztelettel nyúl az eredeti szöveghez.<sup>167</sup>

Noha Hutcheon irodalmi példákat hoz, nyilvánvaló, hogy nem csak a regény, a film is képes „vendégszövegek” alkalmazására, mint ahogy az önreflexióra is. Greenaway, bár filmeket rendez, kimagasló mennyiségű művészettörténeti intertextust használ, másfelől pedig, ahogy a *Nyolc és fél nővel* kapcsolatban már utaltam rá, az erőteljes önreflexióra, önkritika sem idegen tőle.

<sup>166</sup> Hutcheon: i.m. 72.

<sup>167</sup> Természetesen lehetséges a mű ironikus értelmezése is: Derek Jarman *A vihar* adaptációja például tele van olyan anakronizmusokkal, amelyek a de man-i értelemben szakítják meg a diskurzust.



A fentiekből kitűnik az irónia fogalmának sokrétű értelmezhetősége. Greenaway filmjei elsősorban a Paul de Man által meghatározott értelmekben tekinthetők ironikusnak, mivel mindig egy bukás történetét mesélik el; ezen felül pedig a legkülönbözőbb eszközökkel akasztják meg az elbeszélés folyamatosságát. Hutcheon értelmezése alapján pedig az alkalmazott intertextusok váratlan kontextusba helyezéséből adódik az irónia. Mindezek a jellemzők jellegzetesen reflektívek, eltávolítják a befogadót a művektől és erőteljesen hozzájárulnak azok elidegenedett jellegéhez.

#### 4.4. A keretezés fogalma és megjelenési formái a rendező munkáiban

A greenaway-i szériák vizsgálatakor lényeges a keretezés fogalmának, jelenségének a tekintetbe vétele. A fogalom igen régi múltra tekinthet vissza a művészettörténetben, és többféle módon is megközelíthető.

##### 4.4.1. A keretezés fogalmának értelmezése Deleuze-nél

Deleuze kivételesen világosan fogalmaz a kérdésben. Definíciója szerint „*a keretezés olyan zárt vagy viszonylag zárt rendszernek a meghatározása, amely a képen található minden látható elemet magába foglal*”.<sup>168</sup> Ezen belül további részegységek, elemek is megkülönböztethetők, amelyeknek a pusztán mennyiségétől függően lesz egy-egy kép, beállítás telített vagy kiüresített, ritkított. Például Godard filmjeiben mind a két kategória előfordul: „a keret olyan, mint egy áttetsző információs felület, amely hol zavarossá válik a telítettségtől, hol pedig üres halmaz, fekete, illetve fehérv vászon lesz.”<sup>169</sup> Greenaway-nél viszont a nagyjátékfilmekben csak telített képekkel találkozhat a befogadó, továbbá nála a későbbi művek palimpszeszt képeiben az áttetszőség is új értelmet nyer. Ha a teljes kép egy információs felület, az angol rendező ezt korábbi, kisebb egységekre osztja, amelyek önmagukban egy-egy hasonló felületet képeznek, és nem feltétlenül állnak alárendelt viszonyban a teljes képpel. Greenaway képei annak a dinamikus konstrukciónak a továbbfejlesztései, amelyet Deleuze Griffith-el, Eisensteinnel vagy különösképpen Abel Gance-al kapcsolatban emleget (az ő Napóleon című filmjében fordult elő először 1927-ben, hogy a vetítés során változott a film képaránya. Ritka eljárás ez a filmművészetben:

<sup>168</sup> Deleuze, Gilles: A mozgás-kép. Budapest: Osiris Kiadó, 2001. 21. o. = Deleuze 2001. Az eredetiben kiemelve.

<sup>169</sup> Deleuze 2001: 22.

Greenaway a *Párnakönyvben* alkalmazta; legutóbb pedig Wes Anderson *Grand Budapest Hoteljében* lehetett vele találkozni).

Deleuze rámutat, hogy „minden keretezés meghatároz egy képen kívüli teret,”<sup>170</sup> amellyel valamilyen kapcsolatban áll. Nincs olyan zárt rendszer, amely teljesen elkülönülne a környezetétől. A gondolat konkrétan tematizálódik Greenaway-nél, a kereten belüli keretek (különösen a nem-diegetikus jellegűek) alkalmazásával, illetve az intermediális kapcsolódások révén maguk a filmek is viszonyulnak egyéb művekhez. Deleuze nem állítja azt, hogy egy végső teljesség, egy egész, amely minden rendszert vagy halmazt tartalmaz, ne létezhetne, viszont azt nem tekinti halmaznak: „az egész (...) olyan, mint a halmazokon keresztül húzódó szál, amely minden egyes halmaz számára biztosítja a reális lehetőséget, hogy kommunikáljon egy másikkal a végtelenségig. Ezért az egész maga a Nyitott is (...).”<sup>171</sup> Ezen a ponton már nem csupán egy ortodox keretelméletről van szó, a gondolat közvetlenül kapcsolható a nyitott mű elméletéhez, amennyiben a halmazokat egy-egy műalkotással helyettesítjük be.

#### 4.4.2. Derrida keretfogalma – a parergon

Mi történik, ha a keret ontológiai jellegére próbálunk rákérdezni? Jacques Derrida Kant-értelmezése igen érdekes és jelentőségteljes ebből a szempontból. A *Parergon* című tanulmányban szoros olvasatban bírálja *Az ítélőerő kritikáját*, pontosabban annak *A szépség analitikája* című fejezetét,<sup>172</sup> melynek során megkérdőjelezi Kant szépségről alkotott univerzális felfogását, mégpedig lényegében a keret, tehát a parergon felől indítva a vizsgálódást. A keret Derridánál egy olyasfajta fenomén, amely nem tekinthető a műalkotás részének, ugyanakkor kívül sem áll rajta; pozícióját leginkább a *köztesség* kifejezéssel lehet leírni. A festmények keretei esetében Kant úgy találja, hogy amennyiben azok túlságosan díszesek, veszélyeztetik a kép szépségét, mivel arról a szemlélő figyelmét saját magukra irányítják. Derrida szerint viszont a keret egy külön „birodalomban” létezik. A falhoz viszonyítva a keret a festmény részét alkotja, viszont a képhez képest már a falét. A parergon a tér dekonstrukciója.<sup>173</sup>

<sup>170</sup> Deleuze 2001: 27.

<sup>171</sup> Deleuze 2001: 28.

<sup>172</sup> Derrida, Jacques: Parergon. In: Házas Nikolett (szerk.): Változó művészetfogalom. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001. 143-177.

<sup>173</sup> A rendező életműve általánosságban egy másik derridai fogalommal, az *írással* is leírható. A fogalmat a francia szerző 1967-ben definiálta., a Platónról Sausseaur-ig élő *nyelv* fogalom helyettesítésére. Ez annál komplexebb. vö.: Geyh, Paula – Plotnitsky, Arkady: Writing Images, Images of Writing: Tom Phillip's A humument and Peter Greenaway's Textual Cinema. In.: Murphet, Julien – Rainford, Lydia (szerk.): Literature and Visual Technologies. Writing in the Cinema. Palgrave Macmillan, New York, 2003. 197-

A barokk ábrázolás a különböző terek elkülönítése helyett azok összekeverésére törekedett, „az ábrázoló és az ábrázolt, valamint a művészet terének és a természet terének összezavarására.”<sup>174</sup> Mindez többféle stratégia révén is megvalósulhatott; Greenaway-nél például *A rajzoló szerződésében* Mr. Neville eszközeinek ábrázolásmódjával egyértelműen a különösen Cornelius Norbertus Gijsbrechts művészetére jellemző *trompe-l'oeil*-t idézi meg. Ettől maga a film nem válik *trompe-l'oeil*-é, az ilyesmi a filmművészetben talán nem is lehetséges. Ez csak egy olyan intermediális utalás, amely a barokk egy jellegzetes ábrázolásmódjára utal.<sup>175</sup>

Deleuze a redő-elméletben ír „az anyag arra való törekvéséről”, hogy „átfolyjon a kereten”, ami a *trompe-l'oeil* műfajában érhető a legegységesebben tetten, hiszen annak célja a keretek kiiktatása, átlépése. Gyakorlatilag ugyanarról van szó, mint *A mozgás-képben* az egymáshoz kötött halmazok, a Nyitottság esetében – a képen kívüli térrel való kapcsolatot itt a keret átlépése biztosítja. Derridánál a parergon értelmezése, bizonytalan pozíciója folytán szintén magában foglal egyfajta nyitottságot, a keret elmosását: bizonyos szempontból egyszerre van jelen, de ugyanakkor még sincs.

Greenaway filmjeiben a *trompe-l'oeil* számos esetben tetten érhető, de különösen a *Prospero könyveitől* egy másfajta eljárás is megjelenik: a kép reprezentációként fog működni; nem pedig úgy, mintha valamit reprezentálna.<sup>176</sup> Ez a módszer is visszavezethető a barokk festészetre: jellegzetes példa rá többek között Champagne *Ex-Voto* című festménye. Az ehhez hasonló képek esetében „a festmény önmagát festményként jelenti be – sokkal inkább reprezentációként, mint valamit reprezentálóként”.<sup>177</sup> Minden olyan beállítás, amelyben a vászonra felirat íródik, vagy a képmező több különálló képre osztódik, ebbe a kategóriába tartozik. Ezeknek az eszközöknek a segítségével az alkotások felhívják a figyelmet saját műalkotás mivoltukra, ami kifejezetten a *trompe-l'oeil* ellentéte. Noha Greenaway már *A rajzoló szerződése* kapcsán arról beszél, hogy a film egyik fő témája a reprezentáció,<sup>178</sup> a mű mégsem utal magára olyan mértékben reprezentációként, mint az 1990 utáni munkák. Mégis, a képzőművészeti idézetek magas száma már ebben a műben is kizökkentheti a befogadót; lerombolja a film illúziójellegét, rávilágít a

---

214.

<sup>174</sup> Lebensztejn, Jean-Claude: A keretből kiindulva. In.: Házas Nikoletta (szerk.): Változó művészetfogalom. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 182.

<sup>175</sup> Deleuze redő koncepciójában a *trompe-l'oeil* ugyanakkor fontos szerepet játszik. A *trompe-l'oeil* célja a keretek kiiktatása, átlépése.

<sup>176</sup> vö. Marin, Louis: A reprezentáció kerete és néhány alakzata. In.: Házas Nikoletta (szerk.): Változó művészetfogalom. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 199.

<sup>177</sup> Marin: i.m. 199.

<sup>178</sup> Joyeux, Dom: Peter Greenaway – en osannolik filmskapare. <http://100pages.me/film-writing/peter-greenaway.aspx>

konstrukció mesterséges mivoltára. A keret az életmű egyes pontjain tehát feloldódik a kép egyes egységei között, elhomályosul, bizonytalanra válik, más helyeken viszont szinte erőszakosan hívja fel magára a figyelmet.



7. kép: Összetett keretek a *Goltzius és a Pelikán Társulatban*

#### 4.4.3. A keret történeti-politikai interpretációja

A keret fogalmának lehetséges egyfajta történeti-politikai interpretációja is, ahogy arra Claus Grimm felhívja a figyelmet. Ebben a megközelítésben a keret modern értelmezése szintén a XVII-XVIII. században alakult ki, mégpedig a következő módon: „Crary (...) a XVIII. századi megfigyelő kialakulásának feltételeként a forgalomban levőtárgyak és jelek modernista elburjánzását nevezi meg, amelyet a jelek és jelrendszerek reneszánsztól tartó destabilizációjaként, a társadalmi hierarchiáktól történő függetlenítési folyamatként vázol. E folyamatban a mimézis problémája esztétikaiból hatalmi kérdéssé válik, és a fényképészet, valamint egyéb optikai reprezentációs eszközök XIX. századi megjelenésével és iparosodásával teljesedik ki. (...) A modern keret és a modern megfigyelő azonos korban, párhuzamosan jelent meg.<sup>179</sup>

Greenaway filmjeiben ez az értelmezés is tetten érhető, és ugyancsak *A rajzoló szerződése* mutat rá jó példát. Ebben az ábrázolt események ideje, 1694 csak néhány évvel követi az angol történelem fontos fordulópontját, az 1690-es leboyne-i csatát, amelynek

<sup>179</sup> Grimm, Claus: Régi képek: korszakok, típusok, anyagok. Budapest: Cser Kiadó, 2004. 26.

révén a Stuartok elvesztették a hatalmukat, és helyükre egy protestáns holland uralkodó került, akinek a regnálása alatt elindult a modern Anglia kialakulása. Mindez többek között a német származású Mr. Tallman és Mr. Neville katolikusokhoz való viszonyulásában tükröződik. Az ellentét azonban a festészetről való felfogásukban is jelen van. Mr. Neville a saját, az újabb korszak szerint elavult felfogását megpróbálja a birtok lakóira erőltetni, sikertelenül – áldozattá válásában ez az aspektus is fontos szerepet játszik.<sup>180</sup>

#### 4.5. A narratíva keretei

Az előbbieken tárgyalt keretfogalmakon kívül a kognitív filmelmélet jelentős képviselője, Edward Branigan felállított egy narratológiai értelemben vett elméleti keretrendszert, amelynek használata kézenfekvőnek tűnhet a rendező filmjeinek vizsgálatakor.

Ahogy Füzi Izabella rámutat, a kognitív filmelmélet legfontosabb kifogása az egyéb kritikai irányzatokkal szemben abban áll, hogy azok „túlhangsúlyozzák a film szöveg-voltát, a filmi jel konvencionális és szimbolikus aspektusait az ikonikus és mimetikus aspektusok rovására.”<sup>181</sup> E tekintetben tehát közel áll Greenaway törekvéseihez, aki hasonló ellenvetésekkel él a hagyományos, realista narratívával bíró filmek ellen. Füzi kifejti, hogy Branigan megközelítése szerint „a narratívák befogadásában kétféle stratégia, tudástípus érvényesül: a 'tudni mit' és a „tudni hogyan”. A *deklaratív tudás* az előzetesen birtokolt sémák alkalmazását jelenti, a vászonról megszerzett információk konvertálását a történetet alkotó információkká. Ez a fordítási eljárás többé-kevésbé visszakövethető és igaz/hamis ítéletekkel értékelhető. Magukkal a történetekkel sohasem találkozunk közvetlenül, ezek mindig a narráció által, egy jelzésrendszeren keresztül jutnak el hozzánk, melynek konvencióit következképpen el kell sajátítanunk. Például ha a filmvászon valaki a képen kívülre néz, akkor szinte biztosra vehetjük, hogy a következő beállítás azt fogja megmutatni, amit a szereplő 'lát'. A tekintetet követő vágás azon konvenciórendszer része, mely segítségünkre van abban, hogy a vászon terét és idejét a történet terévé és idejévé alakítsuk át.”<sup>182</sup>

Greenaway tudatosan dolgozik a jelzett konvenciók ellenében. Például mikor Füzi arról ír, hogy „egy szereplő a képen kívülre néz”, az a konvencionális filmkészítésben

---

<sup>180</sup> v.ö. Alemany-Galway: i.m. 128-129.

<sup>181</sup> Füzi Izabella: Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje. <http://apertura.hu/2006/tel/fuzi/>

<sup>182</sup> Füzi: i. m.

minden bizonnyal a párbeszédék beállítás-ellenbeállításában figyelhető meg a leggyakrabban. Ebben az esetben gyakorlatilag az adott karakter szubjektív nézőpontjáról van szó. Greenaway filmjeiben ilyen fajta nézőponttal csak igen ritkán találkozni.

Branigan rendszerében a narratíva megértése egy olyan konvenciórendszer segítségével történik, amelynek minden néző a birtokában van, és amelynek jellegzetes példája az itt említett nézőpontváltás is. Ennek alapján képes „a vászon terét és idejét” a „történet terévé és idejévé” alakítani. Füzi Izabella szerint

„a narratív megértésben azért van szükség *procedurális tudásra*, mert a deklaratív tudás útján szerzett információk gyakran ellentmondásosak, konfliktus jöhet létre a vászon és történet rendje, az alulról felfelé és felülről lefelé történő folyamatok által kitermelt információk között. Ilyenkor a nézőnek döntenie kell a konfliktusban álló értési lehetőségek között, pontosabban az egyes információkat olyan vonatkoztatási keretbe kell ágyazni, mely meghatározza azok értékét. Például, ha a filmben olyasvalamit is látunk, amiről egyik szereplő sem szerez tudomást, akkor ennek fényében felülbíráhatjuk a szereplői cselekvéseket és döntéseket. Ezen a ponton Branigan bevezeti a narráció fogalmát, mely meghatározása szerint nem más, mint a tudás egyenlőtlen eloszlása. Ha mindenki ugyanazokkal az információkkal ugyanolyan módon rendelkezne, nem lenne szükség narratívákra, a történetmondás lehetetlenné válna. A narrációs aktus a tudás egyenlőtlen eloszlását nevezi meg a narratív ágensek: a narrátor, a szereplő és a néző között. A narráció „a szubjektum és az objektum aszimmetrikus viszonya”, e háromtagú viszony arra utal, hogy a szubjektumnak az objektumhoz való hozzáféréseben valamilyen akadály lépett fel, ezért az objektumról való tudása e körülmény által van meghatározva. A „ki tud többet?” kérdése (a néző és a szereplő viszonyában ez a következő nézői reakciókat hozza létre:  $N > Sz$ : suspense,  $N = Sz$ : rejtély,  $N < Sz$ : meglepetés) nemcsak a narratíva végéről válik beláthatóvá, amikor is ezek az egyenlőtlenségek a tudás mezején eltűnnek, hanem a narratív megértés, vagyis a filmnézés konkrét folyamatában: minden egyes információt hozzá kell rendelnünk legalább egy vonatkoztatási kerethez, és meg kell határoznunk a különböző kereteknek egymáshoz való viszonyát.”

Mindezeket a viszonylatokat Branigan egy nyolc szintű, egymásba ágyazódó keretrendszerben vázolja fel. Az általa bevezetett kategóriák, kívülről befelé, a tágabbaktól a szűkebbek irányába haladva a következőek:

1. a történeti szerző, a szöveg és a történeti közönség szintje
2. extra-fikcionális (beleértett) narrátor
3. nondiegetikus narrátor
4. diegetikus narrátor



5. szereplői (nem fokalizált) narráció
6. külső fokalizáció
7. belső (felszíni) fokalizáció
8. belső (mélységi) fokalizáció

Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a narratíva keretrendszerét tekintve Branigan hasonló megállapítást tesz, mint Tucker: vagyis a keretezés ebben a tekintetben is befejezhetetlen. A következő módon ír erről: „Nincs könnyen meghatározható utolsó keret, csak a műalkotás határa, amely a jelentés érdekében mesterségesen vet véget a jelölők játéknak. Ezen a határvonalon az ábrázolás egy hiányzó eredetre, hiányzó látókörre, hiányzó időre stb., vagyis a tárgy meghatározatlan látására alapul. Mindig van egy olyan keret, amely nem tudja felfedni saját keretezését: minden szövegben található egy mindent átható (mindennek az alapját képező) *mindentudás*. Bár a *Minden rendben* (Godard, 1972) kezdő jelenete az a komplex gesztus, ahogyan csekkeket írnak alá a *Minden rendben* produkciós költségeinek fedezésére, de *még mindig* van egy olyan szint, amelyen a csekkek aláírása maga egy jelenet, és *ennek* a jelenetnek az ábrázolását és keretezését már *nem látjuk*.<sup>183</sup>

Branigan keretrendszerét alkalmazva Greenaway filmjeinek szűzsége a második és a negyedik szint fogalmaival írható le a legteljesebben: tehát az extrafikcionális narrátor, illetve a diegetikus narrátor részvételével: továbbá néhány helyen előfordul a külső fokalizáció, a hatodik szint. Számomra úgy tűnik, nem alapkövetelmény, hogy egy-egy filmben valamennyi szint jelen legyen. A hetedik és nyolcadik szintek (belső felszíni, illetve mélységi fokalizáció, amelyek egy-egy szereplő érzéseivel kapcsolatosak) általában hiányoznak a filmekből. Mindez meghatározza az elbeszélő pozícióját is, mivel egyértelmű, hogy a Greenaway-filmek nézőpontját nehezen lehet valamelyik konkrét szereplőhöz kötni. A rendező ugyanis nem a karakterek egymás közötti viszonyára koncentrál a leginkább, hanem azokra a már említett, eleve megalapozott, mesterségesen kreált rendszerekre, amelyek őket meghatározzák, ezt pedig a diegetikus narrátor alkalmazásával tűnik a legegyszerűbbnek elérni. Csupán két kivétel van: a *Prospero könyveit*, mivel ennek címszereplője autorként van jelen, az ötödik szint határozza meg: ez azokra az alkotásokra jellemző, amelyeknek explicit narrátora van. Ugyanez a helyzet áll fenn a *Goltzius és a Pelikán Társulatban*, ahol Goltzius maga narrálja az eseményeket.

---

<sup>183</sup> Branigan, Edward: Metaelmélet. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=63> = Branigan 1998



Az első, legfőbb keret annál erőteljesebben lehet szignifikáns, minél teljesebben ismeri a befogadó az életművet: ezt a szintet ugyanis „a történeti szerző, a szöveg és a történeti közönség határozza meg”.<sup>184</sup> A fogalom részben pszichológiai, részben társadalmi jelentést képvisel. A szerző nem pusztán egy biológiailag élő, létező személy, hanem egy, a befogadók képzetében kialakuló konstrukció is,<sup>185</sup> így a közönség már azelőtt bizonyos, ettől függő elvárásokat támaszt a mű felé, mielőtt a maga valójában szembesült volna: előre feltételezi, hogy az adott alkotótól mire számíthat. A markáns, egyéni látásmóddal bíró szerzői filmeseken felül ez a keret főleg olyan műfaji alkotók esetében lehet releváns, mint például Hitchcock. Viszont kétségtelenül vannak olyan rendezők, akiknél a helyzet bonyolultabb – mint pl. Louis Malle, akinek a filmográfiája nagyon különböző jellegű alkotásokból áll össze. Nála talán úgy létezhet a nézői elvárás, hogy nincs ilyen elvárás.<sup>186</sup>

A második szint azoknak a jellegzetes szabályoknak a gyűjtőhelye, amelyek az adott alkotás fikatív világát működtetik. Ez a szint megfelel az egyéb narratológiák „beleértett narrátorának”. Ahogy Füzi írja: „ide tartozik a főcím vagy a stáblista megjelenése a képen, de azok az információk is, melyek előre sejtetnek és megelőlegeznek későbbi eseményeket.”<sup>187</sup> A későbbi események szimbolikus megelőlegezése, előre való modellezése meglehetősen gyakori eljárás Greenaway-nél. Fontos azonban, hogy minden ilyen szimbólum jelentősége csak utólag lesz világos a befogadó számára. A mű első megtekintése során elsikkadhatnak.

A negyedik szint a diegetikus narrátoré: ez az a réteg, amely valamennyi Greenaway-filmet a legáltalánosabb módon jellemzi. Ez a narrátor, egy olyan entitás, aki jelen lehetne az éppen adott helyszínen, és ha más nézőpontból is, de hozzáférhet mindazon információkhoz, amihez a jelenet szereplői,<sup>188</sup> megfeleltethető a film „objektív” kamerájának. Greenaway filmjeiben a kamera egyfajta rezzenetlen, isteni nézőpontot képvisel, amely nem feltétlenül irányul a narratíva könnyebb megértéséhez szükséges pontokra.

---

<sup>184</sup> Füzi: i.m.

<sup>185</sup> vö. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge, 1992. 87-88. = Branigan 1992

<sup>186</sup> Branigan nem beszél róla, de lehetségesnek tartom, hogy ez a szint egyáltalán ne legyen jelen a befogadósorán. Például ha egy első műves szerző alkotásával találkozik a befogadó, vagy egy olyan auktoréval, akit korábban nem ismert. Még Hitchcock esetében sem számíthatott rá senki, mikor az első befejezett, forgalomba került nagyjátékfilmjét bemutatták (*The Pleasure Garden*, 1925) hogy pontosan milyen jellegű művel fognak szembesülni. Ahogy Greenaway-nél *A rajzoló szerződése* nézői sem, különösen, hogy az összefüggő narratíva miatt még azokat a nézőket is meglepetés érthette, akik ismerték a rendező korábbi rövidfilmjeit. Ennek a szintnek tehát előfeltétele egy már létező, korábbi életmű ismerete.

<sup>187</sup> Füzi: i.m.

<sup>188</sup> Branigan 1992: 95-96.

Dobolán Katalin szerint Greenaway-nél „a vizuális nézőpont felvétele nem feltétlenül vezet történet jellegű entitáshoz, egyszerűen csak vizuális szekvenciát eredményez. A vizuális és a verbális szekvenciák szimultán képződnek, s egymáshoz képest anyagként viselkednek (...) A kamera ugyanazt az anyagot szolgáltatja a filmek teljes hosszát fedő és többféleképp szimultán verbális narrációhoz (bár a metódus nem minden filmben azonos). Az ilyen értelemben vett vizuális szekvencia a filmekben kialakuló *verbális nézőpontokhoz képest objektív*. (Kiemelés tőlem. P. L.) (...) A kamerakezelés is ennek megfelelő: nem igazodik az egyes verbális szekvenciákhoz.”<sup>189</sup> A rajzoló tehát utóbbi szempontból nem különbözik radikálisan a korai rövidfilmeketől, csak azokban a verbális és vizuális „szekvenciák” még határozottabban elkülönültek egymástól.

Branigan egy helyütt arra figyelmeztet, hogy „bármely narrációt, legyen az akármilyen objektív, hirtelen keretként körülölelhet egy másik narráció, mondjuk egy olyan személyről, aki álmodik, vagy éppenséggel örült, és azonnal előáll annak a veszélye, hogy az elején félre lettünk vezetve, vagy zagyvaságot láttunk, vagy nem is láttunk semmit. Az, hogy 'objektív', szigorúan relatív fogalom. Még ha lenne is egy belső jel, amely megbízható (?) volt a múltban, előfordulhat, hogy a jelen pillanatban viszont hamis és így becsap minket”.<sup>190</sup>

Branigan keretrendszerében a filmben szereplő egyes elemek több szinten is megfordulhatnak. Például vegyük azt az esetet, hogy a film főcíme alatt nem-diegetikus zene hallható, ahogy az a legtöbb esetben előfordul: a hangsáv ilyen alkalmazása extrafikcionális (beleértett) narrátor szintjét képviseli. De ha mondjuk, feltűnik a képen egy zenekar, amely ezt a zenét játssza, a helyzet merőben megváltozik. Ebben az esetben már a negyedik szint van jelen.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Dobolán Katalin: i.m.

<sup>190</sup> Branigan 1998

<sup>191</sup> vö. Branigan 1992: 96-97.

## 5. A korai rövidfilmek – a strukturalizmustól a posztstrukturalizmus felé

Peter Greenaway pályafutásának első időszakában, az angol experimentális film területén belül is elszigetelt pozíciót elfoglalva, kizárólag nem-narratív, kísérleti jellegű rövidfilmeket alkotott. Ezek a munkák nagymértékben korlátozott eszköztárból dolgoznak: a filmeknek nincs cselekménye, nincsenek szereplői (vagy ha mégis, pusztán tárgyként jelennek meg; ez alól csak a *H, mint ház* (*H, is for House*, 1973) illetve a *Séta a H-n keresztül* (*A Walk Through H*, 1978) jelentenek bizonyos mértékig kivételt). Greenaway az utóbbi filmet leszámítva kizárólag statikus beállításokat, különálló képeket alkalmaz, amelyek nem szerveződnek jelenetekké.

A cselekmény hiánya ellenére töredékes verbális narratívák az olyan minimalista jellegű alkotásokban is felbukkannak, mint *Az ablakok*, a *H, mint ház*, vagy a *Kedves telefon*. Ezek a narrátor szövegében kerülnek elő, és a legtöbbször nincs nyilvánvaló összefüggés a képen alattuk látható látvánnyal (mindez felkeltheti a véletlenszerűség érzetét). A narráció a korai rövidfilmekben mindig tárgyilagos és objektív hangvételű, akár egy történetet mesél el, akár valamilyen rendszer vagy statisztika elemeit sorolja fel; utóbbi révén a filmek gyakran a dokumentarizmus jegyeit mutatják. Ez azonban csak látszat: a narrátor információi legalábbis ellenőrizhetetlenek, sokszor pedig egyértelműen fikcionálisak. A legkorábbi időszakban a kommentárszöveg a vizuális szekvenciákhoz hasonlóan egyáltalán nem tartalmaz narratívákat, de a *H, mint háztól* kezdve megjelennek az összefüggő történetek, amelyek a későbbiekben fokozatosan egyre bonyolultabb és mindinkább posztmodernbe hajló tartalmakat jelenítenek meg; a folyamat a *Séta a H-n keresztül* alig követhető szemiotikai kavalkádjában tetőzik. A verbális narratívák általánosságban szürreális és bizarr jelleget mutatnak, gyakran a Monty Python-csoport alkotásait megidéző abszurd humor szövi át őket; sok tekintetben pedig már a későbbi nagyjátékfilmek témáit idézik meg. A rövidfilmekre jellemző eszközök és törekvések a maguk teljességében a háromórás *The Falls*-ban (1980) bomlanak ki: ezt a filmet 92 verbális mikronarratíva építi fel, egy adott struktúrába besorolható személyek történetei révén (az ún. VUE – Violently Unknown Event áldozatai), és tekintélyes hossza ellenére minden egyéb tekintetben is a rövidfilmek jellemzőit mutatja – ennek révén pozíciója az életműben egyedülálló, maga Greenaway sem tekinti nagyjátékfilmnek. Később nem egy, a rövidfilmekben felhasználtakhoz hasonló elem megjelenik a narratív nagyjátékfilmekben is: pl. *A rajzoló szerződése* első perceiben számtalan ahhoz hasonló anekdota hangzik el, mint amilyen a *H mint házban*, illetve a *Water Wrackets*-ben.

A rövidfilmekre az idő előrehaladtával egyre kevésbé jellemző a minimalizmus, helyettük mind bonyolultabb struktúrák kapnak bennük helyet. A hetvenes években jól nyomon követhető rajtuk keresztül a greenaway-i eszköztár bővülése: egyre-másra jelennek meg az olyan újabb és újabb motívumok, visszatérő szereplők, amelyek és akik később a nagyjátékfilmekben is fontos szerepet játszanak majd.

A korai rövidfilmek és a narratív nagyjátékfilmek között az egyik lényeges különbséget az jelenti, hogy míg előbbieken legtöbbször csak egy-egy széria jelenik meg, addig utóbbiakban párhuzamosan több is fut. Valamelyest emlékeztet ez az eljárás a Jean-Luc Godard filmjeiben látottakra, aki szintén előszeretettel zsúfolja tele a filmjeit a legkülönbélebb, szimultán épülő rendszerekkel, de van egy lényeges különbség: a godard-i struktúrák jóval esetlegesebbek, szétszórtabbak; az egyes alkotóelemek a legkülönbélebb forrásokból származhatnak, és köztük a kohéziós erőt egy olyan szerzői szándék generálja, amely a néző előtt a legtöbbször rejtve marad. Ezzel szemben a greenaway-i rendszerek következetesen végiggondolt, zárt láncolatok, amelyek mindig egy kiválasztott, egyedi halmaz (legyen akár az olyan tág és önkényes, mint például az ABC) elemeit használva, megfellebbezhetetlenül precíz és következetes utaláshálózatot építenek az adott film világán belül – és mindezt igen látványosan teszik. Az elemek száma Greenaway-nél mindig korlátozott, ezért lehetséges az, hogy tűnjenek bár akármilyen bonyolultnak is egyes művei, végső soron mindig egyszerű mintákra vezethetők vissza.

A fentiekből következően, ahogy arra Bart Testa rámutat, a rendező korai rövidfilmjei leírhatóak a strukturális jelzővel (bár a strukturális film, mint jelző általános értelemben sokkal szélesebb jelentésréteget fog át).<sup>192</sup> Ezek a mozgóképek az amerikai Hollis Frampton ugyanebben az időszakban folytatott kísérleteivel rokoníthatóak, Greenaway a *The Falls*-al kapcsolatban nyíltan el is ismeri a rá gyakorolt hatásukat. Noha formailag közelebb is állt az amerikai törekvésekhez, mint az ugyancsak önmaguk munkásságát „strukturális/materialista filmként” meghatározó angol pályatársaihoz. Greenaway kevésbé volt érzékeny az amerikai avantgárd mozgalom mögött álló ideológiára, inkább a saját útját követte, amely inkább az európai strukturalista mozgalmak hatását mutatta.<sup>193</sup> A hetvenes évek végére a lingvisztikai alap meghatározó jelentőségűvé vált a műveiben.

---

<sup>192</sup> Testa, Bart: Tabula for a Catastrophe: Peter Greenaway's *The Falls* and Foucault's Heterotopia. In.: Paula Willoquet-Maricondi - Mary Alemany-Galway (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 80.

<sup>193</sup> Testa: i.m. 81-82.

A korai rövidfilmek jelentős részében a szöveg és a kép viszonya sokszor asszociatív, és gyakran felvetődik a jel-jelölő-jelentés hármasság, tágabb értelemben a reprezentáció problémája. A verbális narratíva és a vizuális tartalmak közötti kapcsolat feltárható a peirce-i szemiotika nevezetes második jelhármásának segítségével. A korábbi művekben főleg az ikonikus és indexikus jelek vannak túlsúlyban (ha a narráció megemlíti egy tárgyat vagy fogalmat, az gyakran azonos módon megjelenik a vásznon), de például a *Séta a H-n keresztül* nagyrészt a szimbólumok uralják, itt ugyanis Greenaway festményei önkényesen értelmeződnek térképként. Ezzel a film azt a peirce-i definíciót alkalmazza, miszerint „a szimbólum olyan jel, melyet pusztán vagy főleg az a tény tesz jellé, hogy jelként használják és értik meg”.<sup>194</sup> (Peirce rendszere, úgy tűnik, általánosságban is lehetőséget kínál az életműhöz. Amikor például Greenaway deklarálja, hogy a nem narratív szerkezeteket – pl. egy számsor – narratív eszközként használja fel, tulajdonképpen szimbólumokat teremt.)

Greenaway bevallása szerint a korai munkák a festészet esztétikájához kapcsolódó elgondolásokat is tükröznek, tehát a képzőművészeti reflexiótól már itt sem lehet eltekinteni, ami később a nagyjátékfilmekben is fontos szempont lesz. Később szerepük az életműben megváltozik; úgy tűnik, a rendező ezekben sokkal szabadabban kísérletezik különféle formákkal, mint az egész estés munkákban; egyes itt elért eredményeket pedig később azokban is felhasznál. Így például a *Paintbox* képalkotási technika először szintén rövidfilmekben került kipróbálásra.

Greenaway az első teljes mértékben vállalható művének az 1969-es *Intervallumokat* (*Intervals*) tartja.<sup>195</sup> Ez az opus még szinte tisztán szeriálista sajátosságokat mutat, amelyben klasszikus értelemben vett verbális narráció sincs. A film háromszor játssza le egymás után ugyanazt a rövid snittekből felépülő beállítássorozatot a téli Velencéről (a helyszín és az idő csak a film végi feliratból derül ki), rendre fekete ragasztásokkal elválasztva; különbség csupán a hangsávban van. Az első részben egy metronóm a vágások mentén meg-megbicsakló taktjele hallatszik, amelyre később különféle meghatározhatatlan eredetű, ipari jellegű zörejek úsznak rá. A második részben a legdiegetikusabb a hang: itt belép egy narrátor, aki felsorolja az olasz ABC betűit. A harmadik részben Vivaldi zenéjével aláfestve a narrátor hol lekeverve, hol felerősödve hasonló hangzású olasz szavakat recitál. Greenaway a filmben nagyon atipikus képet nyújt a városról: minden általánosan elterjedt sztereotípiát (gondolák, csatornák; meleg, nyár) elvet. Ami helyette

<sup>194</sup> Peirce, C. S.: A jelek felosztása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.): A jel tudománya. Budapest, Gondolat Kiadó, 1975. 41.

<sup>195</sup> Szóbeli közlés, az Európa Európa televízió Greenaway-összeállításából.

marad: nyomasztó, sivár, lepusztult, szürke színterek szilánkjai. Az ábrázolásmód a címből következik: a film arra a holtidőre fókuszál, amelyet a városba látogató turisták hatalmas többsége nem lát; de direkter módon az egyes beállításokat elválasztó fekete ragasztásokra is utalhat. A narrátor szövege közvetlenül nem kapcsolódik az éppen látható képekhez; de indexikus módon megidézi Olaszországot; sajátos mankót nyújtva a nézőnek, aki enélkül (és a képeken helyenként felbukkanó plakátok, táblák olasz feliratai nélkül) nehezen találná ki a színhelyet.

Az időben következő *Ablakok* és a *H mint ház* című rövidfilmek, amelyekben a katalógusjelleg dominál, közeli rokonságban állnak egymással. Előbbi olyan statikus beállításokból áll össze, amelyek Greenaway házának ablakait mutatják belülről; utóbbi ugyancsak statikus beállításokban a házat (és annak környékét) ábrázolja kívülről. A filmi idő is hasonló: mindkét alkotás első beállításában reggel van, az utolsóban pedig alkonyodik. (A rendező tehát jelzi az idő múlását, ami tekinthető ugyan egy nagyon egyszerű vizuális narratívának, de semmire sem utal vele magán a jelzett tényen kívül.) Szerkezetét tekintve a *H mint ház* valamivel bonyolultabb. Az *Ablakok*ban a narrátor végig különféle (fiktív) statisztikákat sorol olyan emberekről, akik egy ablakon kizuhanva lelték halálukat: semmiféle narratíva nem jön létre. A *H mint ház*ban főleg H-val kezdődő főnevek hangzanak el, néha szinte követhetetlen gyorsasággal; olykor-olykor azonban kivételként az ABC más betűi is sorra kerülnek. A kép hol direkt módon megjeleníti az elhangzottakat, hol csak áttételesen utal rájuk (a lóerőt – horsepower – például egy fűnyíró jelzi; indexikus viszony). A narrátor a film elején, közepén és végén elmond egy-egy abszurd, szürreális történetet; és ezen szerkezetek közé szöve időről-időre madártani ismereteket is közöl. Az önéletrajzi eredetű madármotívum (Greenaway apja amatőr ornitológus volt) a későbbi filmekben többször is visszatér, hogy végül a *The Falls - Balesetek krónikájában* (*The Falls*, 1980) szervező erővé váljon. A *H mint ház* kicsiben megelőlegezi a későbbi narratív nagyjátékfilmek párhuzamos szerkesztésmódját. Amiben különbözik a többi korai Greenaway-munkától, hogy két narrátora is van: a második Greenaway kislánya, aki „szerepel” is a filmben.

A *Gyűrűk Ura* által inspirált *Száraz hínár*<sup>196</sup> (*Water Wockets*, 1975) az angol vidék vízfolyásainak állóképeiből áll össze: az ábrázolásmód erőteljesen természetfilmes, dokumentumjellegű stílusjegyeket mutat. A narráció ehhez képest egy fikcionális vízi birodalom történelmét meséli el; 11000-12000 körüli évszámokkal körülhatárolva a történelmi kort. A sci-fi jelleget erősítik a sűrűn használt beazonosíthatatlan tevékenységek,

---

<sup>196</sup> Az Európa Európa televízió címadása, ahol a fejezetben tárgyalt valamennyi filmet levetítették.

címek és fogalmak, amelyeket a szöveg a leghétköznapibb tárgyakkal, eseményekkel keverve olyan módon használ, mintha azok jelentése a befogadó számára evidens lenne. A történetből kikövetkeztethető, hogy a birodalom vezetői valamilyen módon a vízben élnek, és hatalmukat kizárólag a vízfolyások mentén terjesztik ki, „hínárhadsereget” vezérelve; ezen túl viszont még az is rejtély marad, hogy miféle élőlényekről van szó. A *Száraz hínár* világa így zárt marad, „a levegőben lóg”, az egyes beállítások itt is indexikus és ikonikus jelként köthetőek a narrációhoz. A rendszer ebben a filmben is jelen van: a birodalom egyik hadura a film első harmadában kilenc tó létrehozására ad utasítást. Végül csak öt készül el: mindez a film első harmadában történik, a továbbiakban a narráció ezeknek az állóvizeknek a tulajdonságait és funkcióit ismerteti.

A *Kedves telefon* (Dear Phone, 1976) című film újítása, hogy először bukkan fel benne a vászonra kézzel (vagy írógéppel) írott szöveg motívuma, amivel Greenaway világában nyíltan megjelenik az intermedialitás fogalma. A különféle megjelenési formájú szövegek önmagukban véve mint képzőművészeti műalkotások is megállják a helyüket, itt viszont a narráció pilléreit képezik. A filmben ezeknek az írásoknak, illetve a legkülönbélebb szövegekből és fényviszonyok mellett ábrázolt londoni telefonfülkéknek a mozdulatlan képei váltakoznak. A narrátor hangja mintegy felolvassa az írott szövegeket, amelyekből tizennégy van: valamennyiben H. C. monogramú, „telefonfüggő” férfi szerepel (a H. C. különböző neveket takar, mint pl. Hiro Candici, Hirt Constantino, Howard Contentin), és mindegyiküknek a feleségét Zeldának hívják. A nők változó érzésekkel viseltetnek férjük telefonálási szokásai iránt, de többször is előfordul, hogy végül elpusztítják a készüléket. Valamennyit történet hétköznapian, egy egyszerű kijelentéssel indul, de a legváratlanabb pillanatokban is képesek szürreális fordulatot venni (az egyik H. C. például telefonon keresztül fogant; egy másik oly módon adja fel telefonközpontos munkahelyét, hogy előtte előzőkenyen megsüketül). Amellett, hogy ez a szerkezet az én bizonytalan tétéle, szétszóródása miatt már posztmodern jegyeket is mutat, újabb fontos újonságot hoz be az életműbe: a férfi-női szembenállás megjelenítését, ami később a nagyjátékfilmek egyik legfontosabb jellemzője lesz.

A *Függőleges tárgyak rekonstrukciója* (Vertical Features Remake, 1978) szignifikánsan hosszabb és bonyolultabb szerkezetű az előzőeknél. A film egy időben készült a *Séta a H-n keresztül*rel, illetve a *The Falls*-szal, és azokkal számos közös szál fűzi össze. A legjelentősebb ezek közül a mozgóképes életműben először itt felbukkanó Tulse Lupernek az alakja, akinek neve később még többször visszatér a nagyjátékfilmekben. Tulse Lupert a rendező a hetvenes évek közepén eredetileg mint irodalmi figurát teremtette



meg, egy fiktív kollázs-jellegű könyv alkotójaként, amely az életrajz műfaját diagramokra konvertálta át (*Tulse Luper and the Center Walk*). Később aztán nagyjából kétszáz darab, a yorkshire-i vidékről készült fénykép alapján Greenaway kidolgozta a mozgóképes figurát. Tulse Luper összetett és ellentmondásos alak: különféle szempontokból hatott rá többek között John Cage, Buckminster Fuller, Marcel Duchamp.<sup>197</sup> Mindezekon felül Greenaway alteregója is, a *Függőleges tárgyak rekonstrukciója* áldokumentarista expozíciójában már így jelenik meg, ugyanis (az ornitológián felül) főleg képzőművészettel és rövidfilmek készítésével foglalkozik; a narráció a *Kedves telefonszám* az ő nevéhez köti. A narrátor szerint a *Függőleges tárgyak rekonstrukciójának* célja Luper elvesztett rövidfilmjének restaurálása. A bevezetés lefekteti ennek pontos szabályait, majd maga a rekonstrukció következik, amely 121 beállításban az angol vidéken fellelhető, különféle vertikális tárgyakat rögzíti. Az első helyreállított filmet még további három követi, eltérő és mind bonyolultabb szerkezettel, mivel a narráció során előkerülő újabb és újabb dokumentumok és tanúvallomások a szabályok folyamatos módosítását igénylik.

Maga Greenaway a *Függőleges vonalak rekonstrukcióját* képzőművészeti kérdésekkel (rácsozás)<sup>198</sup> foglalkozó strukturalista jellegű munkának tekinti, amely egyszerűen valósítja meg azt a godard-i bonmot-ot, miszerint a film másodpercenként huszonnégy kocka igazság.<sup>199</sup> Ennek ellenére a film nagyon erős posztmodern jellegzetességeket mutat, kezdve a borges-i alaphelyzettől (egy korábbi mű újbóli létrehozása annak töredékei és a róla szóló leírások, emlékképek alapján; mindez erősen emlékeztet a *Pierre Menard, a Don Quijote szerzőjére*) a lezárhatatlan narratíváig (hiszen eltérő kiindulófeltételek mellett bármennyi rekonstrukció készíthető – itt feldereng *Az elágazó ösvények kertje*). A film mintha csak a derridai szupplementum fogalmának illusztrációja lenne: a szabályok folytonos variációja révén a strukturalista szerkezetet létrejött pillanatában dekonstruálja, mivel tagadja egy végső rendszer létrehozásának lehetőségét. Mindezen bonyodalmakat azonban még itt is kizárólag a verbális narráció gerjeszti, mivel a filmnyelvi eszközök még most is ugyanazok, amelyek már az *Intervallumokban* vagy az *Ablakokban* is jelen voltak.

Még ennél is sokrétűbb az *Séta a H-n keresztül*. Greenaway ebben a filmben mozditja meg először a kamerát, amely szinte az egész filmben egy kiállítóterem falán lógó festményeket pásztáz, különféle madarak természetfilmszerű ábrázolásával váltakozva. A képek Greenaway művei, absztrakt, nonfiguratív alkotások, a narráció alapján azonban

<sup>197</sup> Greenaway, Peter: *Fear of Drowning by Numbers – Règles du jeu*. Paris: Dis Voir, 1996. 58-59.

<sup>198</sup> Déri Zsolt: *Az enciklopédista*. Beszélgetés Peter Greenaway-jel. Filmvilág, 1996/1, 20.

<sup>199</sup> Greenaway szóbeli közlése az Európa Európa televízió filmhez fűzött kommentár-interjúban.

térképként kell őket értelmezni, 92 olyan vidék térképeiként, amelyeken a névtelen narrátor Tulse Luper inspirációjára keresztülutazott.<sup>200</sup> A képi világ jóval gazdagabb, mint a korábbi munkákban, a narrátor szövege rendkívüli mértékben telítve van utalásokkal és szimbólumokkal. A kapcsolat az ábrázolás és az ábrázolt között a peirce-i kategóriák alapján itt már a legtöbbször szimbolikus, de továbbra is előfordulnak indexikus kapcsolódások (az egyik, kottapapírra készült rajzzal kapcsolatban a narrátor megjegyzi, hogy azt egy zenész készítette; ez a „térkép” tehát egyúttal a zene jelölőjévé is válik). A *Séta a H-n keresztül* festményeit a narrátor önkényesen értelmezi térképként, de az interpretáció folyamatosan elbizonytalanodik. Több „térkép” például hamisítványként kerül terítékre, mások elhalványulnak, de eközben funkciójukat többnyire maradéktalanul betöltik. Végül a 92 festményből kirajzolódik egy fikcionális és valós helyszíneken át vezető utazás története, melyet a narrátor egyetlen pillanat alatt tesz meg, ugyanakkor a történet az egész életét átíveli. A szüzsét temérdek információ terheli, de végső soron az sem válik nyilvánvalóvá, mire utal a H. „Az biztos, hogy nem hófajd” - jegyzi meg még a film elején a narrátor. (Az eredeti angol szövegben „heron” - kócsag.) A film legfontosabb mondata nagyjából a játékidő közepénél hangzik el: „Lehet, hogy a vidékek csak a térképeikben léteznek; ez esetben az utazó teremti meg őket, ahogy keresztülhalad rajtuk.”<sup>201</sup>

Az *Séta a H-n keresztül* is több ponton kapcsolódik az életmű egyéb darabjaihoz: Tulse Luper figurája alapvető szerepet játszik, (akinek madártani könyve a *Függőleges tárgyak rekonstrukciója* után itt is megjelenik, de egyúttal világossá válik, hogy nem ő a valódi szerző) illetve az amszterdami állatkert bagolygondozójaként itt bukkan fel először Van Hoyten alakja, aki később a *ZOO* egyik antagonistája lesz. Itt azonban csak áldozat: nagy műve az északi félteke vándormadarairól Tulse Luper mesterkedése következtében befejezetlen marad; sőt, végül Luper nevén jelenik meg. (Újabb párhuzam: a könyv címében 1418 madárfaj leírása szerepel; ugyanennyi mérföldet tesz meg a narrátor H-ban.) Ez a film is erőteljesen intermediális, mivel a bemutatott festmények önmagukban véve (hasonlóan a *Kedves telefon* írásaihoz) képzőművészeti alkotások, nem térképek vagy elbeszélések. A *Séta a H-n keresztül* a narráció kikapcsolásával tehát egyszerű tárlatvezetésnek is tekinthető. A filmben először jelenik meg valamiféle nagyon egyszerű vizuális narratíva, a kiállítóterem jegyszedő hölgyének köszönhetően, aki a film kezdetén

<sup>200</sup> Érdekes, hogy Tulse Luperrel kapcsolatban már itt is jelentőséggel bír a 92-es szám, ami később az ő főszereplésével készült nagyjátékfilmekben mint kulcsmomentum jelenik meg.

<sup>201</sup> Az eredetiben: „Perhaps the country only existed in its maps, in which case the traveller created the territory as he walked through it.”

és végén jelenik meg; az utolsó snittekben leoltja a villanyt, és távozik a teremből, Luper könyvét az asztalon hagyva.

Végigtekintve a korai rövidfilmekben látható, ahogy idővel ezek a művek mind bonyolultabbá váltak; először a verbális narráció, de a *Séta a H-n keresztül*ben már az alkalmazott vizuális eszközök tekintetében is – természetesen a későbbi nagyjátékfilmekhez képest ezek még mindig nagyon visszafogott szerkezetek. A verbális narráció a *Száraz hínártól* már nem tekinthető minimalistának, de vizuálisan Greenaway az egész időszakban korlátolt számú eszközzel dolgozik. Ez csak *A rajzoló szerződésétől* változik meg alapvetően.

## 6. Narratív nagyjátékfilmek a digitális manipuláció korszaka előtt (1982-1989)

Greenaway, ahogy arra korábban utaltam, 1980-ban a *The Falls*-ban szintetizálta mindazokat az eredményeket, formákat, stílusjegyeket, amelyek az életmű addig elkészült részét jellemezték. Ezek után *A rajzoló szerződése* fordulatot hozott az életműben. Ez az alkotás a rendező első olyan nagyjátékfilmje, amely rendelkezik összefüggő narratív szállal: ennek jelentősége már itt is egyértelműen a struktúra alá rendelődik. A film tulajdonképpen a tizenkét rajz elkészültének a története. (A tizenkettes jelentőségteljes szám, ahogy a tizenhárom is, de másmilyen módon: valószínűleg nem véletlen, hogy Mr. Neville-nek éppen a tizenharmadik. rajz elkészülte után kell elpusztulnia, hiszen korábbi „vétkei” még egy felépült rendszer megbontásával is tetézi.) Több jellegzetes Greenaway-motívum illetve visszatérő (cselekmény)elem ebben a filmben jelenik meg először. Ilyen például a színházi stilizáció alkalmazása, az erőteljes képzőművészeti reminiscenciák egy konkrét művészettörténeti irányzattal kapcsolatban (a XVII. századi németalföldi festészet); cselekmény szintjén az összeesküvés szövése, vagy az erőteljes női-férfi dichotómia (melynek során a férfiak húzzák a rövidebbet). Hasonló szerkezeti felépítés jellemzi a *Z00*-t (ennek a cselekményéhez a keretet a nyolc, a törzsféjlődés mind fejlettebb szintjén álló élőlény rothadása adja meg – ezúttal a főszereplők kutatásainak tárgyaként) és *Az építész hasát*, amelynek főszereplője példaképének, a kétszáz éve halott Boullée-nak ír üzeneteket, melyekben az adott helyzetre való reflexióit, benyomásait, illetve terveit közli. Ez a szerkezet azonban rejtettebb, kevésbé explicit, mint a két korábbi filmé, vagy az egy évvel később bemutatott *Számokba fojtva*.

A Greenaway-filmek narratíváját vezérlő szerkezet a legtöbb filmben nagyon hasonlóan épül fel, ezért ha egy jellegzetes példát megvizsgálunk, képet alkothatunk a többi műről is. A struktúra egységei önmagukban állva csak önmagukat jelentik; ezek azonban valamilyen rendszerbe szervezve már a narratíva alapjául szolgálnak, amelynek érvényessége végül a szüzsé révén megkérdőjeleződik. Már a nyolcvanas évek filmjeiben is több szerkezet is fut párhuzamosan. A *Z00*-ban például, a fentebb már említett struktúrán felül megtalálható az ABC, melynek betűit a-tól z-ig elsorolják, ezúttal különféle állatfajok nevének kezdőbetűjeként. Egy harmadik struktúrát alkot David Attenborough természetfilmje, mely nyolc részből áll, és párhuzamos narratív szálakat alkot: bemutatja az evolúció folyamatát a kezdetektől az emberig, párhuzamosan a főszereplő „kísérleteivel”.

A *Számokba fojtva* című filmben a nem narratív struktúrát megalapozó számsor külön vonalat alkot a cselekményen kívül, amellyel csak bizonyos pontokon kapcsolódik

közvetlenül. Éppen ezért a szokásosnál is elidegenítőbb hatása van, mivel a befogadónak egyszerre kellene figyelnie a narratív szálra, és a vászon legkülönbözőbb helyein fel (sem) bukkanó számokra.

A nyolcvanas években készült nagyjátékfilmek a későbbiekhez képest még hagyományosabb jellegű filmnyelvet alkalmaznak. Különösen *A rajzoló szerződése*, de a későbbiekre is jellemző a mozdulatlan beállítások abszolút túlsúlya, ezek hossza átlagosnak tekinthető. Ez a helyzet csak *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretőjében* változik meg, amelyben alapvető stílusjegyként jelennek a hosszú kocsizások az épített díszletek között. 1991 előtt valamennyi nagyjátékfilm csak diegetikus képekből áll; Greenaway még nem manipulálja digitálisan vagy más eszközzel a felvett anyagot.

### 6.1. Az egybefüggő narratíva első megvalósulása: *A rajzoló szerződése* (1982)

*A rajzoló szerződése* 1982-es bemutatása idején széles körű kritikai elismerést aratott, mint olyan alkotás, amely sikeresen ötvözte az avantgárd film jellemzőit a *mainstream* alkotások jellemzőivel. A mű összetett szériákat vonultat fel, igen sokféle szemszögből vizsgálható. Noha a film alapvetően strukturális ihletettséggű, ugyanakkor már itt is kritikával viszonyul az irányzathoz, de nem pusztán azért, mert a Mrs. Talmann nevű szereplő ironikusan tekint a „jelentőség” fogalmára.<sup>202</sup> Ebben a filmben történik meg először, hogy a fő rendszerező férfi szereplő tevékenysége áldozatául esik, ami által megkérdőjeleződik a rendszerezés értelme.

A film szinopszisa röviden a következő: 1694-ben egy gazdag angol földbirtokos, Mr. Herbert felesége felbérelti a kivételes képességekkel hengegő rajzoló, Mr. Neville-t, hogy férje távollétében, meglepetés gyanánt, készítsen a birtokról tizenkét rajzot. Az ügyletről minden részletre kiterjedő szerződést kötnek, amelyben az is benne foglaltatik, hogy Mr. Neville meghatározott időpontokban szexuális kapcsolatra léphet Mrs. Herberttel. A rajzoló neki is lát a munkának, de képein olyan zavaró, oda nem illő részletek tűnnek fel, amelyek mintha egy akkor még meghatározatlan rejtély felé mutatnának. Miután a rajzok fele elkészült, Mr. Herbert lánya, akinek férje, a német származású, protestáns Mr. Tallman impotenciától szenved, a gyermekáldás biztosítása céljából ugyancsak szerződést köt Mr. Neville-el: ezután a rajzolónak vele is szexuális viszonyt kell folytatnia. Nem sokkal később előkerül a meggyilkolt Mr. Herbert holtteste. A rajzoló képein megjelenő „oda nem illő” elemek (létra, egy gazdátlan ló, stb.) pedig bizonyos

<sup>202</sup> vö.: Fry, Paul H.: *The Draughtsman's Contract and the Crisis of Structuralism*.  
<http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C11/film11-02.pdf>

értelmezésben bizonyítékul szolgálhatnak a bűntettel kapcsolatban. Mr. Neville befejezi a munkáját és távozik, de később visszatér. Ám vesztere: mivel már senkinek sincs rá szüksége, a viszonya eleve nagyon rossz az udvarház legtöbb lakójával, és gyanakszanak is rá az általa rajzolt „bizonyítékok” miatt, ezért őt is meggyilkolják.

A film felvonultatja a detektívtörténetek egyes műfaji jegyeit – bűntény, rejtély, nyomozás – de ezeket a műfaj dekonstruálásához használja fel, hasonlóan ahhoz, ahogy Robbe-Grillet teszi a korai műveiben, vagy Borges *A halál és az iránytű* című novellájában.<sup>203</sup>

### 6.1.1. *A rajzoló szerződése* mint műfaji dekonstrukció

A detektívtörténetek, ahogy Bényei Tamás megállapítja, „narratológiai (helyesebben meta-narratológiai) allegóriaként is olvashatók, ahol a detektív (a történetről rendelkezésre álló lehetséges legnagyobb tudás birtoklója) nemcsak a cselekmény utólagos megszervezője, hanem e cselekményszervezés, narrativitás elméletének is teljhatalmú képviselője. Nemcsak azt mondja meg, hogyan szól a helyes történet (elbeszélés), hanem azt is, hogy hogyan lehet egyáltalán helyes narratívát létrehozni.”<sup>204</sup> Bényei tanulmánya szerint Borges novellája ezt a hagyományt kezdi ki. Ebben a műben a gyilkos a maga által kreált nyomok segítségével sikeresen csapdába ejti a rá vadászó felügyelőt (a narratíva önjelölt urát), ugyanis ismeri annak észjárását, és tudja, mely elemet hogyan fog (félre)értelmezni. Mr. Neville-el, a rajzolóval, nagyon hasonló események történnek – Greenaway egy interjúban maga nevezi borgesi thrillernek *A rajzoló*.<sup>205</sup> A fő különbséget az említett novellához képest az az egy, de jelen esetben irreleváns szempont jelenti, hogy a film címszereplője, Mr. Neville meg sem kísérli a látott elemek interpretációját, sőt, ellenzi az effajta kísérleteket. („A természetet szigorúan anyagi síkon érzékeli.” – mondja róla Mrs. Tallman; de ez nem jelenti azt, hogy ne rendelkezne a kellő önhittséggel. „Képes vagyok egy férfinál elragadtatást vagy elkeseredést kiváltani, csupán azáltal, hogy házat árnyékban vagy napfényben ábrázolom. Sőt, talán még a féltékenységét vagy elégedettségét is befolyásolhatom azáltal, hogy a feleségét meztelenül vagy ruhában festem le.” – állítja.)

<sup>203</sup> Ebben az elbeszélésben Borges megteremti Erik Lönnrot, az intellektuális nyomozó alakját, aki egy többszörös gyilkos nyomában jár. Az elkövetett gyilkosságok egy sémát adnak ki, amelynek révén kikövetkezteti a következő bűntény helyszínét. Ott azonban már várnak rá, és ő maga lesz az áldozat.

<sup>204</sup> Bényei Tamás: Dekonstrakció és narratológia (és Borges).  
<http://epa.oszk.hu/00000/00002/00079/benyei.htm>

<sup>205</sup> Joyeux: i.m.

Mr. Neville felfogása rokonítható a robbe-grillet-i regényelmélet egyik aspektusával, mégpedig olyan módon, hogy nem hiszi, hogy az általa ábrázolt dolgok rendelkeznének valamilyen másodlagos jelentéssel – egyszerűen csak léteznek számára. Ezért az objektív ábrázolásmód feltétlen híve és képviselője, a fenti megjegyzése alapján pedig látható, hogy képesnek gondolja magát mások értelmezésének az irányítására. De, mint ahogy már korábban utaltam rá, ez a fajta tárgyilagos szemléletmód teljesen lehetetlen, hiszen már az is egyéni döntést feltételez, hová állítja le az állványát, és minden általa készített kép a saját szubjektumán szűrődik át. Tehát az általa képviselt objektivizmus is egyfajta interpretációja a környezetnek. Mr. Neville ennek alkalmazása révén ugyanúgy a narratíva urának hiszi magát, mint a Borges-novella főhőse; mivel pedig az általa a lehető legtárgyasabban rajzolt tájban egy bűncselekmény bizonyítékai tűnnek fel, amelyeket ő sokáig konokul nem hajlandó értelmezni, a sorsa is hasonlóan alakul. Olyannyira az objektivitás megszállottja, hogy nem csak a birtokon élő embereket és állatokat próbálja a maga által kreált szabályrendszer alá hajtani, de amikor a korábban érintetlen tájban elkezdnek feltűnedezni Mr. Herbert ruhadarabjai, nem távolítja el őket (bár láthatóan hezitál). Nem törődik azzal, ki szórta szét őket, és ha vannak is kétségei, mégis alkalmazkodik az új helyzethez. Úgy tesz, mintha az új elemek mindig is a táj részét képezték volna – egyszerűen azokat is belerajzolja a műveibe. Egyértelmű tehát, hogy a narratíva valódi vezérlői azok, akik az említett tárgyakat ismeretlen indíttatásból szétszórják a birtokon, tehát (valószínűleg) az elkövető(k).<sup>206</sup>

A Mr. Neville által képviselni hivatott tárgyilagosság visszavezethető ahhoz a reneszánsz perspektívaelmülethez, mely szerint „...a XV. század derekán megteremtődött egy új térszemlélet és térábrázolás, valamint annak tudományos, azaz optikai-geometriai kodifikációja”. Ebben „Alberti Della Pittura művének kiemelkedő szerep jutott, majd később Panofsky nyomán: ’a festészet képes volt megjeleníteni (veranschaulichen) a rendszerteret (Systemsraum), a térnek ezt a modern és elterjedt fogalmát, mégpedig egy konkrét művészi szférában, még azelőtt, hogy az elméleti matematika tudománya ennek a posztulátumformáját és -értékét adta volna”.<sup>207</sup> Azonban, ahogy Kiss Pál Szabolcs írja, „ez a modern térbe ágyazott és ezáltal megalapozott igazságfogalom különleges fordulóponthoz érkezik a romantika idején, amely a másik interpretáció kiindulópontját képezi, és a művészet keretei között értelmezett test-elme problémaként határozható meg. E szerint a romantika korában a megfigyelő újrakonstruálásán és módszeres vizsgálatán

<sup>206</sup> Nem egyértelmű, hogy ki helyezi el a kertben ezeket a tárgyakat.

<sup>207</sup> Kiss Pál Szabolcs: *Thesszé a szubjektív tudásról*. DLA értekezés. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2007. 32.



keresztül az ún. objektív valóság érzékleti meghatározottságának felismerése az önreflektivitás új útjait nyitotta meg, visszafordítva a szubjektív térnek azt az objektivációját, amelyet Panofsky szerint a perspektíva valósított meg.”<sup>208</sup> Habár *A rajzoló* barokk környezetben játszódik, de Greenaway-nél a barokk ugyanolyan poszt-állapot a reneszánszhoz képest, mint a klasszicizmus tekintetében a romantika, vagy a modernhez viszonyítva a posztmodern. Mr. Neville tehát nem csak hogy autoriter eszközökkel rákényszeríti a maga által elképzelt objektív szemléletmódot a birtok lakóira, de a világnézete is elavult, nem felel meg az új idők követelményeinek, ellentétben Mr. Tallman-nal, vagy az általa felfogadott holland rajzolóval, Van Hoytennel. Ebből ered a film egyik legfontosabb konfliktusa.<sup>209</sup>

Mr. Neville tehát erőfeszítései ellenére sem képvisel objektív nézőpontot, menthetetlenül be van zárva a saját szubjektív érzékelésébe. Logikus lenne, ha mindezt filmnyelvi eszközök is érzékeltetnék, ám a film legtöbb beállítása nem azonosítható egyetlen szereplőnek sem a szemszögével. Az a néhány, amelyik mégis, a jelzett okokból, a rajzolóhoz kötődik – az ilyen szubjektívek akkor kerülnek elő, amikor Mr. Neville valamely változást vesz észre a tájban ahhoz a rajzhoz képest, amelyen éppen dolgozik. Azok a felvételek, amelyekben a rajzoló kerete is megjelenik, a kamera nézőpontját képviselik.<sup>210</sup>

### 6.1.2. A *Tavalý Marienbadban* és Greenaway

A Robbe-Grillet által írt és Alain Resnais által rendezett *Tavalý Marienbadban* sokszor előkerül *A rajzoló szerződése* értelmezései során,<sup>211</sup> bár első pillantásra a két film nagyon különbözik egymástól. Greenaway bevallotta a *Marienbad* nyomán készítette saját filmjét,<sup>212</sup> sőt, egy helyütt azt is elárulja, hogy az első forgatókönyv, amit írt, a *Marienbad* és Robbe-Grillet *Rések* című regényének kombinációja volt.<sup>213</sup> Kovács András Bálint nyomán nem túlzás arról beszélni, hogy a két film kapcsolata leírható a *közvetlen*

<sup>208</sup> Kiss Pál Szabolcs: i.m. 32.

<sup>209</sup> Mr. Neville kívülállósága a birtok lakóival szemben nem merül ki ennyiben. Vallásilag (katolikusbarát), politikailag (elítéli Orániai Vilmost), sőt még az öltözködését tekintve is különbözik a többiektől (amíg az egyéb szereplők fehéret viselnek, a rajzoló feketét – és megfordítva).

<sup>210</sup> Dobolán Katalin: Nézőpontok a nézőponthoz. [http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/101\\_dobolan.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/101_dobolan.html)

<sup>211</sup> Lawrence, Amy: *The Films of Peter Greenaway*. 60.

<sup>212</sup> Alemany-Galway, Mary: *Postmodernism and the French New Novel: The Influence of Last Year at Marienbad on The Draughtman's Contract*. In.: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary: *Peter Greenaway's Postmodern/poststructuralist Cinema*. Lanham: Scacrow Press, 2008.: 115.

<sup>213</sup> Paula Willoquet-Maricondi 2008b: 306.

hatás fogalmával<sup>214</sup>. A néző mindkét műben egy olyan rejtéllyel szembesülhet, amelynek nincs megoldása. A *Tavaly Marienbadban* nem derül ki, X tényleg találkozott-e korábban A-val, ahogy *A rajzoló szerződésében* is homályban marad, ki ölte meg Mr. Herbertet. Ugyanakkor az ábrázolásmódban is feltűnő hasonlóságok vehetőek észre, különösen a táj, a kert megmutatásában, a (festményszerűen beállított) állóképekből alkalmazásában. Greenaway ezzel a megoldással a képzőművészeti citátumokon túl tudatosan utal a korábbi műre.<sup>215</sup>

A *Tavaly Marienbadban* az új regény olyan elbeszélői stratégiáit adoptálta a filmvászonra, mint a *mise en abyme* technika<sup>216</sup>, az önreflexió, a szerializmus, a megoldhatatlan rejtélyek, illetve a többszörös, egymásnak is ellentmondó jelentések problémája, amelyek révén a befogadó számára az interpretációs lehetőségek széles skálája nyílik meg. Bruce Morrisette szerint ezért jelent forradalmat az elbeszélésben, egy olyan radikális változást, ami a stílust és a struktúrát a narráció fölé rendeli.<sup>217</sup>

A filmet, csakúgy, mint *A rajzoló szerződését*, ismétlődő vizuális, zenei és narratív motívumok építik fel. Ez utóbbi tekintetében Greenaway Alain Resnais művéhez hasonló módon alkalmazza az új regény narrációs jellemzőit, de eltérően a francia alkotótól, a közönségnek tett engedményként bizonyos mértékig megtartja a valóság érzetét,<sup>218</sup> vagyis a film cselekménye kerekre zárt: elindul valahonnan és egy ponton lezárul. A *Marienbadról* mindez nem mondható el: a film egy olyan törekvés eredménye, hogy egyetlen karakter, jelen esetben a narrátor X tudatfolyamatain keresztül mutasson be egy eseménysort, vagy ahogyan Kovács András Bálint írja: „Az események időbelisége, belső összefüggései így egyetlen szubjektum, a narrátor mentális folyamatainak a függvénye lesz.”<sup>219</sup> Mindennek révén X újabb példát jelent a Robbe-Grillet több művében (mint pl. az *Útvesztőben*, a *Transz-Európa Expresszben* vagy *A hazug emberben*) visszatérő törekvésre; vagyis ő is egy összefüggő narratíva létrehozásán munkálkodik; a film pedig ezt a törekvést folyamatában mutatja be.<sup>220</sup> Robbe-Grillet érzelmek ábrázolására tesz kísérletet, miközben az ellentmondásos képeken keresztül többféle interpretáció is lehetségessé válik. Ahogy a

<sup>214</sup> Kovács 2006: 228.

<sup>215</sup> Marc, Orel: Towards an Encyclopaedia as a Web of Knowledge. A Systematic Analysis of Paradigmatic Classes, Continuities, and Unifying Forces in the Work of Peter Greenaway. Dissertation. Universität Wien, 2011. 5.

<sup>216</sup> Bruce Morrisette mutat rá a Robbe-Grillet műveiben rejlő önreflexióra. Ebből a szempontból a legfontosabb *mise en abyme* eljárás, ami felbukkan *A rajzoló szerződésében* is, mikor Mr. Neville a festészet lehetséges jelentéseinek tűnődik.

<sup>217</sup> Alemany-Galway: i.m. 116.

<sup>218</sup> Alemany-Galway: i.m. 116.

<sup>219</sup> Kovács András Bálint: A történet nullfoka. *Távoli hangok, csendes életek*. Filmvilág, 1990/10.

<sup>220</sup> vö. Hamar Péter: ...tavaly Marienbadban... (Egy filmtitok nyomában). Kölcsey Társaság, Fehérgyarmat, 2000. 77-85.

szerző korábbi regényében, a *Résekben* is, mindez a mentális állapotok detemporalizációján keresztül történik, keverve az emlékeket, a képzeletet, a vágyat és érzékenységet.<sup>221</sup> Mindezek miatt a film kiváló példa a parametrikus elbeszélésmód sokszínűségére, hiszen habár a *Marienbad* története nem áll össze koherensen értelmezhető egésszé, a stílus ismétlődő, variálódó elemei itt is egyértelműen a narráció fölé rendelődnek – és ez *A rajzolóra* is igaz.

Alemany-Galway tanulmányában amellet érvel, hogy mindkét film helyet kaphat egy olyan fogalmi mezőben, amely leírható a posztmodern/posztstrukturalista definícióval. A posztmodern ugyanis megsokszorozza a jelentést, vagy a lehetséges igazságok számát. Ez alapvetően különbözik a modernizmus valóságfelfogásától, amely analóg Einstein relativitáselméletével: nem tagadja a kauzalitást, inkább az abszolút tudás fogalmát véli meghatározhatatlannak, mivel a megfigyelő pozíciója a megfigyelt dologéhoz képest relatív. A kvantumfizika világában viszont, ami a posztmodernnek feleltethető meg, a megfigyelő alapjaiban meghatározza az eseményeket, és a világ az összes lehetséges események olyan mezejeként tűnik fel, ami mentes az ok-okozati összefüggésektől. A posztstrukturalista episztemológiára túllép az olyan strukturalista gondolkodók tézisein, mint Saussure vagy Lévi-Strauss, sőt azok kritikusaként kezd el viselkedni. A modernista művészet, ahogy arra Barthes rámutatott, a strukturalista gondolkodásmódhoz köthető, mivel nem a szubsztancián, hanem inkább a funkción alapul. A posztstrukturalizmus ugyancsak strukturalista alapokon határozza meg magát, de egyúttal kritizálja is azt. A művészet, irodalom és film posztmodern formái mind modernista alapokon állnak, de ugyanakkor annak kritikáját is nyújtják.<sup>222</sup> Alemany-Galway szerint ebben a posztstrukturalista mezőben kaphat helyet mind a két film, de a következtetését vitathatónak tartom: *A rajzolóra* egyértelműen igaz a posztstrukturalista megközelítés, de a *Marienbad*ról nem lehet kétséget kizáróan állítani ezt. Mindenekelőtt hiányzik belőle az a fajta, a rendszerezés értelmét megkérdőjelező irónia, ami a Greenaway-életművet általánosságban is áthatja. A *Tavaly Marienbad*ban nem kérdőjelezi meg azoknak a narratív szerkezeteknek az érvényességét, amelyeket X létrehoz, és amelyek nem állnak, nem is állíthatóak össze zavartalan egésszé; másfelől pedig a film egészét jellemző formát is nagyon komolyan veszi.

Galway Robbe-Grillet-re hivatkozva azt állítja, maga a szerző világít rá arra, hogy regényeinek (és filmjeinek) narrációja támadás a hagyományos polgári társadalom által elfogadottnak vélt narrációs formák ellen, amelyek a realizmust kultiválják, és amelyek

<sup>221</sup> Alemany-Galway: i.m. 121.

<sup>222</sup> Alemany-Galway: i.m. 117.

egy olyan kerekre zárt történetet tekintettek kívánatosnak, amely megnyugtatóan lezárja és megoldja az elbeszélés során felmerült konfliktusokat. Ezt a megjegyzést újabb érvként hozza fel a *Marienbad* posztstrukturalista pozíciója mellett. Vele szemben én úgy vélem, Robbe-Grillet nem a strukturalizmust kritizálja, ellenkezőleg, éppen annak alkalmazásával, a barthes-i értelemben vett strukturalista aktivitás révén ábrázolt idő és tér illogikus jellegével destabilizálja a néző fölényérzetét.<sup>223</sup> Ehhez nem szükséges ezen a helyen a posztstrukturalizmus fogalmának bevezetése. Ebben a tekintetben egyszerre vonható párhuzam, és ugyanakkor áll fenn ellentét *A rajzoló szerződésével*. Mr. Neville rajzai realiztikusak, a perspektíva reneszánsz technikáit alkalmazzák. Ez az ábrázolásmód a polgári/kereskedő osztály által képviselt és kedvelt ideológiát rejti magában, amely a reneszánsztól kezdve egyre nagyobb politikai hatalomra tett szert. Dayan szerint a mozi eszköztára a klasszikus festészet kódjaira épül, Greenaway filmjei pedig ezeknek a kódoknak és az általuk hordozott ideológiáknak a jelenlétére figyelmeztetnek – mint a kapitalizmus, kolonializmus és patriarchátus. Tehát mikor Mr. Neville elbukik, azzal a felsoroltak érvényessége is megkérdőjeleződik. Ámde *A rajzolóban* egyúttal ő a strukturalista aktivitás képviselője, és likvidálásával a fentiekben felül megkérdőjelezi annak az adekvát voltát is. Ez a hozzáadott jelentésréteg különbözteti meg a két filmet egymástól – ez teszi *A rajzoló szerződését* posztstrukturalista művé.

### 6.1.3. Képzőművészeti hatások

*A rajzoló szerződésében* nagyon fontos szerepet játszik a vidék, amelyet Mr. Neville rajzol. A képek, amelyek ezt láttatják, Claude Lorraine és Poussin festészetét idézik meg, akik bár életük nagy részében Itáliában dolgoztak, művészetük révén jelentős hatást gyakoroltak nem pusztán az angol, de a francia tájépítészetre is.<sup>224</sup>

A film legfeltűnőbb, gyakran visszatérő kerete az az optikai eszköz, amelyet Mr. Neville használ a munkája során, hogy a vágyott tökéletesen objektív nézőpontot elérje. Greenaway David Hockney tanulmányaira hivatkozva megjegyzi, hogy a reneszánsz és a poszt-reneszánsz alkotói körében széles körben elterjedt volt a hasonló kellékek használata.<sup>225</sup> Ezek az eszközök különösen a perspektíva pontos meghatározásához voltak hasznosak. Ahogy Thus Ivins rávilágít, az egyes tárgyak reprezentációjának legfontosabb alapelve a perspektíva. Latour pedig arra mutat rá, hogy a perspektíva pontos alkalmazása

<sup>223</sup> Alemany-Galway: i.m. 123-124.

<sup>224</sup> Greenaway, Peter: Murder he drew. <https://www.theguardian.com/film/2003/aug/01/1> = Greenaway 2003

<sup>225</sup> Greenaway 2003

nemcsak reprezentálja a valóságot, de segítségével a művész uralkodhat is azon<sup>226</sup> – *A rajzoló szerződésében* pedig ez Mr. Neville legfőbb törekvése. Ám mivel a legcsekélyebb sikert sem tudja felmutatni, a film kétségbe vonja ezt az elméletet. Alemany-Galway amellet érvel, hogy Greenaway a rajzoló önmaga által fabrikált négyzetes szerkezete révén a racionalitás és szervezettség rendjét parodizálja, mivel Mr. Neville ennek segítségével játszhatja el egy olyan művésznak a szerepét, aki totális kontrollt gyakorol az önmaga által alkotott univerzum felett. A rajzoló mindent elkövet, hogy az általa rajzolt táj mentes legyen a zavarónak ítélt körülményektől; hogy a világot egy szabályos rendszer szerint objektív módon ábrázolhassa. Törekvése ironikus megvilágításba helyezi azt a realista, Istent mímelő szerzőtípust, amelynek jellegzetes képviselői a XIX. századi regényírók voltak (illetve a reneszánsztól kezdve bárki, aki hasonló gondolkodásmóddal látott munkához). Mr. Neville kudarca révén megkérdőjeleződik annak a szerzői vagy isteni pozíciónak a lehetősége, amely képes az abszolút igazság ábrázolására.<sup>227</sup>

A Mr. Neville által használt keretnek még egy lehetséges funkciója van: megelőlegezi azokat a „képszendvicseket”, amelyeket Greenaway először a rövidfilmjeiben, majd a *Prospero könyveitől* kezdve a nagyjátékfilmjeiben is rendszeresen használ, és amelyek a legjellemzőbb stílusjegyeivé váltak az idők folyamán. Megjelenésében hasonló képek jönnek általa létre: a döntő különbséget az jelenti, hogy a rajzoló kerete diegetikusan van jelen a filmben – a *Prospero* és a többi mű kereteit pedig digitális manipuláció hozza létre. Mindez nem véletlen: a Mr. Neville szemszögéből a tájnak a kereten keresztül látható képei a filmes reprezentációhoz fűzött kommentároknak is tekinthetőek, egyúttal figyelmeztetik a nézőt a film mesterséges, konstruált jellegére.<sup>228</sup> A későbbi digitális keretek egyik szerepe ugyanebben áll, de már jóval egyértelműbb módon.

#### 6.1.4. A keretezés megjelenési formái *A rajzoló szerződésében*

Thomas Deane Tucker megállapítása szerint *A rajzoló szerződése* azon differenciák katalógusa, amelyek a festészet és a rajzművészet között a művészetben fennállnak, továbbá annak, hogy hogyan jelenik meg ez a művészeti „leszármazási vonal” a filmkészítésben. „A művészet különféle leszármazási formái a rajzban, a rajz a művészetben, a rajz a filmkészítésben, a művészet a filmkészítésben, végül pedig a vakság

<sup>226</sup> vö. Manovich, Lev: *The Mapping of Space: Perspective, Radar, and 3-D Computer Graphics*.  
<http://manovich.net/content/04-projects/003-article-1993/01-article-1993.pdf>

<sup>227</sup> Alemany-Galway: i.m. 124-125.

<sup>228</sup> vö. Alemany-Galway: i.m. 125.

a reprezentációban – a felsoroltak mind jelen vannak a filmben.”<sup>229</sup> Mindezen formák referenciakereteinek pontos elkülönítése vagy helyreállítása olyan problémát jelent, amellyel érdemes foglalkozni.

*A rajzoló szerződése* a keretek egész hálózatát hozza mozgásba. Tucker megállapítja, hogy a filmművészetben általánosságban rögtön a film főcíme bejelenti a parergont, mivel kérdéses, hol van annak a pontos helye a filmen belül (vagy kívül).<sup>230</sup> A köztes pozíció tehát eleve adott. *A rajzoló* főcíme azonban sajátos módon önmagában bonyolult szerkezetet képez, amely részletesen előrejelzi és meghatározza a film eseményeit, ahogy azt hamarosan bővebben is kifejtem. Ezért összetettebb a pozíciója, mint azoknál a filmeknél, amelyekben a főcím csak a szereplőknek, illetve a stáb tagjainak a felsorolására szorítkozik. Mivel *A rajzoló* főcímét olyan jelenetek tagolják, amelyek szerves részeit képezik a szüzsének, a parergonális pozíció ebben az esetben, nézetem szerint, az átlagos játékfilmek esetéhez képest kevésbé érvényesül.

Tucker úgy véli, *A rajzoló szerződésében* felbukkanó egyik legfontosabb parergonális jelenség azt tematizálja, hogy egy művészi alkotás soha nem zárható le teljesen, soha nincs „készen”; inkább a „folyamatos munka állapotában van”.<sup>231</sup> A keretezés befejezhetetlen; mindig van egy következő szint, amely magában foglalja az alatta lévőket. Viszont ez az elemzés nem reflektál elég élesen az intermedialitás kérdésére, ami Greenaway-nél kulcsfontosságú, továbbá a parergonitás fontos megjelenési színtere. Ha egy konkrét, ismert festmény megidéződik egy beállításban, egy képben, az szintén parergonális pozíciót feltételez. Ezekben az esetekben megkérdőjeleződnek a megidézett és a megidéző mű határai. *A rajzoló szerződése* pedig, az életmű egészéhez hasonlóan, telítve van ilyen idézetekkel.

---

<sup>229</sup> Tucker, Thomas Deane: Frames of Reference: Peter Greenaway, Derrida, and the Restitution of Film-Making. [http://enculturation.net/2\\_1/tucker.html](http://enculturation.net/2_1/tucker.html)

<sup>230</sup> Tucker: i.m.

<sup>231</sup> Tucker: i.m.





8-9. kép: Cornelius Norbertus Gijsbrechts két *trompe-l'oeil*-je







10-11. kép: Két kép *A rajzoló szerződéséből*

#### 6.1.5. A szüzsé konkrét megvalósulása a filmben

A legtöbb Greenaway-nagyjátékfilm narratívája egyszerű, egyenes vonalú történet. Kevés kivételtől eltekintve az ábrázolásmód semleges, a helyszínek száma erősen korlátozott, és a kezdet, illetve a végpont között legfeljebb néhány hónap telik el. A kivételeket elliptikus, epizodikus szerkezet jellemzi: ilyen a *Párnakönyv*, amely a főhősnő életének jelentős részét végigkíséri, a *Nyolc és fél nő*, valamint a Tulse Luper bőröndjei, ami az egész XX. századon átívelő pikareszk alkotás. (De még ebben is a cselekmény legalább kétharmada behatárolt időszakban, a II. Világháborúban játszódik.) *A rajzoló szerződése* cselekményvezetése már-már a klasszicizmust idézi. A hármas egység követelményei közül csak az időbeli korlátozás nem érvényes rá; egy nap helyett nagyjából két hetet fog át. Ez a puritán elbeszélés, az alkalmazott és egyúttal dekonstruált műfaji elemek miatt mégsem teljesen koherens. A film nem ad választ a felmerülő kérdésekre, nem kínál kulcsot a megoldáshoz; a befogadóra hárul az események értelmezésének feladata, illetve a legfontosabb rejtély megfejtése: ki ölte meg Mr. Herbertet? Alapos lehet például a gyanú, hogy a háttérben a felesége vagy a lánya áll, erre számos bizonyíték hozható, de lehet érvelni az ellenkezője mellett is. Hiszen ha Mrs. Herbert és Mrs. Tallman valóban meg akarnának szabadulni a birtok urától, mi értelme lenne felbérelni Mr. Neville-t a rajzok elkészítésére? Ha ezt nem tennék meg, számos kellemetlenségtől kímélnék meg

magukat. Hasonló a helyzet a többi szereplő esetében is; Mr. Noyes például, miközben persze tagadja azt, nyíltan beszél a saját bűnösségét sejtető bizonyítékokról Mrs. Herberttel. Senki ellen sem hozható fel perdöntő érv. Nincs olyan logikus gondolatmenet, amelynek levezetésével rá lehetne mutatni valamelyik szereplőre, hogy kétséget kizáróan ő a tettes.

*A rajzoló szerződésében* a legfeltűnőbb, és valószínűleg a legjelentősebb szerkezetet Mr. Neville rajzai alkotják, melyek időről-időre előkerülnek. Feltűnésük a filmidő előrehaladását is jelzi: mivel mindig más alkotás bukkan fel, ahogy a rajzoló a feladatát végzi. De magát az elbeszélés folyamatát az így kiépülő szerkezet nem érinti: ha ezeket a jeleneteket eltávolítanánk, és önmagukban összevágnánk, egy jellegzetes korai nem-narratív Greenaway-rövidfilmet kapnánk végeredményként; a nagyjátékfilm cselekménye pedig intakt maradna.

A rajzok képezik annak az adatbázis-logikának az alapját, amely *A rajzoló szerződése* fabulájának létrehozásában sokkal fontosabb szerepet kapnak, mint magának az elbeszélte történetnek az egyes fordulatai. Hasonló adatbázisokból épültek fel a korai rövidfilmek is, majd a későbbiekben is az életmű valamennyi darabja. Lev Manovich *A rajzóval* kapcsolatban úgy mutat rá az ezekben a katalógusokban szereplő elemeknek a véletlenszerűségére, sorrend nélküliségére, hogy a rajzó munkái „semmilyen sorrendet nem követnek. Ezt Greenaway oly módon hangsúlyozta, hogy a rajzó egyszerre több rajzon is dolgozik.”<sup>232</sup> Noha Manovichnak általánosságban igaza van, ennek a kijelentésnek az alátámasztására az általa említett példa nem a legjobb. Bár az adatbázis jelenléte nyilvánvaló, az elemek véletlenszerűsége már jóval kevésbé: ugyanis feltételez egy döntést Mr. Neville részéről, hogy mikor melyiket készíti, továbbá mindegyiket következetesen egy adott, általa meghatározott napszakban rajzolja. Ebből következően a film időrendje is következetes, nem „ugrál” előre-hátra az egyes munkák között.<sup>233</sup>

<sup>232</sup> Manovich, Lev: Az adatbázis, mint szimbolikus forma. Apertúra, 2009/ősz. <http://apertura.hu/2009/osz/manovich>

<sup>233</sup> Manovich elméletének alkalmazása *A rajzó szerződésével* kapcsolatban érdekes problémákat vet fel. Az ő adatbázis elmélete elsősorban a számítógépes újmédián alapul, ugyanis az egyes műfajok, műnemek, műformák korlátlan elegyítését, remixelését a digitális technika elterjedése, különösen az Internet tette lehetővé. Ennek a fajta adatbázis-logikának a történeti visszamenőleges alkalmazása, mivel annyira kötődik egy adott új technológiához, első megközelítésben visszának hathat, ahogy erre Sággy Zoltán is rámutat egy tanulmányban. A problémát maga Manovich is észrevette, ezért így ír *Posztmédiá esztétika* című cikkében: „Ennek az esztétikának át kell vennie a számítógép és hálózat korának olyan új fogalmait, metaforáit és műveleteit, mint az információ, adat, interfész, sávszélesség, adatfolyam, tárolás, tömörítés, stb. E fogalmakat egyaránt használhatnánk napjaink, illetve a múlt kultúrájának leírásához. E közelítést nemcsak intellektuális kalandként tartom érdekesnek, hanem a régi és új kultúra folytonosságát tételező etikus hozzáállás szükségessége miatt is, amely az új kultúrát a régi esztétikai technikáival gazdagítja, a régít pedig hozzáférhetővé teszi azon generációk számára, amelyek a számítógépes és hálózati kor új fogalmain, metaforáin és technikáin nevelkedtek. Például Giottót és Eisensteint nemcsak reneszánsz festőként, illetve modernista filmsként közelíthetjük meg, hanem jelentős információtervezőként is. Az

A szüzsének is vannak olyan elemei, amelyek szériába rendeződnek. Ezek közül a legjelentősebb az a három szerződés, amelyeket a cselekmény folyamán kötnek, és amelyeknek struktúraalkotó mivoltát az bizonyítja, hogy a játékidő három kiemelkedő pontján kerülnek elő. Az elsőt a film elején, a főcím zárásaként, nagyjából a játékidő tizedik percében ütik nyélbe – ez a szerződés Mr. Neville munkáját biztosítja a birtokon. A másodikat pontosan a film közepén, inentől kezdve a rajzoló fő feladata, hogy biztosítsa Mrs. Tallman számára az utódlást. A harmadikat pedig körülbelül négy perccel a főcím előtt – és Mr. Neville halálához, a történetből való kitörléséhez vezet. Érdeemes megvizsgálni, hogyan kötődnek ezek az elemek a rajzokhoz.

Az első szerződéskötést azonnal követi az első rajzjelenet, amely alatt Mr. Neville felsorolja igényeit, és amely alatt először szólal meg Nyman kísérezőzeneje. Később is jellemző lesz, hogy a zene többé-kevésbé mindig ezekhez a jelenetekhez csatlakozik, még akkor is, ha már a továbbiakban nem kíséri a rajzoló monológja. Mr. Neville első hat monológja mind elhangzik a tizedik és a huszadik perc között; inentől kezdve a sorozat a második szerződéskötést követő jelenetig szünetel. Tehát a befogadó előbb megismerheti a kiépítendő rendszer alapjául szolgáló szabályokat, majd tanúja lehet annak, ahogyan az megvalósul.

A film a fentiekén felül többszörösen keretes szerkezetű. Mindenekelőtt a cselekmény éjszakából éjszakába ível: egyaránt este játszódnak az első és az utolsó jelenetek is. A következő keretet a már említett első és harmadik szerződések biztosítják. Erős keretet képez továbbá a Poulenc-ikrek jellegzetes jelenléte, akik, ugyanabban a nagyközeli beállításban ábrázolva, szintén csak a film legelején és legvégén szerepelnek.

A kamera csak az étkezési jelenetekben mozdul meg, amelyekben egyetlen tempóban, jobbra-balra kocsizik az asztal mentén. Így ezek a szcénák különös jelentőségre tesznek szert, és önmagukban létrehozhatnak egy szériát.

Greenaway maga korábbi művei közül a *Függőleges tárgyak rekonstrukciójához* hasonlítja<sup>234</sup> *A rajzoló*t, különös tekintettel arra a tényre, hogy mindkettőben fontos szerepet kap az angol vidék. A filmnyelv is hasonló, a *Függőleges tárgyak* szintén kizárólag állóképekből áll; és a téma ugyancsak párhuzamba állítható, annak ellenére is, hogy a

---

előbbi egy statikus, két- vagy háromdimenziós felület (táblakép, illetve templomi oltárkép) adatszerzésének új módjait találta fel, míg az utóbbi az adatok időbeli szerzésének és különböző hordozósávokon történő elrendezésének olyan új technikáit kísérletezte ki, amelyekkel maximális hatást gyakorolhatott a felhasználóra. Ily módon az információtervezés jövőbeli könyve együtt tárgyalhatná Giottót és Eisensteint.” *A rajzoló szerződése* is, keletkezési idejénél fogva, csak ezen a módon közelíthető meg a „posztmédiá esztétika” számára.

<sup>234</sup> Greenaway, Peter: The Draughtsman's Contract. <http://old.bfi.org.uk/greenaway/material.php?theme=2&type=Greenaway&title=draughtsman>

rövidfilm nem-narratív munka; viszont abban is egy rejtélyt próbálnak megoldani, Tulse Luper filmjének restaurálását. A törekvés nem vezet eredményre, de felkínálja a néző számára a lehetőséget, hogy maga is létrehozza a saját verzióját. Más korábbi rövidfilmekkel is kimutathatók párhuzamok. A rajzoló főcíme alatt, *A H mint házhoz* vagy a *Water Wrackets*hoz hasonlóan bukkannak fel verbális mikronarratívák, amelyeket itt az egyes szereplők mondanak el. Végül *A rajzoló szerződésében*, ha (látszólag) mellékesen is, de megjelenik az ABC; Mrs. Tallman oktatgatja férje unokaöccsének.<sup>235</sup>

#### 6.1.6. A struktúra egyes megjelenési formái a filmben

A főcím, amely szokatlan módon több mint tíz perc hosszúságban nyúlik el, és szinte másodperc pontossággal a film egytized részét teszi ki, mintadarabja a szeriális szerkesztésmódnak, és stílusában is elkülönül a film többi részétől; amellett, hogy feltűnően sok nagyközele beállítást tartalmaz, illetve túlnyomó többséget képeznek benne a szimmetrikus kompozíciók, kizárólag gyertyával megvilágított belső terekben játszódik. Önmagában véve három részre tagozódik, melyek közül az első kettő tökéletesen egyenlő hosszúságú; az elsőben a főcím feliratai választják el egymástól a szabályosan váltakozó hosszúságú beállításokat (bár indokoltabb az *egység* szót használni, mert van egy kivétel), amelyek alatt folyamatosan egy Purcell-dal szól; a második rész a zenét tekintve némán indul, de később aláfestő zeneként visszatérnek a dal motívumai; a feliratok tagolása pedig megszűnik. Összességében egyfajta mozaik épül itt ki, amelyekből összeállítható a történet kiinduló helyzete; továbbá, mint egy eposzi seregszemlében, bemutatásra kerülnek a főbb szereplők.

Az első egység egyetlen beállítás, Mr. Noyes nagyközeleje, ahogy elmesél egy történetet Mr. Chandosról és birtokáról; pontosan 30 másodperc hosszú. Az elválasztó felirat után következő második egység és beállítás Mrs. Herberté; ez egy percig tart. A harmadik egység a kivétel, ez két beállítást tartalmaz, a Poulenc-ikrekét és Mr. Neville-ét; ennek hosszúsága ismét harminc másodperc. Mivel itt jelenik meg a címszereplő rajzoló, ez az esemény indokoltá teszi a széria megtörését. A negyedik egység újra egyetlen beállításból áll; csoportkép, Mr. Seymour-ral, aki szintén elmesél egy anekdotát – és 25 másodpercig tart. Az ötödik Mrs. Herbert és Mr. Noyes párbeszéde; ismét egyetlen

---

<sup>235</sup> Ez az ABC szimbolikus jelentőséggel bír. Mrs. Tallman gyümölcsöket sorol példa gyanánt, melyek között az ananász kiemelten jelenik meg: többször is elisméltik, szótagolják. Az ananász Mr. Neville vendéglátásának szimbóluma, és az utolsó jelenetben, a rajzoló halála után a meztelen zöld férfi ebbe a gyümölcsbe harap bele.

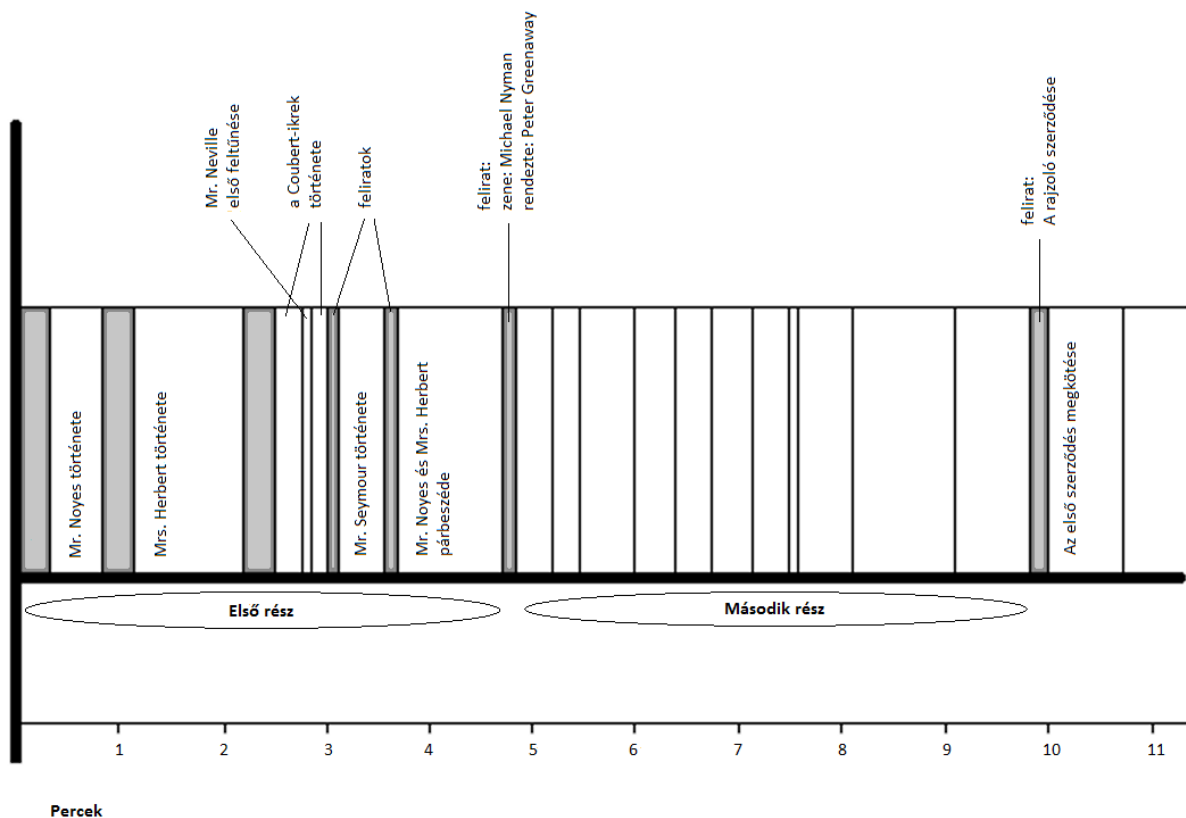
beállítás és pontosan egy perc hosszú. Feltűnő, hogy utóbbi kivételével minden egységben egy-egy történet hangzik el.

Ezzel ér véget a főcím első nagyobb része. A második részt nem tagolják feliratok, egyetlen egységet alkot, és 11 beállításból áll. Egy utolsó, tizenkettedik beállítás önmagában képezi a harmadik részt – ebben kötik meg az első szerződést. Ezt a beállítást az elején feltűnő „A rajzoló szerződése” felirat határolja el a korábbiaktól, kitüntetett jelentőséggel ruházva fel. A tizenkettes szám alkalmazása azért tehet szert különös fontosságra, mivel Mr. Neville ennyi rajz elkészítésére kap megbízást. Viszont a főcím szerialitása ennyiben még mindig nem merül ki. A második rész beállításai közül Mr. Neville a másodikban, a negyedikben, a hatodikban, a hetedikben, a kilencedikben, a tizedikben és a tizenegyedikben szerepel. Az első kivételével Mrs. Herbert és Mrs. Tallman felváltva kísérli meg rávenni a birtokon végzett munkára. Ahogy egyre határozottabban próbálkoznak, úgy növekszik Mr. Herbert szerepe is, és úgy szűkül le az ábrázolás tere az említett három személyre. Rajtuk a hatodik beállítástól kezdve már csak Mr. Herbert jelenik meg; a nyolcadik beállításban némán figyel, a tizedik beállítás második részében pedig, amelyet az egész film egyetlen belső vágása választ el, Mrs. Herberttel beszél, amely után az asszony elhatározása mintha újabb megerősítést nyerne.<sup>236</sup>

A főcím felépítését az alábbi ábrán vázoltam fel:

---

<sup>236</sup> Az egész film tükrében nincs egyértelmű bizonyíték ennek a beállítássorozatnak az értelmezésére. Úgy is fel lehet fogni, hogy Mrs. Herbert és Mrs. Tallman már itt eldöntötték a gyilkosságot, és ezt a szándékot próbálják álcázni a rajzoló felbérelésével; viszont az is lehetséges, hogy valóban csak a ház urának és úrnőjének válságba jutott kapcsolatán próbálnak meg segíteni.



1. ábra : *A rajzoló szerződése* főcímének felépítése

A főcím felosztásában fontos szempontot jelent, ahogyan az első rész mikrotörténeteire a második részben, illetve a film további cselekménye során megtudott információk rímelnek. Mr. Noyes elbeszélésében Mr. Chandler mindenki más szempontjainál előbbre tartja a saját birtokát, a második részben Mrs. Tallman ugyanezzel vádolja meg az apját, Mr. Herbertet. Mr. Seymour történetében egy művész lesz a saját hivatása áldozata, ahogy később ez Mr. Neville-lel is megtörténik. Mrs. Herbert elbeszélése Hirsch Tibor szerint „a titkos szenny”-ről, a „tisztá vizet megfestő húgy”-ről szól, egy sötét, elrejtett helyen; ezért nem véletlen, hogy Mr. Herbert holtteste is egy algával szinte tökéletesen ellepett díszkútból kerül elő.<sup>237</sup> Tekintetbe kell venni a Mr. Herbert és Mr. Neville habitusa között mutatkozó párhuzamokat is, amelyek ugyancsak a főcím alatt kerülnek megvilágításra. „Képességei révén Neville úr elvarázsolja azokat, akiket nem tud lenyűgözni. Ezt a képességét gazdag férfiak feleségein gyakorolja.” – jegyzi meg Mr. Seymour a házigazdának. (Ezen a ponton a film előre jelzi, mi lesz Mr. Neville fő motivációja a munka során.) Mr. Herbert

<sup>237</sup> Hirsch Tibor: *Mese a holt lelkek halandó mérnökéről*. In: uő: *Bosun! Greenaway-jegyzetek*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1991. 14-15.



válasza a következő: „Ez nem is annyira szokatlan, Seymour úr. Jöjjön velem holnap Southamptonba, és megmutatom, hogyan nyűgözők le képességeimmel egy hölgyet.” A megjegyzés aztán igen hamar, már az első szerződéskötés alkalmával bizonyos komikus felhangot nyer, hiszen tudtán kívül maga Mr. Herbert is áldozatául esik az említett képességeknek.

A főcím után azonnal következik Mr. Neville első rajzjelenete, illetve monológja, amelyekkel az optimális munkavégzéshez szükséges feltételeit közli. Ezek a monológok a következő módon alkotnak szériát: mint említettem, a filmet a második szerződéskötés a játékidő közepénél két részre bontja. Az első részre hat darab jut Mr. Neville rajzaiból, illetve monológjaiból, és mind a hat lefut a tizedik és a huszadik perc között. A második szerződéskötés után a széria gyakorlatilag újraindul – de nem jut el a tizenkettedik rajzig. Az utolsó monológ, amely jelzi, melyik rajzra vonatkozik, a nyolcadik; ezután már nem kerül sor a maradék négyre; jelzetlenül hangzik el még kettő – ezek után néhány perccel pedig előkerül Mr. Herbert holtteste. Mivel a befogadó az első hat rajznál már megismerte a szabályokat, nem szükséges még egyszer elismételni őket, a film második felében teljesen hasonló módon működnek. Noha a felsorolás csonka marad, ez nem jelenti a széria megszakadását, mivel Mr. Neville befejezi a munkát, és miután mind a tizenkét rajzot elkészítette, jelzi távozási szándékát. Még mielőtt ez bekövetkezne – és még mielőtt előkerülne a holttest – a film két ötös szériára bontva bemutat tízet az elkészült rajzok közül.

Visszatérve a nyolcas számra: az figyelemre méltó módon a tizenkettő kétharmada, ami akkor nyeri el valódi jelentőségét, mikor Mr. Herbert holtteste mindössze néhány perccel a játékidő kétharmada előtt kerül elő; mégpedig *tökéletesen a  $\Phi$ -n, az aranymetszés aránypontján*.

A film egyik legérdekesebb karaktere a meztelen zöld figura, aki a kertben ólálkodik. Megjelenése és viselkedésmódja, annak ellenére, hogy legalább egyszer a fal mintázatát is felöltve simul bele a környezetébe, feltűnően kilóg a film általános szövetéből. A szereplők általában nem vesznek róla tudomást; ez alól három kivétel van. Az első alkalommal a falba tökéletesen belesimuló alakot August, Mr. Tallman unokaöccse vizsgálgatja, a második alkalommal Mr. Neville említi meg a „másik bolondot, aki szobornak tettei magát” (ráadásul egy összeesküvéssel kapcsolatban, mivel addigra, félretéve kezdeti idegenkedését, ő is elfogadja a gondolatot), végül pedig a Mr. Charles nevű szereplő ver végig rajta egy bottal, mikor előkerül Mr. Herbert holtteste. Amellett, hogy jelenléte a film konstruált mivoltára emlékeztet, egyfajta szimbólum is: Nietzsche fogalmával élve azoknak a kaotikus, dionüszoszi erőknek a jelképe, amelyek a gondosan szabályozott táj és a szerep-



lők közötti viszonyok alatt feszülnek. Csak akkor tudatosul a jelenléte, amikor ezek a felszínre törnek (mint a gyilkosságnál vagy az összeesküvés említésénél; Auguste pedig még nem sajátította el a Mr. Tallman által elvárt viselkedésmódot).

Ennek a karakternek a felbukkanásaiban is észrevehető a szeriális jelleg: mindhárom étkezési jelenet az ő jelenlétével zárul. Az első alkalommal egy totálképben, a szereplők feje fölött, a háztetőn mozog, a másodikban egy szobortalapzatról vizez; a harmadikban ugyanonnan, egy edényből önt vizet a földre. Az első két, esti jelenetben mindeközben Mr. Neville monológját hallani, de harmadik, nappali és csonka jelenetben (ebben nincs jelen az egész társaság) is a rajzoló szólal meg utoljára.

A fentiekből kikövetkeztethető, hogy a rövidfilmek indexikus és ikonikus kapcsolataitól eltérően *A rajzoló szerződésében* elburjánzanak a szimbólumok. A különféle gyümölcsök, főként az ananász jelentésteli felhasználását már említettem, és Mr. Neville rajzai is allegorikus értelmet kapnak a ház lakói számára. Ez utóbbiak csak azok számára bírnak másodlagos mondanivalóval, akik tudatában vannak a gyilkosságnak; tehát a ház lakóinak, a rajzolóknak és végül a befogadóknak.

Noha az intermedialitás legfontosabb terepe *A rajzoló szerződésében* a képzőművészet, a szerepe nem kizárólagos. A film két olyan megjegyzést is parafrázeál ironikus módon, amelyek jelentős rendezőkhöz fűződnek. Az első Francois Truffaut-tól származik, aki valahol azt állította, hogy az angol filmművészet ellentmondásos fogalom. Ezt *A rajzolóban* Mr. Tallman fordítja át képzőművészeti síkra (és Mr. Neville kárára), mondván: „Az angol festészet ellentmondásos fogalom.” A másik ilyen Eisenstein példáját forgatja ki,<sup>238</sup> Mr. Neville és Mrs. Tallman párbeszédében.<sup>239</sup> Pethő Ágnes szerint ezek a példák „a film által kezdeményezett művészet- és médiumközi dialógus/rivalizálás sajátos reflexiói, (...) melyekben explicit utalás történik valamelyik művészetre, ez azonban olyan formát ölt, amely egyfajta ironizáló, egymás autoritását kölcsönösen kikezdő parafrázisnak tekinthető.”<sup>240</sup>

A fenti részletezés rávilágít a Greenaway-féle szeriális szinte matematikai szabályokkal leírható precíz jellegére. Ugyanakkor a főcím kicsiben előre leképezi a film egészét, számos utalást tartalmaz az elkövetkezendő eseményekre.

<sup>238</sup> „Eisenstein szerint senki se gondoljon színek kompozícióra addig, amíg nem tanulja meg, hogy a 'gyepen heverő három narancsban ne csak három, a fűre helyezett tárgyat lássunk, hanem három narancsszínű foltot zöld alapon.’” In.: Pethő 2003: 236.

<sup>239</sup> Mr. Neville: „A második hat rajzomat még a titok fátyla fedi, de lépésről-lépésre közelebb jutok a dolog lényegéhez.” Mrs. Tallman: „Talán az apám szívéhez, Mr. Neville.” Mr. Neville: „Vérvörös folt az üde zöld fű között.” Mrs. Tallman: „Milyen kár, Mr. Neville, hogy a rajzai fekete-fehérek.” Eisenstein filmjei, (*A Rettegett Iván* második részének néhány jelenete kivételével) már csak a korabeli technikai korlátok miatt sem voltak színesek.

<sup>240</sup> Pethő 2003: 236.

### 6.1.7. Szerialitás a film zenéjében

A filmzene, hasonlóan a legtöbb Greenaway-filmhez, *A rajzoló szerződésében* is prominens szerepet játszik, és amellett, hogy önmagában is szériát alkot, hozzájárul más struktúrák hangsúlyozásához. Többször jelenik meg aláfestő jelleggel, de egyébként főleg a rajzoláshoz közvetlenül kapcsolódó jelenetekben szólal meg. *A rajzoló szerződése* zenéjét eredeti Purcell-dalok, valamint a szerző egyes műveinek Michael Nyman által készített átíratái alkotják. Purcellre két okból esett rá a választás: egyrészt abban az időben, amelyben a film játszódik (1694), kortárs (sőt, a legjobb kortárs) angol szerző volt, másrészt pedig – és valószínűleg ez a fontosabb szempont – műveiben előszeretettel használt repetitív harmonikus sémákat, melyek közül a legismertebbek a „Dido panasza”, a „Trombitahang” vagy a „Zene a távollévőnek”,<sup>241</sup> ami egybevágott Nyman stílusával, illetve Greenaway elképzeléseivel. Ezt a jellegű zenét könnyű volt párhuzamba állítani Mr. Neville ténykedésével. Az eredeti elképzelés a zenét illetően az volt, hogy a rajzok első, illetve második csoportjához eltérő basszus alapot használnak, és ebből fejlődnek ki a rajzolás előrehaladása során fokról-fokra a különböző és egyre gazdagabbá váló témák, hangsúlyozva a rajzoló látásmódját. Ezt ugyan technikai nehézségek miatt nem sikerült következetesen megvalósítani, de a kapcsolat így is világosan felismerhető.<sup>242</sup>

Grabócz Márta különösen Greimas strukturális szemantikájára és narratív nyelvtanára épülő kutatásai szerint létezik egyfajta zenei narrativitás, amely alatt „a zenei jelentettek sajátos szerveződési módját” érti, „amelyek kontrasztjaik és ellentétpárjaik révén (...) a folyamatos transzformációt és értékteremtést állítják előtérbe a zenei formálásban”.<sup>243</sup> Ez is egyfajta strukturalista ihletettséggű gondolat, amely éppen ezért különösen alkalmasnak tűnik a szeriális zene vizsgálatára. Grabócz ugyanúgy tekint a zenére, mint Greenaway a maga által létrehozott szériákra, mikor egy alapjában véve általában nem elbeszélő jellegűnek tekintett konstrukció elemeit narratívaként kezeli.

A Nyman által is képviselt zenei minimalizmusról szólva Grabócz kifejti, hogy a stílusirányzat „a kompozíció anyagát szándékosan redukálta, és csak egyszerű és azonnal áttekinthető rendszereket, struktúrákat használt. Egyrészt a többemlékező, illetve dualizmust szünteti meg a szerkezeten belül, másrészt elveti a külső vonatkozásokat: a

<sup>241</sup> Nyman, Michael: *The Draughtsman's Contract*.

<http://www.michaelnyman.com/music/recordings/show/the-draughtsmans-contract2>

<sup>242</sup> Nyman: i.m.

<sup>243</sup> Grabócz Márta: *Narrativitás és jelentés a zenében*. In: uő: *Zene és narrativitás*. Jelenkor, Pécs, 2004. 10.

szerkezet csak saját magára utal.”<sup>244</sup> *A rajzoló szerződése* minimalista zenéje ugyan utal Purcellre, de ezen felül valamennyi itt felsorolt jellemző igaz rá. Jellegük révén a létrejövő akusztikai struktúrák hasonló szerepet töltenek be a filmben, mint a többi struktúra és katalógus. Greenaway úgy használja a zenét, mint az ABC-t, vagy mint egy számsort, vagyis a film szüzséjét szervezi vele, sőt, a történet bizonyos fordulatait előre is jelzi, mégpedig az alábbiakban részletezett módon.

Valamennyi film zenéjében kiemelt szerepet játszik a főcím. *A rajzoló szerződésében* ennek első része alatt egy Purcell-dal hangzik el, amely főképp a feliratok alatt kerül előtérbe; egyébként Greenaway a szereplők monológjai alá keveri. Első pillantásra a zene diegetikusnak tűnhet, de ez hamar megkérdőjeleződik.<sup>245</sup> Különösen érdekes a dal szövege, amely jelentőségteljes összefüggéseknek ágyaz meg. A következő sorok hangzanak el:

*Végre, az Éj csillogó királynője  
sötét ölelésével  
kioltja,kioltja a napot. (2-szer)*

az első és a második feliratblokk alatt, Mr. Noyes története előtt és után.

*A sétáló, a sétáló  
teli reménységgel  
a szerelem, a szerelem  
a szerelem kertjében.*

A harmadik feliratblokk alatt, Mrs. Herbert és a Poulenc-ikrek jelenete között.

*A sétáló,  
a sétáló,*

A negyedik feliratblokk alatt, a Poulenc-ikrek és Mr. Seymour története között.

*a sikerben bízva,  
biztossá válik.*

---

<sup>244</sup> Grabócz Márta: Magyar és amerikai szerzők minimál-zenéje. In: uő: Zene és narrativitás. Jelenkor, Pécs, 2004. 200.

<sup>245</sup> A dalt a jelenlévők megtapsolják, de nem világos, ki adja elő, vagy honnan szól. Akár egy *A hazug emberben* hasonlóakhoz előforduló elidegenítő elem is lehet.

Mr. Seymour történetét követően, Mrs. Herbert és Mr. Noyes párbeszéde előtt.

*A szobrok  
életre kelnek.*

A főcím első és második részét elválasztó felirat alatt.

Ezek a töredezett sorok a film eseményeit vetítik előre. Az első és a második blokk vonatkoztatható az egyik utolsó történésre, Mr. Neville éjszakai meggyilkolására. A rajzolóknak a főcím második részében Mrs. Herbert felajánlja, hogy tegyen egy sétát a birtokon, és mérje fel, mit és milyen látószögből érdemes megörökíteni – erre utal a harmadik és negyedik blokk, továbbá a Mr. Neville első és második szerződésében szereplő erotikus kitételekre. Az ötödik blokk a rajzoló arroganciájára utal, a hatodik pedig az enigmatikus, mezitelen zöld figurára. A tulajdonképpeni történet még kezdetét sem vette, de a fontosabb fordulataival máris szembesülhetett a befogadó. A főcím egészén belül tehát az elhangzó dal révén egy még kisebb struktúra is kiépül, amely ugyancsak magának a filmnek az egyes későbbi eseményeire utal.

## 6.2. A városkép, mint formális szerkezet: *Az építész hasa*

Az 1987-ben bemutatott harmadik nagyjátékfilm, amellyel, hogy magán viseli a rendező jellemző vonásainak jelentős részét, mégis kilóg kissé a nyolcvanas évek filmjei közül. Mindenekelőtt a szeriális szerkesztésmód rejtettebben van jelen: ezzel párhuzamosan Greenaway a korábbi filmekre jellemző távolságtartás helyett érzelmesebben közelít a címszereplő amerikai építész, Stourley Kracklite figurájához; az őt alakító Brian Dennehy a korabeli kritikák szerint „valami meghatározhatatlanul emberit” vitt bele a karakterbe.<sup>246</sup>

További különbség az előző nagyjátékfilmekhez képest, hogy *Az építész hasa* fő referenciakeretét nem a barokk, hanem főként a klasszicizmus és az antikvitás képezi; továbbá erősebben kötődik az építészethez, mint a festészetéhez. Az intermediális utalások jelentős része a klasszicista francia építész, Étienne-Louis Boullée munkássága felé mutat. A zenét, ekkor még ritka kivételként, nem Michael Nyman szerezte, hanem Wim Mertens, alkalmazása azonban nem különbözik a már megszokottól. Mertens zenéje *Az építész hasa*-ban ugyancsak szeriális jellemzőket mutat, rövid, ismétlődő szekvenciákból épül fel, vagy, ahogy a komponista honlapján szerepel: „a zene a látványvilághoz és a történethez a leg-

<sup>246</sup> Keeseey, Douglas: *The Films of Peter Greenaway: Sex, Death and Provocation*. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina – London, 2006. 42.

szorosabban illeszkedve, neo-klasszicista repetitív témákból áll.”<sup>247</sup> Konkrét szerzőket, Nyman-nal ellentétben, nem jelöl meg ihlető forrásként, viszont az említett korszak harmonizál a film klasszicista ihlettségével. Mertens zenéje leginkább hangszerelésében különbözik Nymanétól – *Az építész hasát* a zongora és a szintetizátorok dominálják, háttérbe szorítva a vonósokat és rézfúvósokat, amelyek annyira feltűnőek *A rajzoló szerződésében* és *A számokba fojtóban*.

*Az építész hasa* sem nélkülözi az önéletrajzi elemeket: Greenawayt, hasonlóan a *Séta a H-n keresztül*höz, apjának betegsége inspirálta, illetve egy saját római utazása, amelynek során maga is súlyos – ám utólag pszichoszomatikus eredetűnek bizonyult – gyomorbántalmaktól szenvedett.<sup>248</sup>

### 6.2.1. A narratíva megvalósulása a filmben

Hasonlóan Greenaway egyéb műveihez, *Az építész hasa* narratívája is egyszerű, egyenes vonalú történet. A szüzsé időtartama valamivel hosszabb az átlagosnál, mivel az események kilenc hónap alatt zajlanak le. Branigan kognitív elméletét alkalmazva ebben a filmben, mint általában, szinte kizárólag a negyedik szint van jelen. A címszereplő a már megszokott módon struktúraépítő férfi, és bukása is törvényszerűen következik be. Példaképe Boullée, az 1799-ben elhunyt francia klasszicista építész, aki töménytelen olyan tervet készített, amelyek végül is nem váltak valóra – ez Kracklite-ra is jellemző, ahogy kiderül, az ő korábbi elképzeléseinek zöme is dugába dőlt. Kracklite azért érkezik Chicagóból Rómába, hogy létrehozzon egy kiállítást példaképe tiszteletére, amely fölött azonban, folyamatosan és többé-kevésbé nyíltan sabotáló helybéli kollégái (közülük is különösen a Mussollini-rajongó Caspasian Speckler, aki a feleségét is elcsábítja) miatt fokról-fokra elveszíti a befolyását; ráadásul kiderül, hogy előrehaladott gyomorrákban is szenved. A porig alázott, kilátástalan helyzetbe került Kracklite végül saját kiállításának megnyitóján követ el látványos öngyilkosságot, kivette magát a Vittoriano egyik ablakából, miközben az épületben felesége világra hozza közös gyermeküket. A szüzsé időtartama körülbelül kilenc hónap, a gyermek fogantatásától a megszületéséig; az idő múlását Kracklite Boullée-nek írt, dátumozott levelei, illetve a terhesség előrehaladása jelzi. Az építész sorsa a Rómába való érkezés után úgyszólván eleve elrendelt: a sorsa a számára idegen közegben csak a kudarc lehet. Ám az, hogy Róma baljós környezetnek bizonyul az odautazó külföldiek szá-

<sup>247</sup> <http://www.wimmertens.be/recording/the-belly-of-an-architect-2/>

<sup>248</sup> Keeseey, Douglas: i.m.

mára, nem itt jelenik meg először a filmművészetben: Rossellini *Itáliai utazása* és Godard *A megvetése* ugyanerre a motívumra épül.<sup>249</sup>

Utóbbi film és *Az építész hasa* között több konkrét párhuzam is kimutatható: mind a kettő melodramatikus jegyeket mutat, hogy végül dekonstruálják a műfajt. Gáspár Balázs *A szüzsé szintjén fennálló kapcsolatokra* Gáspár Balázs mutat rá; ahogy írja: „mindkét film Rómában játszódik és egy művész bukásának történetét meséli el: *Az építész hasában* Kracklite a kedvenc építészéről szóló kiállításának tervét nem képes kivitelezni, míg *A megvetésben* Paul a rábizott forgatókönyv újraírását adja fel. Mindeközben a főhősöknek pénzügyi gondjaik vannak, ami nem mellékes abban sem, hogy mindkettőjük felesége megcsalja és otthagyja őket” – írja.<sup>250</sup> További párhuzamok is kimutathatóak: Kracklite, paranoiájában az antik szobrokban a saját végzetét véli felfedezni, mikor meghallja a mérgezett fűgék történetét, amelyekkel Augustus császárt a felesége megölte (és ami egyébként nagyon valószínűtlen, hogy történelmileg hiteles lenne), szinte rögvest arra gyanakszik, hogy a saját felesége is így próbál vele végezni. (Mivel ez még a játékidő első harmadában történik, ebből kikövetkeztethető, hogy a házasságukkal korábban sem volt minden rendben). Ugyanígy *A megvetés* férfi főszereplője, Paul is a saját helyzetére vonatkoztatja az *Odüsszeia* bizonyos eseményeit. Kracklite eszményképe Boullée, Paul-é Fritz Lang. Mindketten szembekerülnek a hatalmat képviselő személyekkel, akik megakadályozzák, hogy az eredeti művészi elképzeléseiket megvalósíthassák. A fentiek felül Godard filmje is gazdag intermediális hálózattal bír, bár az ő utalásai, Greenaway-el szemben különösen a filmművészetre vonatkoznak – de számos irodalmi idézet is elhangzik.<sup>251</sup> *A megvetés* kimondottan melodramatikus alkotás (a Brigitte Bardot által alakított feleség elhagyja férjét, miután az elvtelenül megalkuszik a producerrel az *Odüsszeiából* adaptált forgatókönyvének írása során – aztán pedig autóbalesetben meghal; morális értelemben véve pedig Paul is elpusztul), a párhuzamokból pedig leszűrhető, hogy a műfaji jegyekben sem térhet el egymástól nagyon a két film. Ez az oka, hogy Greenaway egyéb műveihez képest *Az építész hasa* szokatlanul gazdag érzelmekben. De a Kracklite-ot ért csapások olyannyira számosak és súlyosak, hogy a túlzás révén óhatatlanul ironikus jelleget kapnak: a folyamatot a kiállítás megnyitójának ábrázolásmódja tetőzi be. A túlságos azonosulás ellen hatnak a film valószínűtlen, színpadias terei is.

<sup>249</sup> Ld. Baumgartner, Michael: A Walk Through R: Peter Greenaway's Mapping of Rome in *The Belly of an Architect*. In: Richard Wrigley (szerk.): *Cinematik Rome*. Leicester, Troubadour, 2008. 143. o. Ám a motívum még ennél is régebbi eredetű: valószínűleg a XIX. századi romantikusok, Shelley és Keats sorsa is szerepet játszott a kialakulásában.

<sup>250</sup> Gáspár Balázs: *Hatalom, nők, művészet: Greenaway és Godard*. <http://www.szellemponline.hu/film-2/hatalom-nok-muveszet-greenaway-es-godard/>

<sup>251</sup> Gáspár: i.m.

Nem nehéz egyetérteni ugyanakkor Oswald azon felvetésével, miszerint Kracklite bukása a modernizmus végét szimbolizálná. Boullée a modernizmus kezdetét képviseli a filmben, Kracklite pedig a végső stádiumát, és mivel mind a ketten sikertelenek maradtak életükben, a film megkérdőjelezi az általuk képviselt paradigma adekvát mivoltát.<sup>252</sup> Ahogy Anne Bottomley rámutat, Kracklite bukott építész, mivel jóval több terve van ahhoz képest, mint amennyi a valóságban is megvalósult közülük.<sup>253</sup> Ebben a tekintetben is hasonlít példaképére, bár utóbbi sikertelensége bizonyos értelemben vitatható: igaz, hogy nem sok elkészült épülete maradt fenn, az utókorra kifejtett hatása egyértelmű. Kracklite viszont legfeljebb Caspasian autójára van maradandó hatással a film végén. Az ő bukása mind metaforikus, mind szó szerinti értelemben világos és végleges.

*Az építész hasában* a paradigmaváltás jegyében a modernizmus helyett a posztmodern kerül előtérbe, és ezúttal nem pusztán olyan módon, hogy a film ironikusan viszonyul a struktúraépítő tevékenységhez, hanem úgy is, hogy a város, Róma posztmodern módon kerül megjelenítésre, amelyet nem az egyes helyek vagy üres területek jellemeznek, hanem „vektorok, sebességek és idők”.<sup>254</sup> Greenaway Rómája nem állítható össze egységes térré. A film inkább egyfajta palimpszeszt városképet mutat; egy olyan fenomént, amelyben a történelmi monumentumokon csak vékony máz a modernitás; és amelyen mindenütt átüt az antikvitás és a klasszicizmus. Ez különösen feltűnő a kórházban és a rendőrségen játszó-dó jelenetekben.

Márpedig ha a letűnt korok romjai mindenütt ott vannak, akkor fel is lehet őket használni, akár tetszőleges módon. Amy Lawrence szerint ezt jelképezi az a férfi, aki az antik szobrok orrait gyűjtögeti: letöri őket, aztán elteszi a zsákjába; a kultúra így válik hordozhatóvá. Vagy akár újra felhasználhatóvá: Flavia, Caspasian nővérének szobájában (akit Kracklite bosszúból elcsábít) például a kávézóasztalon elhelyezett kőfejek mindössze dekoráció gyanánt szolgálnak a posztmodern térben.<sup>255</sup>

### 6.2.2. A főcím szerepe

*A rajzoló szerződéséhez* hasonlóan *Az építész hasában* is kulcsfontosságú az első, a főcím alatt zajló jelenet, amelyben Kracklite és felesége vonaton utaznak Róma felé. Az eközben játszódó események szimbolikus módon itt is előre utalnak a film narratívájára.

<sup>252</sup> Oswald: i.m. 139.

<sup>253</sup> Bottomley, Anne: Lines of Vision, Lines of Flight: *The Belly of an Architect*. <http://cardozolawreview.com/Joomla1.5/content/31-4/BOTTOMLEY.31-4.pdf>. 1079.

<sup>254</sup> Oswald: i.m. 139.

<sup>255</sup> Lawrence, Amy: *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 135.



Greenaway a szcena során az eisensteini párhuzamos montázst alkalmazza, a vonaton szeretkező, illetve beszélgető pár képe az őket körülvevő tájról készült felvételekkel váltakozik. A halál képe már a negyedik beállításban felbukkan, a tájat sírkeresztek tarkítják; az ötödik-hatodik fő eleme pedig már az őket tartalmazó temető. A nyolcadikban az egyes sírköveken szereplő nevek is olvashatóvá válnak – a filmben itt mozdul meg először a kamera. A játékidőből még alig egy perc telt el, de máris megjelent Greenaway két folyton viszatérő témája – a szexualitás és a halál.<sup>256</sup>

A szeretkezés képsorait azután követi Kracklite és felesége párbeszéde, miután a vonat áthalad a svájci-olasz határon. A dialógust egyetlen beállítás tartalmazza, a tizenegyedik, amely terjedelmét tekintve önmagában olyan hosszú, mint a jelenet első része. A beszélgetésből kiderül a szereplők identitása – Kracklite Chicagóból érkezik, a „vér, a hús és a pénz” városából, onnan, ahová annak idején a felesége apja Olaszországból elmene-kült. A nőt tehát ide köti a származása, ami az építészről nem mondható el, és ez a különbség hamar nagy jelentőségre tesz szert. A nyitó jelenet Bottomley szerint ortodox módon épül fel, abban az értelemben, hogy „egy ismeretlen vidékre való utazást” mutat be, az „amerikai Európában” trópus nyomán, amely mind a szereplő személyes tapasztalatait tekintve, mind pedig kulturális tekintetben kihangsúlyozza a kontinensek közötti különbségeket.<sup>257</sup>

A párbeszéd Kracklite azzal a kijelentéssel zárja, hogy Chicago építésze a legfigyelemreméltóbb az egész nyugati világban, leszámítva Rómáét. Abban a pillanatban, ahogy ezek a szavak elhangzanak, a prolóógus is véget ér: Greenaway minden átmenet nélkül, Mertens zenéjének kíséretével ikonikus római épületek jellegzetes, képeslap-stílusban felvett közelképeire vág át, így érkezik meg a film a tulajdonképpeni helyszínre. A következő jelenet már a Kracklite-ék érkezését követő ünnepségen zajlik. Az épületek bemutatása a már említett, rejtettebb széria nyitányát jelentik, ezért később is gyakran visszatérnek a filmben. Bottomley szerint<sup>258</sup> ezek az műemlékek, illetve Piranesi róluk készített vázlatai úgy inspirálták Boullée-t, hogy személyesen soha nem járt Rómában – ezt egy helyütt Kracklite is megjegyzi.

---

<sup>256</sup> *Az építész hasát* is nagy mértékben dominálják a fix beállítások; bár *A rajzoló szerződéséhez* képest többször mozdul meg a kamera, az ilyen szekvenciák még mindig ritkák.

<sup>257</sup> Bottomley: i.m. 1059.

<sup>258</sup> Bottomley: i.m. 1067.

### 6.2.3. Szexualitás és halál – mint a narratíva kerete

A szexualitás és a halál témája nem merül ki a főcím már említett beállításában, sőt. Mint arra Bottomley rámutat, az építész a halált hordozza tekintélyes méretű hasában<sup>259</sup>, hiszen rákja van; bár ez egyértelműen csak a játékidő vége felé derül ki, csak azután, hogy Kracklite az utolsó képeslapot is megírja Boullée-nak. Ezzel ellentétben a felesége hasában ellentétes folyamatok zajlanak, hiszen teherbe esik az Olaszország felé vezető vonaton. Ezek az alapvető metaforák az egész narratívát keretbe foglalják: az építész a film végén, a Boullée kiállítás megnyitóján lesz öngyilkos, miközben a felesége ugyanabban a pillanatban ad életet a gyermeknek.

Kracklite betegségének jellege nem pusztán a lehetséges önéletrajzi kapcsolódások miatt bírhat jelentőséggel. Ahogy Susan Sontag a hetvenes évek végén íródott esszéjében kifejtette, alapvetően kétféle megbetegedés bírt a biztos halál attribútumával: régebben a TBC, a kötet íródásának idején pedig a rák.<sup>260</sup> Előbbi kórsághoz azonban alapvetően más jellegű gondolatok kapcsolódtak, mint az utóbbihoz: a TBC-ben rejtőzött valami előkelőség vagy kifinomultság. „A haldokló tüdőbeteg az ábrázolásokban mindig megszépül és átszellemül; a rákban haldokló ember úgy jelenik meg, mint aki meg van fosztva önbecsülésének minden eszközétől, mint akinek lelkét porba alázza a félelem és a rettegés.”<sup>261</sup> Kracklite-nak, mielőtt a film utolsó negyedében megkapná a végső diagnózist, még végig kell hallgatni az orvos hosszú, vészt jósló monológját, amelyben különböző római császárok halálának borzalmas körülményeit ecseteli, és minden esetben refrénszerűen ismétli meg a mondatot: „Sikoltva halt meg.”<sup>262</sup> Mindezzel az építész közeli jövőjére is utal. Ez a felvezetés összhangban áll Sontag fejtegetésével. Kracklite egyébként ezen a ponton már megsemmisült: a diagnózis csak a folyamat betetőzése. A kórházi jelenetet rögtön követi is egy újabb a Pantheonnál, amelynek kezdetén ugyanaz a zene szól, és ugyanabból a beállításból indul, mint a film eleji, Kracklite üdvözlésére adott díszvacsoráé; de óriási a különbség. Akkor az építész még dicsősége teljében volt – itt a film végén már teljesen széthullott az élete.

Kracklite betegségének tünetei már korábban sem teszik egyszerűvé a helyzetét: rivalisai ezekre hivatkozva könnyebben tudják átvenni a kiállítás felett az ellenőrzést, bármilyen elszántan is tagadja az építész egyre romló állapotát. Sontag a következőket írja: „ha

<sup>259</sup> Bottomley: i.m. 1065.

<sup>260</sup> De ez azóta sem változott, ha végigtekintünk a rákos főszereplőkkel dolgozó, általában kétes minőségű, egy kaptafára húzott mozik mind hosszabb során.

<sup>261</sup> Sontag, Susan: A betegség mint metafora. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983. 21. o.

<sup>262</sup> Az eredetiben: „He died screaming.”

valaki rákban megbetegszik, ezzel veszélybe sodorhatja szerelmi kapcsolatát, hivatali előrelépésének esélyeit, sőt, magát az állását is (...).” A film manifesztálja ezt a gondolatot.<sup>263</sup>

A szexualitás a filmben, mint Greenaway sok egyéb filmjében is, a hatalomhoz, az általa elérhető egzisztenciális előnyökhöz kapcsolódik. Kracklite felesége az építész egyre reménytelenebb helyzetbe sodródásával párhuzamosan kerül mind közelebb Caspasianhoz, amíg végképp el nem hagyja a férjét. Kracklite ugyanakkor, mikor felfedezi, hogy megcsalják, úgy áll bosszút, hogy viszonyt kezdeményez Caspasian nővérel, mintegy bizonyítva, hogy ő is képes autoriter pozícióba kerülni az olasz építésszel szemben. De ez a törekvése is kudarccal végződik, szinte semmit sem változtat az általános helyzetén – nem rontja tovább ugyan, de nem is javít rajta.

#### 6.2.4. Térszerkezet a filmben

Greenaway a filmben, korábbi alkotásaitól eltérően feltűnően mély tereket alkalmaz; ez különösen a belsőben játszódó jelenetekben szembeötlő. Az ábrázolt területeket a rendező különféle eszközökkel egymás mögött fekvő síkokra bontja. Erre példa lehet az a játékidőben 10:33-tól 14:10-ig húzódó jelenet, amelyben Kracklite a Caspasian-ról szerzett benyomásait vitatja meg a feleségével, majd szeretkezni próbál vele (az itt először rátörő gyomorfájdalmak miatt sikertelenül). A jelenetet három fix beállítás alkotja, az első mindössze öt másodperces, és nem is pontosan tisztázott a viszonya az utána következőkkel – de Kracklite monológja összeköti velük. A második plán 10:38-tól 12:59-ig tartó totálkép az építész szobájáról (a beállítás a játékidőben később is megismétlődik).

---

<sup>263</sup> Sontag: i.m. 10. o.



12. kép: Kracklite szobája, a játékidőben 10:38-tól 12:59-ig

Ezt a képet Greenaway, a berendezéssel és Kracklite mozgása révén három egymás mögött fekvő síkra bontja. Az előtér az asztal, mögötte a háttér az ágyban fekvő feleséggel, végül leghátul baloldalt látható egy ajtó, és mögötte egy apró fürdőszoba. A beállítás nagyjából száznegyven másodperce alatt kizárólag az építész mozog, de ő mind a három síkot bejárja. A térnek ez a berendezése, felosztása színpadias hatást eredményez. Ez a konkrét beállítás később is visszatér a filmben.

A filmet az ehhez hasonló beállítások általánosságban is jellemzik. Bottomley mutat rá<sup>264</sup>, hogy Greenaway egyéb munkáihoz hasonlóan *Az építész hasa* is utal általánosságban egy festményre, mégpedig Piero Della Francesca *Krisztus ostorozása* című képére. Noha a képre direkt reflexió nincs, mégis valamennyi, a fentebb leírt módon mélységében tagolt beállításban felfedezhető a hatása. Az áthallást erősíti, hogy Greenaway több interjúban is Jézushoz hasonlította az építészt: ő is egy ártatlan áldozat, aki valóságos passiót jár végig Rómában.

---

<sup>264</sup> Bottomley: i.m. 1070.



13. kép: Piero Della Francesca: Krisztus ostorozása

Bottomley arra is rámutat, hogy Boullée-t nagy mértékben inspirálták Piranesi vázlatai,<sup>265</sup> az olasz művész hasonlóan vele egy időben élt francia kollégájához, szintén nem tudta kiteljesíteni építészeti elképzeléseit, így reputációja jórészt az említett rajzokon alapul.<sup>266</sup> Az általa választott perspektívák, ábrázolásmódok lépten-nyomon visszaköszönnek a filmben; így például a Pantheon bemutatásában.

A film alapvető szimbolizmusa a gravitációban gyökerezik. Boullée nagy csodálója volt Newtonnak, élete legfőbb művét az ő tiszteletére tervezte, ahogy arra Kracklite rámutat Rómába való érkezése után. Newton leginkább közismert felfedezése a nehézkedés törvénye, az erre való utalás minden egyfontos angol bankjegyen megtalálható.<sup>267</sup> A szimbólumot a film következetesen végigviszi: Kracklite sorsára végül szó szerint a gravitáció gyakorol végzetes hatást. Greenaway a film címét és legfőbb motívumát is ebből kiindulva magyarázza: „(a has) a gravitáció központja. A gravitáció a hasban rejlik.”<sup>268</sup>

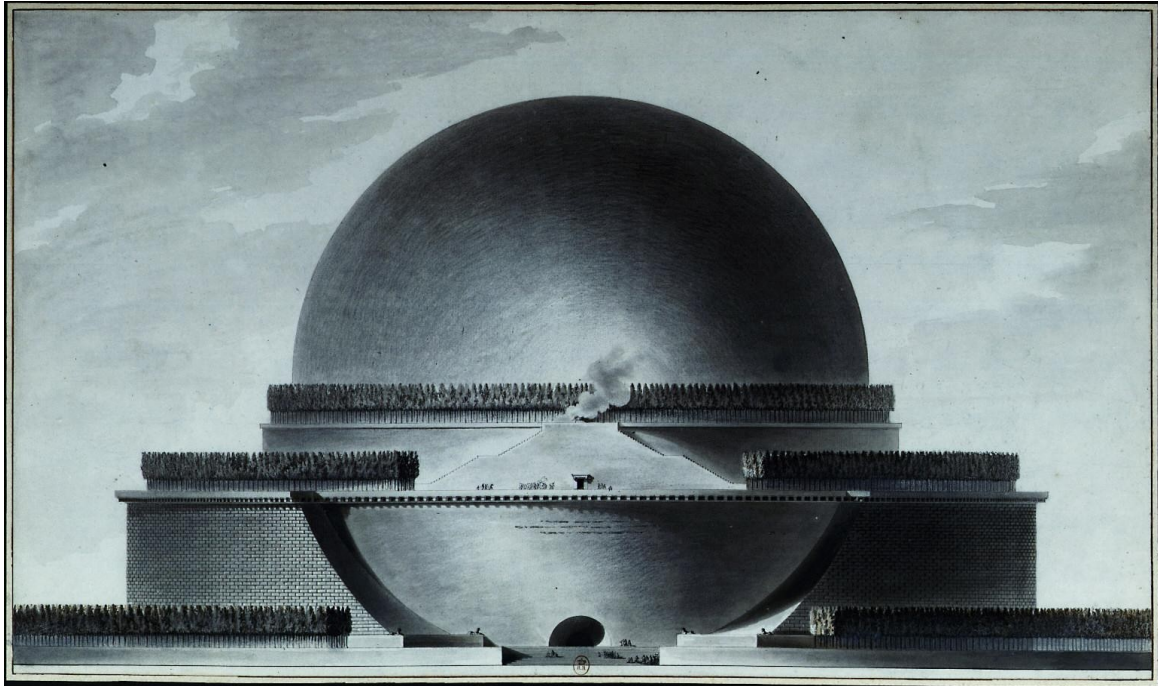
<sup>265</sup> Bottomley: i.m. 1067.

<sup>266</sup> vö. Lawrence: i.m. 117.

<sup>267</sup> Kracklite kabbalaként birtokol egy egyfontos bankjegyet, amelyet a film eleji díszvacsorán elveszít. Újabb előreutalás a rá váró megpróbáltatásokra.

<sup>268</sup> Krenz, Ania: An Interview with Peter Greenaway. <http://architettura.it/movies/20030427/>





Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

14. kép: Boullée kupola-tervezete Newton tiszteletére...



15. kép: ... és az ezt megformázó torta felvágása a film eleji díszvacsorán

A kupola forma magára Kracklite-ra is jellemző, a maga meglehetősen elhízott pocakjával, amely ezt a formát idézi. Ez párhuzamot képezhetne a város épületeivel, de Gáspár Balázs esszéjében arra mutat rá, hogy ennek „sincs itt hely, ahogy azt az Augustus és



más, antik szobrok kockás hasával való ellentételezés mutatja.<sup>269</sup> Kracklite az első rosszul-  
létei után folyamatosan Augustus császár szobrának hasához hasonlítja a sajátját, a mérge-  
zésről szóló apokrif történet nyomán.

#### 6.2.5. Boullée művészetének eltérő interpretációi a filmben

Gáspár érdekes feltevással áll elő Caspasian alakjával kapcsolatban: eszerint az olasz építész hatalmi pozíciót képvisel az amerikaival szemben, mivel ő képes pénzt sze-  
rezni a kiállításra: ám ezzel gátlástalanul visszaélve egyre inkább a saját elképzeléseinek  
megvalósítását erőlteti<sup>270</sup>, fokról-fokra teljesen kiszorítva Kracklite-ot a struktúra létrehozá-  
sából. Ezek az elképzelések ideológiai jellegűek: ahogy arra Hirsch Tibor utal, Boullée mo-  
numentális tervezetei nagy sikert arathattak volna egy megalomán diktatúra keretei között,  
lett légyen volna az a náciizmus (Albert Speert lenyűgözte Boullée munkássága, mutat rá  
Flavia a filmben), a bolsevizmus, vagy éppen a fasizmus.<sup>271</sup> Caspasianék pedig nem is tit-  
kolják Mussolini iránti vonzódásukat, ez az elsődleges okuk rá, hogy a kiállításra szánt  
pénz jó részét átcsatornázzák a Foro Italico felújítására. Kracklite interpretációjában azon-  
ban nyoma sincs a politikának; őt Boullée minden ideológiai mellézköngétől mentesen ér-  
deklí.<sup>272</sup> Specklerék motivációi hidegen hagyják, lenézéssel tekint rájuk, talán nem is veszi  
őket komolyan, ami alapvető hibának bizonyul.

A motívum, miszerint egy autoriter figura rátelepszik a művész interpretációjára,  
nem csupán erre a filmre jellemző: a *Goltzius és a Pelikán Társulat*ban Greenaway vissza-  
tért hozzá, a Goltzius és az Örgróf közötti kapcsolat ábrázolásában. Itt tehát egy olyan  
elemmel állunk szemben, ami a rendező több filmjében is visszatér: vagyis egy alkotó sor-  
sát hogyan teszik tönkre (*A rajzoló szerződése*, *Az építész hasa*, *Éjjeli őrjárat*) vagy leg-  
alábbis determinálják alapvető módon (*Goltzius és a Pelikán Társulat*) a munkásságát  
igénybe vevők. Ahogy Leo Goldsmith írja: „míg a művész rögeszmésen ragaszkodik a sa-  
ját elveihez, hogy a művészetében megőrizze önmagát, a ravasz filiszterek és veszedelmes  
tőkések rosszindulatú erői behatolnak az életébe, a munkájába, még a testébe (sőt, a felesé-

<sup>269</sup> Gáspár Balázs: Hatalom, nők, művészet: Greenaway és Godard. <http://www.szellemponline.hu/film-2/hatalom-nok-muveszet-greenaway-es-godard/>

<sup>270</sup> Gáspár Balázs: i.m.

<sup>271</sup> vö. Hirsch Tibor: Kupola-tumor: Egy építész hasa. In: uő: Bosun! Greenaway-jegyzetek. Budapest: Magyar Filmintézet, 1991. 60. o.

<sup>272</sup> Speckleréknek a fasizmushoz való kötődését erősíti, hogy Flavia irodája az Espizione Universale Roma területén található. A városrész eredetileg az 1942-re tervezett világiállítás helyszíne lett volna; tervezői az ismert fasiszta építészek, Ernesto la Padula, Giovanni Guerrini és Mario Romano voltak. Ld. Baumgartner, Michael: i.m. 156.

ge testébe) is.<sup>273</sup> A filmkészítésre alapvetően jellemző a rendező szponzoroknak való kitettsége, és nem pusztán a tömegfilmzés világában: bár Greenawayt nehéz lenne azzal vádolni, hogy kompromisszumokat kötne a nézettség növelése érdekében. De minden bizonnyal tisztában van a nyomással, így a jelzett motívum jó okkal bukkan fel az életműben ilyen sűrűn. Bizonyos értelemben ezek a karakterek akár szerzői önarcképként is felfoghatóak.

#### 6.2.6. A film fő szeriális szerkezete – Kracklite képeslapjai

Michael Ostwald mutat rá arra, hogy eredetileg *Az építész hasában* is jelen lett volna egy nagyon erős széria, ugyanis a forgatókönyvben még szerepelt egy nyolc részből álló, gyorsított felvételeket tartalmazó szekvencia, amely a film megvalósult változatába nem került bele.<sup>274</sup> Ezek hasonló jellegű képsorok lettek volna, mint a *ZOO* elpusztult élőlényekről készült képei, és Kracklite Boullé-hoz, illetve a város építészetéhez való kötődését nyomtatékosították volna. Greenaway, talán az önismétlés veszélye miatt, végül elállt az alkalmazásuktól, viszont ennek a struktúrának a hiánya nem egyenlő a formális szerkezet teljes hiányával. Helyette ott vannak azok a levelek, amelyeket Kracklite Boullé-nak ír, és egyértelmű, hogy ezek is szériát alkotnak. A képeslapokon szereplő kézírás ismerős lehet a korai rövidfilmekből; ezeket a szövegeket maga a rendező vetette papírra, ahogy korábban az első narratív nagyjátékfilm rajzait is valójában Greenaway készítette. A végül elvetett struktúra helyébe végül egy obskúrusabb jellegű kerül, amely az eredetileg tervezett egyes elemeit használja fel, képeslapokon ábrázolva: konkrétan hét olyan nevezetes római épületet vagy helyszínt, amelyek nagy hatást gyakoroltak Boullée építészetére (és amelyek a konkrét szerkezettől függetlenül is gyakran felbukkannak a filmben). Ezt a szériát a rendező *A rajzoló szerződése* rajzaihoz, illetve a *ZOO* videofelvételeihez hasonlította.<sup>275</sup> A következő épületekről van szó sorrendben: Augustus mauzóleuma, a Vittoriano, a Villa Adriana fürdői, a Szent Péter-tér, a Fórum, a Piazza Navona és a Pantheon.<sup>276</sup> A képeslapok közvetle-

<sup>273</sup> Goldsmith, Leo: *The Belly of an Architect*. <http://notcoming.com/reviews/bellyofanarchitect>

<sup>274</sup> vö. Ostwald, Michael: *Rising from Ruins: Rising from the Ruins: Interpreting the Missing Formal Device within The Belly of an Architect*. In: Willoquet-Maricondi, Paula - Alemany-Galway, Mary: *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema*. Lanham: Scacrocroy Press, 2008. 138-139. ill. 145.

<sup>275</sup> Ranvaud, Don: *The Belly of an Architect*. *Sight and Sound*, 56.3. (1987/nyár). 195.

<sup>276</sup> Itt jegyzem meg, hogy a szeriális viszonylagos háttérbe szorulása az alkalmazott, egyes jellegzetes beállításoknak a játékidő elején és végén való megismétléséből álló keretes szerkezetek számának csökkenésén is lemérhető. Olyan keretekre gondolok itt például, mint az a kép, amelyben Kracklite először találkozik a többi építésszel, a Pantheon előtt – ugyanez a beállítás, teljesen más kontextusban, visszatér a film vége felé, mikorra már a címszereplő valamennyi terve elbukott, és a végzetes diagnózist is megkapta. A film ezen a módon a díszvacsera jelenetét ismétli meg, a visszájára fordítva: a játékidő elején még ereje teljében lévő Kracklite a második alkalommal részegen tántorogva hatalmas botrányt

nül kapcsolódnak Kracklite-hoz: általában az ő kezében láthatóak, és némelyiken (szám szerint négy darabon a hétből) üzenetet is ír Boullée-nek.

A széria a játékidő huszonötödik perce körül veszi kezdetét: ekkor látható az Augustus mauzóleumát ábrázoló képeslap; erre írja Kracklite az első üzenetét öt perccel később Boullée-nak (amelyek szövege az ő hangján el is hangzik). Minden levél dátumozva van: Greenaway ennek révén jelzi az idő múlását. Az első üzenet a május 20-i dátumot viseli, míg az utolsó február 10-ére kelteződik. (Boullée születésnapja február 12-én van; ekkor nyílik meg Kracklite kiállítása és teljesedik be az építész sorsa.) Az első és az utolsó dátum között kilenc hónap telik el, ez egyenlő szinte a teljes időtartammal, amit a film narratívája átfog: vagyis Kracklite feleségének terhességével. A második üzenet a harminchatodik percben íródik, a harmadik a negyvenedikben, a negyedik a negyvenhetedikben, az ötödik az ötvenkilencedikben, a hatodik a hatvanhetedikben (a narrációban, ezt kissé elcsúsztatva követik a konkrét képek), a hetedik, az utolsó a kilencvenkettedikben (ehhez Greenaway már nem mutatja meg a lap képes oldalát: de a következő jelenet, a díszvacsora késői párja, amelyre már utaltam, a Pantheonnál játszódik). Greenaway általában nagyközeli-ben ábrázolja, ahogy az építész írja a sorokat, de akad kivétel: a harmadiknál csak az épület képe látható, és a hozzá csatlakozó narráció hallható. A fentiekből kitűnik, hogy a széria a játékidőben való előrehaladását és felépítését tekintve (a narráció és a hozzá csatlakozó képeslap többször is „elcsúszik” egymástól) lazább, mint amit például Mr. Neville rajzai alkotnak, de kétségtelenül jelen van.

Az építész valamennyi levelében az éppen aktuális helyzetére referál, mégpedig mindig valamilyen irreális módon. (Mint ahogy maga az alkalmazott gesztus is teljesen irreális.) Így az elsőben arról a gyanújáról ír, hogy a felesége megmérgezi; az utolsóban pedig, annak fejtegetése után, hogyan semmizték ki teljesen, azt tartaná megfelelő revansnak, ha Boullée maga is eljönne a kiállításmegnyitóra.

Ezen felül a film egy kevésbé feltűnő szerkezetet is alkalmaz. Keesey mutat rá, hogy a színhasználatot is a tudatosság, illetve a szerialitás jellemzi, így előrevetítve *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője*, illetve a *Prospero könyvei* jóval egyértelműbb szériáit. Rómát meleg olyan meleg színárnyalatok jellemzik, amelyek a rendező szándékai szerint az emberi húst és haját idézik meg. A zöld a materiális világ jellemzőivel párosul, és általában Caspasian figurája körül jelenik meg, aki mindezen elemek képviselője.<sup>277</sup> Kracklite ettől a színtől (amely számára a romlást és a rothadást képviseli) továbbá a kéktől pró-

---

rendez. Mind a két jelenet harangzúgással és tapssal zárul – de az első alkalommal a társaság ünnepel, a megismételt jelentben már csak Kracklite, gúnyosan, az érte jövő rendőrök gyűrtjében.

<sup>277</sup> Keesey: i.m. 48.

bál minél erőteljesebben elhatárolódnai, mivel azok a természethez is erősen köthetőek; ennek pedig az amerikai építész világában nincs helye.

### 6.3. A szerialitás kulminációja a hagyományos filmformában: *Számokba fojtva* (1988)

Greenaway az 1988-ban bemutatott *Számokba fojtva*-ban hozta létre a legösszetettebb struktúrát, még mielőtt használni kezdte a „képszendvics” technikát. A filmet gyakorlatilag ezeknek a többé-kevésbé nyilvánvaló szerkezeteknek a sűrű szövedéke alkotja.<sup>278</sup> A szüzsé a már jól ismert mintát követi: a rendszeralkotó férfiak megbűnhődnek, míg a nők valamennyi sötét tettüket (legalábbis a játékidő alatt) megússzák – a hangvétel azonban ezúttal kimondottan vígjátéki, abban az abszurd, sőt morbid értelemben, ami már a rövidfilmekben is jelen volt, különösen a *Kedves telefonban*. Greenaway szerint a film „költői, amorális történet” arról, hogy a jó ritkán nyeri el jutalmát, a rossz általában büntetlen marad, az ártatlanok pedig mindig megjárják.<sup>279</sup> A forgatókönyv eredeti szándéka, Greenaway bevallása szerint, East-Yorkshire lenyűgözően sík tájainak megidézése volt. Ez a vidék hasonlít a hollandra, és laposságát csak mesterséges objektumok törik meg, mint a víz- és templomtornyok, vagy a gyárak kéményei.<sup>280</sup>

A filmhez szorosan kapcsolódik a *Fear of Drowning* című rövidfilm, melynek első sugárzása néhány nappal megelőzte a nagyjátékfilm londoni bemutatóját.<sup>281</sup> Ez az alkotás vezet be, különösebb felhajtás nélkül, a rendező életművében a Paintbox technika, tehát a digitálisan manipulált, megtöbbszörözött képek alkalmazását. Ugyanebben az évben Greenaway megjelentetett egy könyvet is, *Fear of Drowning by Numbers – Règles du jeu* címmel: ez egy kétnyelvű kiadvány, amely száz fejezetben, franciául és angolul is a legapróbb részletekig végigveszi a filmet, igen alapos elemzést nyújtva a benne fellelhető szériákról és intermediális utalásokról; továbbá kitekintést nyújt a lehetséges irányokra, amelyek felé a szüzsé kiterjeszhető.

---

<sup>278</sup> Hogy ez a szövedék mennyire sűrű, arra a következő példa hozható fel: Maszat eredeti neve (Smut) „s” betűvel kezdődik, egyikeként annak a száz dolognak, amelynek a neve ugyancsak „s”-el indul a filmben. Az összefüggésre Amanda Louise mutat rá: <https://amandalouisesummerscales.wordpress.com/2013/10/16/drowning-by-numbers-dir-peter-greenaway-1988/>

<sup>279</sup> Greenaway, Peter: *Fear of Drowning by Numbers – Règles du jeu*. Dis Voir, Paris, 1996. 154. = Greenaway 1996

<sup>280</sup> Greenaway 1996: 82.

<sup>281</sup> Greenaway 1996: 8.

A film legfontosabb struktúráját egy 1-től 100-ig tartó számsor képezi, amely egyébként direkt utal a rendező hetvenes években készült, *1-100* című rövidfilmjére.<sup>282</sup> A cselekmény három részre tagolható: a prológosra, a további három felvonásra bontható fő történetre, melyet epilógus követ.

### 6.3.1. A három Cissie

A filmnek három női főszereplője van, mindannyiukat ugyanúgy, Cissie Colpittsnek hívják. Ők gondoskodnak a műfaji szárlól, ugyanis a fő narratíva során az egyes felvonásokat az általuk elkövetett gyilkosságok tagolják. Mindegyik esetben nagyjából ugyanaz a szüzsé variálódik: vagyis az aktuálisan középpontba kerülő Cissie kiábrándul mihaszna férjéből, majd meggyilkolja, hogy aztán a halottkém Madget segítségével (akinek a nevében a maggot – féreg szó rejtőzik) eltüntesse a nyomokat. A nők, noha ugyanazt a nevet viselik, és szinte folyton együtt vannak, a filmben nem derül ki, hogy pontosan milyen kapcsolatban állnak egymással. Greenaway csak a csatlakozó könyvben egyértelműsíti, hogy Cissie 2 Cissie 1 lánya, Cissie 3 pedig előbbi unokahúga, utóbbinak pedig az unokája. Cissie 1-nek továbbá az első férjétől van két fia, akikre a film még csak utalást sem tesz.<sup>283</sup>

A rendező a Cissiek alakjának megformálásakor egy, a XIV. századból eredő, a nő három életkorával kapcsolatos toposzt alkalmazott: a legfiatalabb Cissie a Jövő allegóriája, a középső a Jelené, a legidősebb a Múlté; ez egyfajta emlékeztető, hogy mindenkinek közös a sorsa: az ártatlan szüzekből érett asszonyok lesznek, akik gyermeket szülnek, belőlük pedig „öreg hárpiák”, akikben semmi kívánatos nem marad... Mindazonáltal ez egy olyan besorolás, amely férfi szemszögből néz a nőkre, férfias szexuális fantáziák állnak mögötte. Ezért nem meglepő, hogy a rendező kifordítja a toposzt: a legfiatalabb Cissie nem szűz, a középsőnek nincs gyermeke, a legidősebb pedig egyáltalán nem roskatag.<sup>284</sup> A három Cissie-től nem idegen a párkák alakja sem a görög mitológiából: kényük-kedvük szerint osztják a halált, amihez a halottkém Madget vagy a többi szereplő legfeljebb asszisztálhat.

Cissie Colpitts, akkor még egy karakterként, 1976-ban tűnt fel Tulse Luper mellett, de már 1979-ben, a *The Falls*-ban megháromszorozódva tért vissza – egy víztoronyra való utalás kíséretében. Greenaway a *Számokba fojtva* idejére kidolgozott háttértörténetet komponált a figurá(k)hoz. Valamennyi közül a legelső Cissie Colpitts eszerint 1876-ban szüle-

<sup>282</sup> Wierbicki, James Eugene: *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. New York: Routledge, 2012. 156.

<sup>283</sup> Greenaway 1996: 64.

<sup>284</sup> Greenaway 1996: 58.

tett, (ő egyébként biztosan nem azonos a *Számokba fojtva*ban szereplő Cissie 1-el, hiszen akkor száztiz évesnek kellene lennie a film idejében) álmodozó apa és vak anya gyermekeként. Gyermekkorában különösen az apja volt rá mély hatással, aki révészként folyton arról ábrándozott, hogy híd épül a folyóra, amely feleslegessé teszi majd a munkáját. Ugyanakkor már ez a révész is folyton különféle játékokon törte a fejét; ezek közül kilenc tett volna különös jelentőségre szert, amelyek a fiatal Cissie-re valamilyen módon befolyást gyakoroltak volna. Mindennek bemutatásához Greenaway tervbe vette egy szigorúan szeriális szabályok szerint felépülő filmsorozat elkészítését, amely kilenc részből állt volna; ezek mindegyikének más-más lett volna a játékideje. Az első epizódnak húsz perc, a továbbiak mindegyike öt-öt perccel lett volna több, mígnem az utolsó rész el nem érte volna a nagyjátékfilm száztizenöt perces hosszát.<sup>285</sup> Ezek tárták volna fel a fiatal Cissie életét a tizennyolcadik születésnapjáig, 1895. május 10-ig: ami ugyanaz a nap, amelyen Lumiere-ék elkészültek kamerájukkal, hogy aztán azzal megteremtsék a mozit. Minden részt más-más időjárásbeli körülmények uraltak volna: köd, eső, hó, szikrázó napsütés – és mindegyik egy-egy játék köré szerveződött volna.<sup>286</sup> Hogy ez a terv mennyire jutott közel a megvalósuláshoz, vagy mennyi realitása volt a megvalósulásának eleve, nem világos. Mindenesetre jól mutatja a greenaway-i intermediális hálózat kiterjedtségét, amely itt nyilvánult meg ilyen formában először – hogy aztán a *Prospero könyveinél* jóval kézzelfoghatóbban térjen vissza. A sorozat helyett végül csak a mintegy fél órás *Fear of Drawing* valósult meg, ami kizárólag a nagyjátékfilmhez fűz kommentárokat.

A *Számokba fojtva* Cissie 1-ének egyes jellemvonásai is visszavezethetőek autobiográfiai alapokra: Greenaway az egyik nagyanyjáról mintázta a karaktert, akit (szintén kerész férje) rendszeresen bántalmazott.<sup>287</sup> Ugyanígy Cissie 3 alakja is bevallottan Greenaway legidősebb lányán alapul (aki a *H, mint házban* saját személyében is megjelenik). Cissie 2-nek nincsenek ilyen egyértelmű mintái, de Keesey foglalkozik a gondolattal, vajon mely családtag állhat a háttérben.<sup>288</sup> A fentiek alapján a film a rendező múltjának traumatikus eseményeit feldolgozó alkotásként is felfogható: a legidősebb Cissie esetében például Keesey megállapítása szerint tekinthető a gyermek Greenaway bosszú-fantáziájának is, amelyben a nagymama megbünteti kínozóját.

A három Cissie és az általuk meggyilkolt három férj megalapozza a hármas szám dominanciáját, ami feltűnően jelen van a filmben. Számtalan helyen kerül elő maga a

<sup>285</sup> Greenaway 1996: 132. Egyébként nem jön ki a számítás: kilenc epizód után, részenként öt percet hozzáadva, az utolsó rész még mindig csak hatvan perc hosszú lett volna.

<sup>286</sup> Greenaway 1996: 132.

<sup>287</sup> Siegel, Joel E.: Greenaway by the Numbers. Washington City Paper, 1990. április 6., 22.

<sup>288</sup> Keesey: i.m. 66.



szám, vagy pedig valamelyik többszöröse. A teljesség igénye nélkül: Maszat kilenc játékot narrál; a birka és dagály játékban három eredmény alapján vonnak átlagot, a Cissiek hármásával számolnak Jake temetésén, stb.<sup>289</sup> Ahogy Madgett egy helyen megjegyzi: „Drownings, like most things, come in threes.”<sup>290</sup> A szám tehát önmagában véve is alapvető jelentőségű szériát alkot. Lehetséges, hogy még a gyilkosságok időzítése a játékidőben is leírható ennek révén: az első a kilencedik percben történik, a második ötvenhét perccel később, a harmadik pedig tizenkilenc perccel követi a megelőzőt. Tizenkilenc az ötvenhét egyharmada.

### 6.3.2. Párhuzamok *A rajzoló szerződésével*

A *Számokba fojtva* és *A rajzoló szerződése* számos szempontból párhuzamba állítható egymással: mint például a filmnyelv, vagy a szüzsé összevetésével; bár a különbségek is világosak. A *Z00* és *Az építész hasa* városi környezetben játszódtak: a *Számokba fojtva* visszatér az angol vidékhez (bár ez egy jóval kaotikusabb vidék, mint *A rajzoló szerződése* végsőkig rendezett terei).<sup>291</sup> Egyértelmű, hogy az 1-től 100-ig terjedő számsor más jellegű szériát alkot, mint *A rajzoló szerződésében* a címszereplő képei. Utóbbi olyan kézzelfogható sorozat, amely az egyik szereplő tevékenysége révén jön létre. Greenaway viszont a *Számokba fojtva* számainak mintegy kívülről, objektív pozícióból helyezi el a filmben, és többségük nem hozható semmiféle, még metaforikus kapcsolatba sem a szereplők tetteivel. Vannak azonban a *Számokba fojtva*nak olyan szériái is, amelyek inkább rokoníthatóak a Mr. Neville rajzaiból kikerekedő szériával, ezek pedig Madgett, de főleg Maszat játéka.

A számok jelentőségével kapcsolatban Greenaway honlapján a következő mondat áll: „The pretence that numbers are not the humble creation of man, but are the exacting language of the Universe and therefore possess the secret of all things, is comforting, terrifying and mesmeric.”<sup>292</sup> [A látszat, hogy a számok nem pusztán az ember szerény kreációi, hanem az Univerzum egzakt nyelvét alkotják, ennek következtében pedig minden dolgok titkait magukban rejtik, egyszerre megnyugtató, félelmetes és hipnotikus.] A számok fogal-

<sup>289</sup> A *Síri kidobós* végére, mikor már az összes férfi kiesett, a három Cissie egy háromszög három csúcsát foglalja el, így dobálva egymásnak a bábukat.

<sup>290</sup> A film szinkronizált verziójában ezt a mondatot a következőképpen fordították: „A vízbefojtás hármásával fordul elő”. Ám ez helytelen, ugyanis hiányzik belőle egy fontos elem. Helyesen így hangzik magyarul: A vízbefojtás, *mint a legtöbb dolog*, hármásával fordul elő.

<sup>291</sup> Elliott és Martin meglátása szerint *A rajzoló* és a *Számokba fojtva* tájainak ábrázolásmódja egy performanszt képviselnek, amelyet legalább olyan joggal tapsolhat meg a közönség, mint ahogy Kracklite és kompániája tapsolja meg Róma építészeti örökségét. Mi több, a táj olyan, mint egy színész: aktív szerepet játszik a cselekmény, a karakterek és a téma fejlődésében.

<sup>292</sup> <http://petergreenaway.org.uk/intricacies.htm>

mának ez a fajta értelmezése a filmben jogossá teszi mindent átszövő jelenlétüket. Mi több, a megfogalmazás alapján úgy tűnik, a számok olyan szériát jelentenek, ami valóban adekvátnak tekinthető; nem valamilyen egyéni alkotás révén jöttek létre, hanem alapvető jelentőségűek. Viszont felhasználhatóak szubjektív módon, mivel nincsen olyan törvény, amely előírja, hogy a temetésen pont hármával kell számolni; vagy hogy egyáltalán számolni kell.

*A rajzoló szerződése* és a *Számokba fojtva* szüzséjének, de még a fabulájának is több eleme teljesen azonos. Az előbbi filmmel kapcsolatban említettem például, hogy a főcímben megszólaló Purcell-dal szövege előre jelzi a később bekövetkező eseményekre. Hasonló jóslatok a *Számokba fojtva*-ban is találhatóak, például Madgették Síri kidobós játékában a szereplők ugyanabban a sorrendben esnek ki, ahogy a játékidő során később elhalálnak. Ennél is jobb párhuzam Maszat hóhér-krikett játéka, mivel az itt elhangzó szöveg metaforikusan illeszkedik a film cselekményével. Ilyen jellegű előreutalás rejlik abban a párbeszédben is, amelyben Cissie 2, Jake meggyilkolását követően kérdőre vonja Maszattot, miután az előzőekben többször is eredménytelenül próbáltak a Madgett-házzal kapcsolatba lépni:

CISSIE 2: Maszat, miért nem vitted föl a telefont?

MASZAT: Csak azután szoktam felvenni, ha a kakas hármat kukorékol.

CISSIE 2: Furcsa kölyök vagy.

Itt egy kifordított bibliai párhuzam rejtőzik: az evangéliumok szerint Jézus az utolsó vacsorán figyelmezteti Pétert, hogy mielőtt a kakas megszólal, háromszor fogja megtagadni őt – és így is történik. A film végén a kötélhúzás játékot Madgették Maszat „árulása” miatt vesztik el, aki kiugrik a sorból, mikor meglátja a rendőrt az ugrókötelező kislány kötelével közeledni. Még sok ilyen elem bukkan fel a filmben; Madgett végzetére is direkt előreutalás történik egy Cissie 1-el folytatott párbeszédben, a játékidő fele tájékán.<sup>293</sup>

A legnyilvánvalóbb párhuzam *A rajzoló szerződése* és a *Számokba fojtva* között Mr. Neville és a Mrs. Herbert – Mrs. Tallmann páros, illetve Madgett és a három Cissie kapcsolata között mutatkozik. Mind a két esetben (ahogy a legtöbb Greenaway filmben, de

<sup>293</sup> MADGETT: Egy férfi a Pulham-piácon meghalt a kocsijában. Jómódú volt, farmer. Behajtott a kocsijával egy erdőbe, leállította a motort, szépen elhelyezkedett és csendesen meghalt. Nem találtam nála a világon semmi betegséget. Azt hiszem, a viszonzatlan szerelem végzett vele.

CISSIE 1: Ezt írod, amikor nem jössz rá a halál okára? „A halál oka: viszonzatlan szerelem”, ezt írod?

MADGETT: Nála azt írtam, tekézés után szívroham érte.

CISSIE 1: A játék ebből sem marad ki.

Madgett vesztét szintén a viszonzatlan szerelem okozza.

ennyire tiszta formában talán csak ebben a két munkában) több manipulatív női alak használ ki a saját céljai eléréséhez egy rendszerező hajlamú férfit (aki a rendszerezés révén uralni véli a narratívát). A manipuláció ráadásul mindkét filmben szexuális eszközökkel történik. Mr. Neville egészen az utolsó jelenetig a helyzet urának véli magát, Madgett nem ennyire szilárd jellem, és miután valamennyi Cissie-nek reménytelenül vallott szerelmet, a film végére teljesen elveszíti az önbizalmát; de ez az alapvető felálláson nem változtat.<sup>294</sup>

*A rajzoló szerződése* és a *Számokba fojtva* még a műfaji jegyek szempontjából is párhuzamba állíthatóak: az utóbbiban is megjelennek a detektívtörténet egyes jellemzői, mivel a cselekményt a Cissie-k büntettei mozgatják. Ám a *Számokba fojtva*-ból hiányzik a rejtély, a gyilkosok kiléte a befogadó számára mindvégig világos. És, habár folyik valamilyen nyomozás a leleplezésükre (az úgynevezett Víztorony-összeesküvés), ennek pontos jellege homályban marad, a játékidő folyamán nem is vezet eredményre; a rendőrség közbeavatkozásának pedig csak annyi következménye van, hogy Madgett-et gyermekpornográfia előállításával is megvádolják.

### 6.3.3. A főcím

A prológos – fő narratíva – epilógus szerkesztésmód szintén jelen volt már *A rajzoló szerződésében*. A *Számokba fojtva*-hoz hasonlóan az a film is egy olyan jelenettel kezdődik, amely még a főcím előtt/alatt rámutat a filmet alkotó legfontosabb struktúrára, illetve implicit módon több későbbi eseményre is előre utal. A *Számokba fojtva* legelső jelenete, prológusa, hasonló működő módon működve, a számok sorozatára referál, 1-től 100-ig, anélkül hogy maga a sorozat kezdetét venné. A néző gyakorlatilag egy modellel szembesül, amelynek valódi mibenléte csak a teljes film megtekintésével lesz világos.<sup>295</sup> Ez abból a szempontból érdekes, hogy Greenaway bevallottan törekszik arra, hogy a filmjeit többször is érdemes legyen megtekinteni; hogy minden újranézés szolgáljon valami olyasmivel, ami felett az előző alkalommal esetleg átsiklott a néző figyelme. A legnyilvánvalóbban ez a szándék a „képszendvics” filmekben nyilvánul meg, de már itt is jelen van; olyan módon is, hogy mind a száz szám megtalálása egyetlen megtekintés során a lehetetlennel határos.

Greenaway a prológut, formai megoldások segítségével, itt is egyértelműen elkülöníti az utána következőktől. A szcéna körülbelül három perc hosszú; nagy részét az teszi

<sup>294</sup> Madgett és a Cissie-k kapcsolatával párhuzamba állítható Maszat vonzódása az ugrókötelező kislány felé. Ő is reménytelenül hoz áldozatokat, hogy felkeltse a lány figyelmét. Ld. Greenaway 1996: 72.

<sup>295</sup> vö. Louis, Amanda: 'Drowning by Numbers.' (dir. Peter Greenaway 1988) (sic!).  
<https://amandalouisesummerscales.wordpress.com/2013/10/16/drowning-by-numbers-dir-peter-greenaway-1988/>

ki, ahogy az ugrókötelező kislány megszámol és megnevez száz darab csillagot (a játékidőben 0:18-tól 2:06-ig). Ezt egy párbeszéd követi a kislány és az első Cissie között, (2:17 és 2:39 között) ami gyakorlatilag kommentárként szolgál az előzőekhez. A csillagnevek jelentős része fiktív; és arra is érkezik magyarázat, miért nem érdemes tovább folytatni a számolást. („Ha már százat megszámoltam, a többi sok száz ugyanolyan.”) Mindezek alapján az ugrókötelező kislány az induktív megismerés képviselője, a kevésből következtet a sokaság tulajdonságaira, ami valószínű utalás a XIX. századi John Stewart Mill filozófiájára – ez összhangban áll a filmnek a jelzett korra való utalásrendszerével.

Az ugrókötelező kislány a számolás és megnevezés révén megalkot egy modellt, amely a heterogén elnevezések miatt világmodellként is működik: valószínű szándéka szerint minden létező dolgot szimbolizál: nyugodtan tekinthető egy tökéletlen Alefnek. Ez az Alef komoly betekintést enged Greenaway világába: tele van önreflexív elemekkel, első pillantásra pedig repetitívnek is tűnhet. A 13-as és a 38-as csillagot például egyaránt Spicának hívják, ám ez nem feltétlenül ismétlés: egyfelől a megnevezés vonatkozhat a valódi csillagra, másfelől pedig Greenaway egy évvel későbbi, *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője* című filmje antagonistájának a vezetékneve is Spica (Albert Spica). A felsorolásban vannak nyilvánvaló utalások más Greenaway filmekre, mint például a 67-es Zed, a 74-es Hoyten, vagy a 75-ös Luper, és olyan áttételesebbek is, amelyek szintén kapcsolatba hozhatóak az életmű egyéb darabjaival (ilyen a 18-as és 19-es Castor, illetve Pollux. Ezek szintén utalhatnak a valódi csillagokra is, de Greenaway honlapja ezen a helyen a mitológiai kapcsolatra mutat rá:<sup>296</sup> Castor és Pollux Léda és a hattyú szerelmének gyümölcsei. A Z00 főhőseinek – szintén ikrek – feleségei pedig egy hattyú figura miatt szenvedtek halálos balesetet.) Más nevek a Greenawayre hatást gyakorló művészekhez, művekhez kapcsolódnak (42 – Kruger: Barbara Kruger; 65 – Bosch: Hyeronimus Bosch; vagy 85 – Muriel: Alain Resnais filmje), de megkapja a maga csillagát Sacha Vierny is; sőt, felbukkannak a felsorolásban városok (Diss, Boston), de még egy sörfőzde is (Adnams).

A jelenet tizenhét statikus beállításból épül fel, melyek közül az első és az utolsó a csillagos ég képe: a legelején erre kopírozódik a film logója, illetve a koproducerek neve, az utolsó pedig a film címe. Ugyanez a beállítás a játékidő negyvenedik másodperce körül is felbukkan, így létrehozva egy miniatúr struktúrát, továbbá erősítve a filmre amúgy is jellemző hármasságot.

A második beállítás, amellet, hogy ebben kezdődik meg a számolás, kiemelt helyen utal a film egyik legfőbb motívumára, ami az erőszakos halál: a kép előterében egy

---

<sup>296</sup> ld. <http://petergreenaway.org.uk/100stars.htm>

oszlopra felszögezett vagy kötözött madár lóg. A film képzőművészeti citátumai közül ez az első: Silvia Karastathi rámutat, hogy egyfajta „vadász” csendéletet idéz meg, amelynek alkotói általában madarakat és nyulakat ábrázolt hasonló módon. A műfajnak különösen Willem van Aelst volt népszerű alkotója, aki a XVII. században számos hasonló képet készített;<sup>297</sup> a jelzett beállítás az ő művészetére való direkt hivatkozás.<sup>298</sup> Ahogy Greenaway megjegyzi, a csendélet kicsiben a tájképfestészetet idézi meg, mintegy sűrítményként tálalva annak elemeit<sup>299</sup> – az angol vidék pedig alapvető szerepet játszik a filmben.



16. kép: *Számokba fojtva* – prolóógus

A kompozíció ettől eltekintve szimmetrikus: hátul középen, egy nyitott kapu előtt jelenik meg az ugrókötelező kislány, mögötte kétoldalt egyenlő távolságra húzódik egy épület. A kislány ruházata, az adott szituációban anakronisztikus kinézetet kölcsönözve neki, ahogy arról a 3.3-as alfejezetben már írtam, Velazquez-nek az *Udvarhölgyek* című festményét idézi, de ezen felül még csillagokkal is kivarrták, sőt, a varrott csillagok némelyike világít, teljesen világossá téve a kislány legfontosabb attribútumát, a csillagokhoz való kötődést. Ehhez hozzájárul, és még hangsúlyosabbá teszi a kapcsolatot, hogy a képet szabályos időközönként, Greenaway megfogalmazásában, „egy ember alkotta csillag” vilá-

<sup>297</sup> Karastathi, Silvia: *Filming the Dutch Still Life: Peter Greenway's Objects*.

<http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma06/karastathi.pdf>, letöltés ideje: 2016. október 24.

<sup>298</sup> Egyéb idézetek megtalálhatóak Greenaway honlapján: <http://petergreenaway.org.uk/paintings.htm>

<sup>299</sup> Greenaway 1996: 48.



gítja meg, a közeli világítótorony fénye.<sup>300</sup> Úgy is tűnhet, hogy az ugrókötelező kislány személyében a rendezőnél szokatlan módon egy női rendszerező karaktert látunk, aki ebben a minőségében nem is kerüli el a sorsát, és nem éri meg a játékidő végét. Greenaway azonban rámutat, hogy a kislány által létrehozott széria szubjektív – azért, mert mindössze száz tagja van, továbbá a csillagnevek heterogenitása ironikus reflexió a XIX. századi pozitívista gondolkodásmódra. A kislány így mégis különbözik egy lényeges vonatkozásban a film férfi hőseitől.<sup>301</sup>



17. kép: Diego Velázquez: Az udvarhölgyek

Dobolán Katalin a következőképpen értelmezi a karaktert:

„A kezdőjelenet számos kelléke rögtön a Pleiádokra utal. Legkevésbé konkrétan a kislány csillagos ruhája, legpontosabban pedig a jelenet előterébe kiszögezett döglött galamb [amennyiben galambról van szó, szerintem nem állapítható meg egyértelműen. P. L.] - a Pleiád csillagkép ugyanis madár alakú: ebből származik magyar (Fiastyúk) és görög (peleiadesz: galambok) neve is; de hadd tegyem nyomban hozzá, hogy a görög pleo (úszni, hajózni) szó is az etimológiájához tartozik. [...] A Pleiádok tenger-föld kapcsolata családi viszonyaik következménye volt: anyjuk ugyanis tengeristennő, apjuk pedig Atlasz, a titán. A csillagkép tagjai egyébként a Maia (Dionüszosz anyja), a Taigeta, az Elektra stb. Ez utóbbi az utolsó, s ezért hangsú-

<sup>300</sup> Greenaway 1996: 16.

<sup>301</sup> Greenaway 1996: 28.



lyos csillagnév a kislány listáján, s egyébként három különböző görög mitológiai hősnő neve: a Pleiádokon túl például a 'tengeri légköri jelenségek' istenének lányáé is... De hogy visszatérjünk az archeszüzsék érintkezéséhez, a bizonyos szabályok szerint kettéhasított galambot (és ez az eléggé megrongált Pleiád-galamb is kettéhasítottnak látszik) a *Számok könyve* a bűnök után bemutatandó engesztelő égőáldozatok közt sorolja föl. Bűnök pedig vannak itt, amint égőáldozatok is. Ami pedig a filmben adekvát Pleiád-variációt illeti, az a Mary Poppins nézőpontja a Pleiádokhoz. Egy alkalommal Mary, Noé és az égitestek testvére, a tenger és a világtájak rokona, aki maga is csillaggá változik, a mégis misztikátlan - öttől hatig a plafon alatt - csodák Mary-je és a gyerekek karácsonyi bevásárlásukat végzik, amikor találkoznak a szintén bevásárló Majával, a Pleiádok egyik tagjával, aki Meropénak gumikacsát, Taigetának meg, aki szeret táncolni, ugrálókötelet választ; amelyet azonban hazaúton visszajuttat a földre...<sup>302</sup>

Dobolán utolsó mondataival mintha a mitológiai Taigetával azonosítaná a kislányt, de ez a kapcsolódási pont számomra vakvágánynak tűnik; a két karakter között alig található párhuzam. Ellentétben a csillagképpel való kapcsolódással, ami jóval termékenyebbnek hat, és releváns magyarázatot ad a szereplő megjelenésére.

Varga Enikő meglátása szerint mikor „Greenaway *Az udvarhölgyekből* csupán egy képrészletet, az infánsnő figuráját veszi kölcsön”, azt azért teszi, mert „egy anakronisztikus figurára volt szüksége, akit megtehet a történet egyik lehetséges narrátorának. Az infánsnő csak egy nézőpontul szolgál a történethez, a film másik narrátorát, a kisfiút [Maszat, P.L.] tekinthetjük úgy mint ennek egy variánsát. A figura térbeli kívülállását a hangsúlyos időbeni kívülhelyezés is erősíti. Ehhez szükséges egy XVII. századi képmodell, mely természetéből adódóan anticipál, de nem történetet, csupán a filmépítkezés módját.”<sup>303</sup> Valóban, a számsor, mint az Univerzum alapvető attribútuma, így ebbéli minőségében objektív, „külső rendszer”, igényelhet egy hangsúlyozottan kívülálló narrátort. Ám az ugrókötelező kislány ebbéli szerepe ki is merül a prológusban, további felbukkanásai alkalmával már csak egy a többi szereplő között. A számsor csillagokhoz rendelése, ami hangsúlyozottan önkényes művelet, pedig meg is fosztja ettől az objektivitástól. Ezért Maszat nézőpontja nem különbözik radikálisan a kislányétól – ő is számlál, ő is rendszerez, és természetesen szintén szubjektív módon – ami azonban, és ez nagyon fontos, nem tárgyiasul. Ráadásul az ő rendszerei nem pragmatikusak, mivel nincs egy kitűzött végpontjuk (mint a százas szám), és habár a tárgyak, amelyeket számba vesz, jóval megfoghatóbbak, mint az elérhetetlen csilla-

<sup>302</sup> Dobolán Katalin: Greenaway filmjei: Nézőpontok a nézőponthoz. [http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/101\\_dobolan.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/101_dobolan.html)

<sup>303</sup> Varga Enikő: Lehetséges-e filmes kubizmus? A kubizmus megvalósulási lehetőségei Peter Greenaway *Számokba fojtva* és *Z00* című filmjének néhány beállításában. <http://www.filmzett.ro/cikk/1250/a-kubizmus-megvalosulasi-lehetosegei-peter-greenaway-szamokba-fojtva-es-zoo-cimu-filmjenek-nehany-beallitasaban>

gok nevei, pusztán további jelentés nélküli mennyiségeket halmoz fel.<sup>304</sup> (Mint például a kutya szőrszálainak száma – jelöl bármit is ez a sorozat önmagán kívül?)

A prológushoz visszatérve: a számolás-megnevezés sorozatát a befogadó nem követheti zavartalanul: először az első Cissie férje jelenik meg szeretőjével, és az ő hangoskodásuk csaknem elnyomja a kislány hangját – majd a filmzene indul el, és erősödik olyan szintre, amely mellett a sorozat követése komoly figyelmet igényel.

A főcím után szinte időbeli kihagyás nélkül érkezik az első gyilkosság jelenete, azt követően, hogy az első Cissie tetten éri férjét szeretőjével. Nincs tehát olyan határozott cezúra, mint a korábbi filmben. Viszont *A számokba fojtva*, elődjével szemben már nem kizárólag állóképekből épül fel (noha ezt a filmet is dominálják) és Greenaway a prológus után hosszasan kocsizik a kamerával, ami vizuálisan hozzájárul a jelenetnek a korábban mutatottaktól történő elkülönítéséhez.

#### 6.3.4. A számok

*A Számokba fojtva*ban folyton játszanak, különösen a film két férfi főszereplője, Madget és Maszat. Ennek nyomán szinte magától értetődik, hogy a film fő szerkezete maga is egy olyan játék, amely arra invitálja a nézőt, hogy minél több számot fedezzen fel a vásznon vagy a hangsávban 1-től 100-ig, a vége főcímig. Ahogy már utaltam rá, a feladat egyáltalán nem egyszerű. A számok sorrendben kerülnek elő, de sok közülük a vászon legkülönbözőbb eldugott részeiben, sőt, jó néhány nem jelenik meg vizuálisan, csak a párbeszédokban hangzik el. Golden Dániel rámutat, hogy: „A rejtvényfejtő dolgát (...) a feladvány készítői minden rendelkezésre álló eszközzel próbálják nehezíteni. Néhány másodpercig látható képkockák eldugott zugaiban helyezik el a számokat, miközben a nézőnek amúgy a történésekre kellene koncentrálnia. A számok egy része (a százból húsz) pedig nem is a *képeken* jelenik meg, hanem csak a szereplők szavaiban, a *szövegben*.”<sup>305</sup> Ennek nyomán többletjelentést nyernek a csillagszámlálás közben felbukkanó zavaró elemek: Greenaway ezen a módon még a sorozat követésének nehézségeit is megelőlegezi. Golden szerint „a képek megszámozása egyfajta elidegenítő mozzanatként is működik: a néző figyelmét a cselekményről a filmkockák egymás mellé helyezésére irányítja, a pusztá történet élvezetén túl a műalkotással való másfajta, gondolatibb szembesülésre készítette őt. A

---

<sup>304</sup> Greenaway 1996: 30.

<sup>305</sup> Golden Dániel: i.m.

számozott képek egy új, alternatív viszonyítási alapot hoznak létre; felfüggesztik, ellenpon-  
tozzák az eredeti narratív logikát.”<sup>306</sup>

A játék rögtön a szabályokat meghatározó prolóógus után kezdetét veszi: az 1-es számjegy alig néhány másodperccel a film címének kiíródása (és a prolóógus befejeződése) után felbukkan egy fatörzsön az út mellett, ahol az első Cissie sétál. Az utolsó, 100-as pe-  
dig a film legutolsó képe Madget csónakján a vége főcím előtt. Hirsch Tibor megállapítása szerint a számok különösen a gyilkosságok környékén bukkannak fel sűrűn,<sup>307</sup> de ezzel nem értek egyet: az eloszlás inkább egyenletesen véletlenszerűnek tűnik.<sup>308</sup>

### 6.3.5. Intermediális citátumok

Bridget Elliott és Martin Purdy szerint Greenaway a *Számokba fojtvában* úgy kezeli a teret, de különösen a tájról készült beállításokat, mintha azok valamiféle kommentárként szolgálnának a narratív mozi és a festészet között fennálló hasonlóságokkal és különbsé-  
gekkel kapcsolatban, miközben rámutat arra, hogy a narratív mozi milyen nehézségekkel szembesül, hogy adekvát módon reprezentálhassa egy táj komplexitását.<sup>309</sup>

Fentebb, Karastathi nyomán már rámutattam egy olyan utalásra, amely ismét Gree-  
naway kedvenc korszakát, a XVII. századi németalföldi festészetet idézi meg a *Számokba fojtvában*. A filmből még számos hasonló példa hozható, melyek közül a legkönnyebben Holbein *Halott Krisztusa* ismerhető fel, a második gyilkosság ábrázolásmódjában. Michael Walsh a fentiek felül jelentősnek tartja Brueghel hatását a műre:<sup>310</sup> az ő *Gyermekjátékok* című képének reprodukciója ott lóg Maszat ágya felett, valamint szerepet kap Rubens *Sámson és Delilája* is: ez a mű inspirálja Maszatot arra, hogy körülmétélje magát.<sup>311</sup> (Ez is szimbólum, mégpedig viszonylag könnyen felfejthető: Sámson elvesztette az erejét, miután Delila kérésére levágta a haját. Maszat tettével imponálni próbál az ugrókötelező kislánynak, aki azonban teljesen közömbösen fogadja a hírt. A fiú szimbolikusan kasztrálja magát,

---

<sup>306</sup> Golden: i.m.

<sup>307</sup> Hirsch Tibor: Az Apokalipszis hölgylovasai. In: Bosun! Greenaway-jegyzetek. Budapest: Magyar Filmintézet, 1991. 87.

<sup>308</sup> A számok felbukkanásának pontos helyét és idejét a filmben a következő weblap tartalmazza: <http://petergreenaway.org.uk/numberloc.htm>

<sup>309</sup> Elliott, Bridget – Purdy, Martin: A Walk Through Heterotopia: Peter Greenaway's Landscapes by Numbers. In.: Lefebvre, Martin (szerk.): Landscape and Film. New York – London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006. 279-280. o.

<sup>310</sup> Walsh, Michael: Allegories of Thatcherism: Peter Greenaway's Films of the 1980's. In.: Friedman, Lester D. (szerk.): Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism. London – New York: Wallflower Press, 2006. 284.

<sup>311</sup> Elliott – Martin: i.m. 279.

ami egyfelől jelképezi a saját bizonytalanságát a kislánnyal való kapcsolatában, másfelől pedig a film összes férfi szereplőjének tehetetlenségét is.)<sup>312</sup>

A jelzetteken felül, ahogy Greenaway részletesen felsorolja, a film merít Henry Fuseli éjszakai jeleneteket ábrázoló képeiből, továbbá Samuel Palmer, Joseph Wright of Derby, Vincent Van Gogh, és Van Est festményeiből. A XIX. századi viktoriánus referenciák olyan pre-raffaelita művészekre mutatnak, mint John Everett Millais, Holman Hunt, John Brett, and Arthur Hughes, továbbá olyanokra, mint John Ruskin, Ford Maddox Brown, and William Dyce. De gyermekkönyv-illusztrátorok is szóba kerülnek, mint például Arthur Rackham, Alfred Bestall, Winsor McCay és Maurice Sendak, továbbá fontosak John Tennielnek Lewis Carrollnak a *Sznark-vadászat* című művéhez készült illusztrációi.<sup>313</sup>

A film intermediális utalásai azonban nem merülnek ki a festészetben: Frank Sutcliffe-nek a XIX. század végén készült, a yorkshire-i tájat ábrázoló fotói is szignifikánsak ebből a szempontból. Mindezek felül eltéveszthetetlenül jelen van az 1960-as, 70-es évek angol tájművészetének hatása, különös tekintettel Richard Long művészetére.<sup>314</sup>

A *Számokba fojtvárban* a XIX. századi angol tájképfestészet hatása sok helyütt nem önmagában jelenik meg, hanem, ahogy arra Hirsch Tibor rámutat, „egy, (...) a XIX. századi divatnak megfelelő találmány”, a múzeumi dioráma kíséretében.<sup>315</sup> Ennek következtében a film terei, külsők és belsők egyaránt, extrém módon túlszűfoltak a legkülönbözőbb tárgyakkal, különösen Madgett-ék házának környéke. Mindez elidegenítő, sőt szurreális hatást eredményez. Maszat szobája például rovargyűjtemények tömkelegét, számtáblákat, egy strandlabdát, egy feltekert szőnyeget, kitűzött cédulák tucatjait, könyveket, biliárdgolyókat, egy kártyavárat és rengeteg azonosíthatatlan apró tárgyat tartalmaz, minden látható helyen. Később, Madgett szabadtéri reggelijénél az asztal is hihetetlenül zsúfolt: a nyilvánvalóan elfogyaszthatatlan mennyiségű étel mellett olyan, oda nem illő tárgyak is előkerülnek, mint egy szextáns vagy egy asztrolábium.<sup>316</sup> Ezen felül még Cissie 1 háza hasonlóan telített, de ott a tárlat jóval homogénebb: főleg a kertészkedéssel kapcsolatos eszközök, zöldségek és virágok láthatóak. Ezek a helyszínek a dioráma jelleg mellett a tulajdonosok egyéniségét tükrözik: Madgett és Maszat sokféle dolog érdekli, ahogy a játékaikból is kiderül, Jake pedig kertész. Rajtuk kívül a többi szereplőnek is vannak olyan tárgyai, ame-

<sup>312</sup> vö. Elliott – Martin: i.m. 279.

<sup>313</sup> Elliott – Martin: i.m. 279.

<sup>314</sup> Elliott – Martin: i.m. 268. Itt jegyzem meg, hogy a film egészen obskúrus utalásokat is tartalmaz, mint a Víztorony-összeesküvés résztvevőinek a neve. Ezek mindegyike híres angol történelmi személyiségek (apokrif) utolsó szavaiból származik.

<sup>315</sup> Hirsch: i. m. 85.

<sup>316</sup> Louise rámutat, hogy az asztalon helyet kapó tárgyak a XVII. századi németalföldi csendéletek jellegzetes kellékei is. Vö. Louise, A.: i.m.

lyek birtoklása jellemző rájuk, és az identitásuk kiterjesztéseként működnek, mint például Hardy írógépe vagy Bellamy rádiója.<sup>317</sup> Mint a férjeik attribútumait, ezeket a Cissie-k meg is semmisítik.



18. kép: Madgett reggelije

A túltelítettség más helyszíneket, jeleneteket is ural: ilyen például Hardie temetése, amelynek a háttérében Maszat rendez tűzijátékot. Az eljárás Greenaway újabb eszköze arra, hogy a film csak többszéri megtekintése után táruljon fel a befogadó előtt; hogy minden alkalommal található legyen benne valami szignifikáns vagy kevésbé szignifikáns elem, amit azelőtt nem vett észre. Továbbá hozzájárul annak érzékeltetéséhez, hogy a film külső terei minden lehetséges módon színpadiasan vannak berendezve, a legelső beállítástól az utolsóig. Noha ennek a hatásnak az elérése eleve Greenaway elképzelései között szerepelt, a természet is a „segítségére sietett”: a forgatás idején, 1987 őszén Suffolcot hurrikán erejű szelek sújtották, amelyek miatt a stáb arra kényszerült, hogy az okozott károkat különféle manipulatív, mesterséges eszközökkel tüntessék el a színről.<sup>318</sup>

<sup>317</sup> Karastathi, Sylvia: i.m.

<sup>318</sup> Elliott – Martin: i.m. 281-282.

### 6.3.6. Maszat játéka

Korábban utaltam rá, hogy Maszat játéka rokoníthatóak a rajzoló festményeivel. Ennek elsődleges oka, hogy itt szintén egy „férfi” szereplő rendszerezési kísérleteiről van szó. A film kilenc játékot tartalmaz (három a négyzetben), valamennyinek a szabályait Maszat narrációja ismerteti. A játékok, nagyjából egyenletes eloszlásban, a teljes játékidőt lefedik.

Jellegüket tekintve meglehetősen heterogén összeállításról van szó: akad teljesen konvencionális és jól ismert játék (kötélhúzás); ugyanilyen, kis változtatással („székfoglalós”); saját találmányok, különböző mértékben abszurd szabályokkal – végül még az öngyilkosság is játékká válik (sőt, Maszat állítása szerint mind közül ez a legjobb). Mivel Maszat, hasonlóan a *ZOO* ikreihez, a halál megszállottja, ezért a játékok jelentős része is ehhez kapcsolódik: a „Síri kidobós”, a módosított „székfoglalós”, és közvetlen az öngyilkosság, illetve a „Nagy Halál Játék”. Ez utóbbiban Maszat az erőszakos módon elpusztult élőlények tetemeit számozza, keni be festékekkel és rendez nekik mind nagyszabásúbb tűzijátékokat, méghozzá az idő előrehaladtával méret szerinti sorrendben haladva (a rovaroktól a tehenekig).<sup>319</sup> Ez a játék, a többivel ellentétben, folyamatosan zajlik a háttérben.<sup>320</sup> Golden amellet érvel, hogy a Maszat által megszámozott tetemek önálló struktúrát képeznek; ez utóbbi sorozat implicit módon van jelen, és időről-időre összefonódik az alap, 1-től 100-ig tartó számsorral, annak részét képezi.<sup>321</sup> A probléma ebben a feltételezésben az implicit jelző alkalmazásában rejlik: Maszat számait Greenaway éppen ellenkezőleg, erősen explicit módon jeleníti meg: sokszor a film külön fel is hívja rájuk a figyelmet, ami az alap számsorról kevésbé állítható.

A játékok Evan Kindley szerint a korai Greenaway-rövidfilmek szigorúan szerialista szabályrendszerét is megidézik, továbbá utalnak egy olyan angol irodalmi hagyományra, amely később a popkultúrában például a Harry Potter kviddics játékának leírásában nyilvánult meg.<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> Greenaway 1996: 82.

<sup>320</sup> vö. <http://petergreenaway.org.uk/games.htm>, letöltés ideje: 2016. október 25.

<sup>321</sup> Golden. i. m.

<sup>322</sup> Kindley, Evan: Drowning by Numbers. <http://notcoming.com/reviews/drowning-by-numbers>



### 6.3.7. Katalógus és interpretáció

A film egyes szériái, mint a száz csillag, olyan katalógust képeznek (szemben például a szabályok által irányított játékokkal), amelyek a szereplők tevékenysége révén jönnek létre és egyenértékű elemekből állnak, amelyek között nincs alá- vagy fölérendeltségi viszony. Ezek közül bizonyos jelentőségre tesz szert az a rendszer, amelyet Madget a különféle krikettből eredő végzetes sérülések alapján épít; mivel nyíltan reflektál az interpretáció lehetőségeire. Madget először a játékidő közepe táján, Hardy vízbefojtása előtt, a strandjelenetben beszél arról, hogy könyvet szeretne írni a téma kapcsán, majd a néző a katalógus gyakorlati megvalósulásának is tanúja lehet: Madget a játékosokon ejtett sebeket különféle jelölésekkel Maszat szinte meztelen testén rekonstruálja, majd az eredményről fényképeket készít. Mindennek váratlan következményei lesznek: Maszat a képeket az ugorkötelező kislánynak adja, akitől a rendőrséghez kerül: ott pedig teljesen félreinterpretálják őket. Klasszikusan az *eco*-i értelemben a saját előfeltevéseiket látják bele a fotókba, és Madget-et gyermekpornográfia előállításával vádolják meg. Mindez újra arra figyelmezteti a befogadót, hogy érdemes óvatosan bánni az értelmezésekkel: nem minden az, aminek első pillantásra tűnik.

### 6.3.8. A filmzene

Michael Nyman filmzenéje a *Számokba fojtva*ban nagyon hasonló alapra épül, mint *A rajzoló szerződésében*: valamennyi tétel Mozart Esz dúr Sinfonia Concertante hegedűre, brácsára és zenekarra K. 364 című művének variációja. A jelzett mű nem itt jelenik meg először az életműben: Greenaway már a *The Falls*-ban is felhasználta.<sup>323</sup> Ahogy a zeneszerző egyéb Greenaway filmekhez készített alkotásai, a *Számokba fojtva* zenéje is egy olyan „termék”, amelyet Nyman zeneszerzői tevékenysége generált<sup>324</sup>, híven a strukturalista tevékenység barthes-i definíciójához.

Abból a szempontból a film zenéjének létrejötte különbözik szinte minden Nyman-Greenaway kollaborációtól, hogy a zeneszerző már a leforgatott filmmel dolgozott (a *Számokba fojtva*n kívül csak a *Függőleges tárgyak rekonstrukciója* készült hasonló módon). Nyman huszonöt rövid szekvenciát komponált a Mozart-mű alapján, melyek felhasználását

<sup>323</sup> Wierbicki, James Eugene: *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. New York: Routledge, 2012. 156.

<sup>324</sup> Matheson, Carl – Caplan, Ben: *Modality, Individuation, and the Ontology of Art*. [http://bdcaplan.ca/modality\\_individuation\\_and\\_the\\_ontology\\_of\\_art.pdf](http://bdcaplan.ca/modality_individuation_and_the_ontology_of_art.pdf)

Greenaway-re bízta, aki ugyanolyan módon helyezte el őket a filmben, mint ahogy korábban *A rajzoló szerződése* zenéjével dolgozott: egyes darabokat kihagyott, másokat többször is megismételt, egyeseket teljes egészükben felhasznált, másokat csak részben; egyetlen esetben pedig újrakeverte az eredeti felvételt, megváltoztatva annak hangzását.<sup>325</sup>

Pwyll ap Sión Ritzel tanulmányára hivatkozva felhívja rá a figyelmet, hogy Nyman zenéje a filmben akkor hangzik fel először, mikor az ugrókötelező kislány ötvennyolcnál tart a csillagszámlálásban: ez a tény azért nyer jelentőséget, mivel ez azon hangjegyeknek a száma Mozart szimfóniájának második tételében, amelyre a filmzene egész kompozíciója épül.<sup>326</sup> Jó érv ez amellett, hogy a film szerkezetének finomságai még a rendező korábbi munkáit is felülmúlják. Mivel a filmzene valamennyi tétele a Mozart-mű ezen egyetlen mozzanatára épül, Nyman változatai tulajdonképpen kommentárként működnek, olyan aspektusokat előtérbe helyezve, amelyek az eredetiben rejtve maradtak, vagy periférikus pozícióban szerepeltek.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Wierbicki: i. m. 157.

<sup>326</sup> ap Sión, Pwyll: *The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts*. Aldershot – Burlington: Ashgate Publishing Ltd, 2007. 103.

<sup>327</sup> ap Sión, Pwyll: i. m. 103.

## 7. Az intermedialitás kiteljesedése – a digitális technika alkalmazása Greenaway 1991 utáni nagyjátékfilmjeiben

A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján minőségi változás történt Greenaway munkásságában: két rövidfilm, a *Fear of Drowning* és *A Szajna halottai* után a *Prospero könyveiben* a nagyjátékfilmekben is megjelennek, és nagy jelentőségre tesznek szert a palimpszeszt jellegű képek. Ezeken a felvételeken beállítások montírozódnak egymásba, a vászonra kalligrafikus szövegek íródnak; a kereten belüli keretek sokszor már nem úgy tűnnek fel, mint *A rajzoló szerződésében*, amelyben Mr. Neville segédeszközei révén különül el egy-egy részlet a tájból (tehát diegetikus módon, az ábrázolt táj integráns részeként), hanem technikai eszközökkel, a Paintbox elnevezésű digitális eljárás segítségével, magán a filmszalagon történik a manipuláció. A Paintbox használata a nagyjátékfilmek közül végig uralja a *Prospero könyveit*, a *Párnakönyvet*, a *Tulse Luper* filmeket, illetve a *Goltzius és a Pelikán Társulatot*; továbbá jelen van a *Nyolc és fél nő* főcíme alatt is.

A digitális eszközök legszélesebb körű használatára eddig a *Tulse Luper* projekt alkotásaiban kerül sor. Ez a kétezres évek első felében tervezett összművészeti koncepció három nagyjátékfilmet foglalt magában (*The Moab Story*, *From Vaux to the Sea*, *From Sark to Finish*), egy tv-sorozatot, kilencvenkét dvd-t illetve különféle weboldalakat, amelyeken többek között galériák mutatták be a kilencvenkét bőrönd tartalmát. A tv-sorozat és a dvd-k végül nem készültek el, viszont a nagyjátékfilmek listája két további címmel egészült ki (*Antwerp*, 2003; *A Life in Suitcases*, 2005); de ez utóbbiak nem önálló alkotások, hanem a másik három film anyagából lettek összevágva, egy párhuzamos narratíva lehetőségét felvillantva. Greenaway tehát szándékai szerint *Tulse Luper* történetét különböző médiaplatformokon egyszerre kívánta megjeleníteni, összességében egy olyan narratívát teremtve meg ezzel, amelynek nincs megfigyelhető vége; helyette néha egymásnak is ellentmondó adatok terjedelmes gyűjteménye jön létre, ami a lezártág érzete ellen hat, és cáfolja a filmművészet kereteinek korlátozottságát.<sup>328</sup>

Greenaway a digitális kép megjelenését a moziban egyszerre tartja végnek és kezdetnek: egy újabb eszköznek tekinti, amelynek segítségével a film végre sajátosan csak egy hipotetikus, sajátos filmi formára jellemző jellemvonásokat ölthet magára, ahelyett hogy más művészeti formák jellegzetességeit alkalmazná. Miután pedig a digitális képek alkalmazását a filmi forma határain túlra messze kiterjesztette, az utóbbi években ezen

<sup>328</sup> vö. Willis, Holly: *New Digital Cinema: Reinventing the Moving Image*. London – New York: Wallflower, 2005. 39.

mozik képeit tetszőleges sorrendben, más filmek jeleneteivel összevágva vagy párhuzamosan vetítve, egy új művészeti ág, a VJ területén is kísérletezik.<sup>329</sup>

Tulse Luper alakja a filmek során végig a huszadik század történetének geográfiai, politikai és művészettörténeti középpontjában áll.<sup>330</sup> Élettörténetét szimbolikus évszámok jelzik: kalandjai 1929-ben veszik kezdetüket Utahban, és 1989-ben zárulnak, amikor a hidegháború véget ért. A bőröndök száma az uránium atomszámaival egyenlő. Ez azért fontos, mert Greenaway felfogása szerint a huszadik század történetét az atomenergia határozta meg. Ezért éppen ez a szám lesz a narratíva fő szervezője és jelenik meg a bőröndökön kívül egyéb struktúrákban is (például a filmekben összesen kilencvenkét olyan karakter van, aki megszólal).

A Tulse Luper filmek bizonyos tekintetben visszatérést jelentenek a korai rövidfilmek világához, mivel az egyre-másra felbukkanó különböző narrátorok révén dokumentarista jelleget öltenek, miközben természetesen az egész cselekményük fikció. Ez a stílus ötvöződik az 1990 utáni nagyjátékfilmek többségére jellemző képi világgal; a narrátor alakja mindig megjelenik a kép valamely részén egy különálló keretben, miközben a vászon maradékan tovább folyik a film cselekménye. Az eredmény az elbeszélés megtöbbszöröződése. Az újszerű szerkesztésmód azonban sok helyen meglepően régi eljárásokkal keveredik: a *Moab Story* nyitójelenetében az első világháború archív képeinek megjelenítése váltakozik azzal a furcsa színházi térrel, amelyben a gyerekek mozognak: az eljárás Eisenstein intellektuális montázsát idézi meg. Ahogy egyes műfajok jellemző attribútumai is felbukkannak: pl. abban a jelenetben, amelyben Tulse Luper fogságba esik a Vadnyugaton, és egy cölöphöz kötözve senyved – itt a westernfilmek jellegzetességei jelennek meg.

A filmek az általános művészettörténeti utalásokon felül Greenaway saját munkásságát is megidézik, a *Függőleges tárgyak rekonstrukciójához* hasonló módon: a narráció ezúttal a rendező több kis- és egy nagyjátékfilmjét (pl. *Water Wrackets*, *ZOO*)

---

<sup>329</sup> A következő leírás egy ilyen törekvéshez kapcsolódik: „az előadás során Greenaway a *Tulse Luper bőröndjei* című filmtrilógiájából vetített részleteket a Collegium Hungaricum külső felületeire; mivel 92 darab bőrönd van, 1-től haladt 92-ig. A klipek közé saját munkájára rimelő magyar filmrészleteket vegyített, amik nem művészi értékük szerint lettek kiválasztva, hanem feliratokon jelzett tematikus illeszkedésük alapján, ezért a magyar klipek közt a *Szindbád*-tól kezdve (a téma: évés) a *Kútféjek*-ig (a téma: fegyveres rablás) sok minden felbukkant. A színpadon álló Greenaway egy hatalmas érintőképernyőn irányította, hogy a párhuzamosan több 'vásznon' zajló vetítés során melyik képen mi látszódjon, balján pedig Yonderboi dolgozott, aki saját zenerészleteivel festette alá a filmklipeket.”  
Bujdosó Bori – Varga Ferenc: Greenaway magyar segítséggel temette el a mozit.  
<http://www.origo.hu/filmklub/blog/riport/filmfesztival/20090207-riport-peter-greenaway-es-yonderboi-kozos-fellepeserol-a-berlini-collegium.html>

<sup>330</sup> Heidi Peeters: *The Tulse Luper Suitcases: Peter Greenaway's Left Luggage*. In: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema*. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 323.

tulajdonítja Tulse Lupernek. A *Száz tárgy, amely reprezentálja a világot* sorozat sem itt bukkan fel először; Greenaway már a kilencvenes években alkotott ezzel a címmel egy operát, később pedig a világ több nagyvárosában rendezett hason című kiállításokat.

A digitálisan manipulált, egymásba ágyazódó, palimpszeszt képeken a Branigan-féle kognitív elmélet keretrendszerének egyszerre több szintje is jelen lehet. A *Tulse Luper Suitcases – The Moab Story* című filmben például sok beállításban a legkülső keretben Utah állam háromdimenziós térképe látszik; miközben belül, a kép közepén zajlanak a voyeurizmuson kapott Luper kalandjai a börtönben vagy éppen egy karóhoz kikötve. Ez a tágan értelmezett földrajzi tér – amely számos előzetes jelentést hordoz, mint a mormon vallás központi területe – egy általános helyszín, amely magában foglalja az összes többit, amelyen Tulse Luper konkrétan megfordul, tehát szó szerint „keretbe zárja őket”, egy magasabb szintet képvisel, legalábbis a földrajzi tér szempontjából, amelyben a cselekmény játszódik. A film a térkép révén tárgyiasítja, vizualizálja a néző esetleges háttérismereteit a vidékről, amelyen az események zajlanak, ily módon bevezet egy extrafikcionális narrátort, miközben az általa bekeretezett történések a diegetikus narrációt követelményei érvényesülnek. De abban az intermediális *Gesamtkunstwerkben*, amelynek létrehozására a Tulse Luper-projekt törekszik, ez a térkép, sőt, a film, amelyben felbukkan, még mindig nem a legnagyobb lehetséges keret, annak a meghatározása nehéz is lenne. Branigan szerint magának a műalkotásnak a határa az, ahol „az ábrázolás egy hiányzó eredetre, hiányzó látókörre, hiányzó időre stb., vagyis a tárgy meghatározatlan látására alapul.”<sup>331</sup> A *Moab Story* egészében egy trilógia, a *Tulse Luper Suitcases* része, és a trilógia is csupán töredéke magának a projekt megvalósult részének is, amely, mivel különféle médiumok sorozatát foglalja magában, elbizonytalanítja a műalkotás határait. Hasonló dolog történik az *Éjjeli őrvárban* is, amely pedig mellőzi a keretezés hasonló extremitásait: ahhoz a filmhez egy másik film, a *Rembrandt's J'accuse* tartozik (ez viszont egy az egyben a Tulse Luper filmek sajátosságait mutatja), illetve egy opera. Vajon ezek is részesei még egyetlen hatalmas műnek, vagy pedig csak művek tematikus csoportját jelentik, amelyekben csak bizonyos motívumok közösek?

Branigan Todorovot idézve kijelenti, hogy „a beágyazás minden elbeszélés leglényegesebb tulajdonsága”, majd ezzel kapcsolatban bevezet néhány kifejezést, amely azt hivatottak ábrázolni, ahogyan a szöveg egy része tartalmaz vagy leszűkít egy másik részt. Ilyen az egymásba illesztés; a hierarchia; a szintek, osztályok; az alárendelés (függőség); és a tartalmazás.<sup>332</sup> A *Moab Story* inkriminált részében egyértelmű alárendelés

<sup>331</sup> Branigan 1998

<sup>332</sup> Branigan 1998

történik, de a Tulse Luper filmek valamennyi idézett fogalomra szolgálnak példával. Így a maga nyilvánvalóságában válik láthatóvá a narráció működése ezekben a filmekben, és miután az elbeszélő maga leplezi le minden trükkjét, egyúttal a szerkezet dekonstruálódik is. Ugyanakkor ez a szerkezet a világ összetett, hierarchikus mivoltát is híven tükrözi. Ha az alá- és fölérendeléseket kiterjesztjük, akkor értelmezhetővé válik a Tulse Luper projekt, mint szerkezet, mint egyetlen hatalmas meta-mű.

A Tulse Luper filmekben Greenaway szemlátomást eljutott az intermedializáció egy olyan végpontjára, ahonnan kérdésesnek tűnik a továbblépés. Úgy tűnik, ma már megválaszolható Jürgen E. Müller kérdése (csúcspont-e vagy végpont Greenaway művészete az intermediális filmművészetben), hiszen a digitális képtechnológiához, amely a filmek összetettségét minden korábbi határon túl megsokszorozta, maga sem ragaszkodik következetesen: hiába alapvető a *Prospero könyveiben*, a *Párnakönyvben*, a Tulse Luper filmekben, illetve a *Goltzius és a Pelikán Társulatban*, ha mindeközben *A mâconi gyermekből*, a *Nyolc és fél nőből* és az *Éjjeli őrjáratból* hiányzik, vagy csak marginálisan van jelen.

### 7.1. A struktúra, mint egy világmodell alapja: *Prospero könyvei*

Az 1991-ben bemutatott *Prospero könyvei* paradigmaváltást hozott az életműben: Greenaway nagyjátékfilmben itt alkalmazta először a digitális képmanipulációt. A filmet Amszterdamban forgatták, és Japánban vágták, ahol az utómunka során a rendező az akkor még újdonságnak számító Hi-Vision, illetve a Paintbox nevű grafikai eljárásokkal manipulálta a 35 mm-es filmnyersanyagot. Ez tette lehetővé, hogy ugyanazon fő keretben több képet is megjelenítsen, ami által létrehozta azt a nagyon jellegzetes megjelenési formát, amit aztán következetesen minden második filmjében alkalmazott a 2012-es *Goltzius és a Pelikán Társulatig*. A film a bemutató idején annyira újszerűnek hatott, hogy Roger Ebert recenziójában mint valami eddig nem látott fenoménről értekezett róla, egy olyasfajta műtárgyról, amelyet a saját törvényszerűségei működtetnek, amelyeket a befogadó elfogadhat vagy elutasíthat.<sup>333</sup> Csáky Miklós szerint a *Prospero könyvei* mechanikus módon működik, amit különösen felerősít Michael Nyman kísérőzenéje. Ahogy más esetekben is az életműben, a filmben nagyobb hangsúlyt kap az, hogy *hogyan* fejez ki valamit, mint hogy *mit*.

A film főszerepét a forgatás idején nyolcvanhat éves John Gielgud játszotta, aki korábban már négy alkalommal is alakította színházban Prosperót. Az évtizedek során szá-

<sup>333</sup> Ebert, Roger: Prospero's Books. <http://www.rogerebert.com/reviews/prosperos-books-1991>



mos neves rendező kereste meg *A vihar* adaptációjának ötletével, de végül csak Greenaway terve valósult meg; a színész figyelmét ugyanis megragadta az a szokatlan idea, hogy valamennyi szereplőnek ő adhatta a hangját.<sup>334</sup>

Noha a film hűséges adaptációja Shakespeare drámájának, de egyfajta újraíráson keresztül: Greenaway dekonstruálja és újjászervezi az eredeti szöveget. Kritikai egyetértés mutatkozik annak megítélésében, hogy Greenaway műve egy olyan posztmodern alkotás, amely a diszkontinuitás, a fragmentáció határait feszegeti, a valóság és a fikció viszonyán keresztül.<sup>335</sup> Maga Greenaway a posztmodern kifejezést a film önreflektív jellegére vonatkoztatva használja, mely jelleg szerint már az eredeti drámában is jelen volt, leginkább Prospero utolsó monológjában. De természetesen a filmnek nem ez az egyetlen posztmodern vonása, számos egyéb is található benne, mint például a stílus eklekticizmusa, a múlt ironikus megidézése, és immár rutinszerűen a töméntelen képzőművészeti idézet. Ahogy arról már volt szó, a posztmodernnek lehetséges egy olyan felfogása, amely aláaknázza a modernizmus pozícióit. A *Prospero könyveiben* ez olyan módon történik, hogy az egymásba helyezett és egymással minden elképzelhető módon kapcsolatba kerülő képek széttagolják a fő narratív vonulatot. Másfelől pedig itt is jelen van a struktúraépítő tevékenységhez való ironikus viszonyulás: Prospero, ha nem is bukik el, de végül önként lemond hatalmáról, és visszavonul.

A *Prospero könyvei* univerzuma minden irányban zárt, mivel önmagát is tartalmazza: az utolsó két könyv maga a Fólió, illetve *A vihar* kézírata. Prospero minden egyes egyéb könyve a világ valamelyik szegmensét reprezentálja (A víz könyve, A tükrök könyve, Az építészet könyve, stb.), amelyek a film végére szintén kiadják a címszereplő univerzumának teljességét. A *Prospero könyveiben* a digitális eljárás a könyvek animálását, gyakorlatilag a tartalmuk megelevenítését is szolgálja: annak bemutatását, hogy a világ leegyszerűsíthető a tudás olyan egységeire, mint a szövegek, rajzok és térképek.<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> Érdekesképpen megjegyzem, hogy Derek Jarman is megkereste Gielgudot Prospero szerepéhez a saját *A vihar* adaptációjához; ott a karaktert végül a drámaíró Heathcote Williams játszotta el (Isd. Duse, Marco: Author and Authority. John Gielgud's Prospero in Peter Greenaway's *Prospero's Books*. [https://www.upf.edu/documents/3928637/7796208/09\\_duse.pdf/b9c12118-4095-8bc9-4170-ee47daf6edcb](https://www.upf.edu/documents/3928637/7796208/09_duse.pdf/b9c12118-4095-8bc9-4170-ee47daf6edcb)) Balassa Péter vitriolos kritikájában Gielgud életkorát is Greenaway szemére hányta, ellenpéldaként Jarman filmjét felhozva, hogy ott mennyivel helyénvalóbb a szereplőválasztás. Képzelnék csak el, ha Gielgud mégis részt vett volna Jarman filmjében, ez a hosszasan fejtegetett eszmefuttatás hogyan vesztette volna értelmét!

<sup>335</sup> Willoquet-Maricondi, Paula: *Prospero's Books: Postmodernism, and the Reenchantment of the World*. In: Willoquet Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 180. = Willoquet-Maricondi 2008c

<sup>336</sup> Willoquet-Maricondi 2008c: 179.

Csáky Miklós “Caliban” szerint a *Prospero könyvei* „a nyelvről szól, (illetve a nyelven szól), mégpedig arról az aspektusáról, hogy az emberi lények csapatokba verődnek és nyelvet beszélnek.”<sup>337</sup> A film finoman felépített struktúrái révén megragadható Greenaway analitikus módszere számára a nyelv működési elve. A film a megnyilatkozásnak, illetve a személyiség és a személyesség hiányának a drámája. A műnek ez a struktúrája kettős: van egyfajta rendkívül dús képi világa, amely alatt meghúzódik „egy nyelven, szavakkal kifejezhetetlen, nyelvi logikával nem megközelíthető” képiség.

### 7.1.1. Greenaway és a (digitális) technika

Mark Hansen szerint az ember életét a technológia elsődleges szinten határozza meg. A kortárs kritika ennek ellenére a képviselői által is használt, jelenvaló technikát folyamatosan trópusként vagy reprezentációként kezeli, nem pedig fizikai realitásként.<sup>338</sup> Így van ez a filmművészet esetében is, amelyben manapság már nehéz megkülönböztetni a hagyományos film és a digitális kép világát. Az 1980-as évek óta a számítógéppel létrehozott digitális effektek egyre inkább tért hódítottak a film világában, és az 1990-es évek elején, amikor Hollywoodban teljesen általánossá vált, hogy a hagyományos 35 mm-es filmre leforgatott anyagot számítógépre vitték, ott különféle módokon manipulálták, az eredményt ismét visszaírták a szabványos filmnyersanyagra, és úgy vetítették, a film és a videó világa végképp összeolvadt.<sup>339</sup> A digitális technikák elterjedésének további jelentős mozzanata, hogy amíg Hollywoodban az alkalmazott trükkök révén a filmek költségvetése mind magasabbra szökött, a mind olcsóbbá váló digitálisan működő videokamerák és számítógépes vágóprogramok világszerte való elterjedése, az Internet növekvő adatsebessége és a különféle médiafelületek mind szélesebb körhöz való hozzáférhetősége együttesen jelentős változást idézett elő a moziban, mivel mindezek segítségével rengetegen készíthettek olyanok is mozgóképeket, akiknek korábban erre nem volt lehetőségük. Mindez a videóművészet különféle ágainak nagymértékű burjánzásához vezetett, a mozifilm területén kívül is.<sup>340</sup> A technikának ez a fejlődése tette lehetővé Greenaway számára is a reprezentáció síkjainak megsokszorozását.

A digitális technika felhasználása a filmművészetben alapvetően kétféle módon történhet. Az egyik módozat a számítógép által létrehozott képi hatásokat „a néző vizuális le-

<sup>337</sup> Csáky M. “Caliban”: Az eltörhetetlen pálca. [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=506](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=506)

<sup>338</sup> Hansen, Mark: *Embodying Technesis. Technology beyond writing.* VI.

<sup>339</sup> Willis, Holly: i.m. 2-3.

<sup>340</sup> Willis, Holly: i.m. 3-4.

nyűgözése, a fantáziavilágok minél tökéletesebb (valóságosabb?) megjelenítése vagy egy adott történelmi kor (ami persze a jövő is lehet) részletgazdag ábrázolása, netán óriási, human erőforrás tekintetében lehetetlennek tűnő tömegek mozgatásának céljából<sup>341</sup> veszi igénybe. Egyszerűen szólva az ilyen esetekben a látvány diegetikusságának fokozása történik, hogy minél könnyebb legyen a befogadónak a „hitetlenkedés akaratlagos felfüggesztése”<sup>342</sup>, hogy a vásznon zajló események minél valóságosabbnak hassanak. A másik törekvés ennek éppen az ellenkezőjét próbálja elérni, és Greenaway digitálisan manipulált művei ebben a csoportban kapnak helyet. Úgy vélem, az első csoportba főleg *mainstream* alkotások, de még az ún. *midcult* darabjai is tartoznak; a második viszont leginkább a kísérleti, experimentális alkotások terepe.

A digitális technika filmre gyakorolt hatásának kérdéséről Dragon Zoltán és Sággy Miklós hosszú vitát folytattak 2010 körül az Apertúra folyóirat hasábjain. A szerzők álláspontjai dióhéjban összefoglalva a következők voltak: Dragon szerint a digitális technika elterjedése alapvető változást hozott a (tömeg)filmművészetben, már csak a felhasznált technika jellegzetességei okán is. Sággy ezzel szemben úgy véli, „egy esztétikai tárgy vizsgálata nem feltétlen igényli, hogy annak technikai apparátusát ismerjük, amikor hozzálátunk az interpretációhoz.” A vitában jómagam egyértelműen Ságghynak adok igazat; úgy vélem, hogy azok az alkotások, amelyek a digitális technikát tudatosan, feltűnően, önreflektíven, a vizuális illúziót megtörve alkalmazzák, azok még manapság is erősen kisebbségbe szorulnak, és nem látszik, hogy a tendencia a közeljövőben megváltozna. Az a néhány tömegfilmes példa, amelyet Dragon megemlít (Tom Tykwer: *A lé meg a Lola*, 1998; Peter Howitt: *A nő kétszer*, 1998) elszigetelt esetek maradtak, ráadásul különösebb újdonságot sem jelentettek, mivel korábban is készültek olyan filmek, amelyek a hős választásától függően másként alakuló eseményeket, szüzsé-variációkat mutatták be (pl. Kieslowski: *Véletlen*, 1982), és ahogy Sággy állítja, még a Dragon által felhozott példák is más jellegű filmek, másképp nyúlnak az adatbázis-logikához, mint mondjuk Lev Manovichnak a tanulmányban említett Soft Cinema projektje. Ez utóbbi ugyanis a legkevésbé sem narratív alkotás.

Ugyanígy Greenaway digitális manipulációt alkalmazó filmjei sem vethetőek össze például Tom Tykwer műfaji mozgóképével. Tykwer-nél az adatbázis logika a narratívával szemben másodlagos, hiszen a *Lé meg a Lola* műfaji film, és nem szakad el radikálisan az adott műfaj szabályaitól (thriller). Greenaway alkotásai az adatbázis-logika mintadarabjai

<sup>341</sup> Dragon Zoltán: A szoftver és a film: A film helye a digitális kultúrában. <http://uj.apertura.hu/2009/tel/dragon/>

<sup>342</sup> Ezzel kapcsolatban ld. pl. Pernecker Dávid: Nem hiszünk el csak úgy bármit: A néző felfüggesztett hitetlenségéről. <http://www.filmnett.ro/cikk/4162/nem-hiszunk-el-csak-ugy-barmit-a-nezo-felfuggesztett-hitetlensegerol>

(még hozzá a kezdetektől fogva, amikor a digitális technológia még a távoli jövő zenéje volt), de a nagyjátékfilmekben máig nem vetette el a narratívát, amelyet azonban alárendelt jelentőségűnek tart. Továbbá az angol rendező olyan unikális alkotó, aki manapság nagyon távol áll a *mainstream* világtól, és nem sok arra utaló jel van, hogy ez megváltozna. A helyzet éppen az ellenkező: vagyis továbbra is az egyenes vonalú, egyszerű narratívát alkalmazó filmek vannak elterjedve, amelyek a digitális technikát pusztán az ábrázolt helyszínek, események hitelességének elősegítése érdekében alkalmazzák.<sup>343</sup> Egy *Avatar* vagy egy *Transformers* néző aligha az adatbázist keresi ezekben az alkotásokban, amikor megtekinti őket. Ezekben az alkotásokban a digitális eszközök pusztán az analóg korszakban elterjedt trükkök kifinomultabb formái, esztétikai referencialitásuk nincs.

### 7.1.2. A Paintbox technika használata Greenawaynél

A Quantel Paintbox eljárást 1981-ben dolgozták ki, eredetileg olyan nagy tévétársaságok számára, mint az NBC, amelyek főleg a híradózásban alkalmazták. Jól használható digitális animációk, álló- és mozgóképek, rajzok, írásos dokumentumok egy beállításban történő összedolgozására. Alkalmazására például a Queen együttes *The Miracle* című albumának (1989) borítója jelent példát; korábban a Dire Straits *Money for Nothing* (1985) című videoklipjében játszott meghatározó szerepet. A BBC *Painting with Light* (1986) című sorozatának keretében olyan művészek dolgoztak vele, mint David Hockney vagy Richard Hamilton. Viszont egyetlen más művész sem alkalmazta annyira szignifikáns módon, mint Greenaway, aki először a *Fear of Drowning*-ban használta, de ott még csak viszonylag korlátozott módon. Az eljárás lehetőségeit egy évvel később *A Szajna halottaiban* aknáztta ki teljes mértékben.

---

<sup>343</sup> Ahogy említettem, a midcult alkotásokban úgyszintén erről van szó. Paolo Sorrentino *Ifjúság* című filmjében például a medence, amelyben a Michael Caine és Harvey Keitel által alakított szereplők áznak, teljesen üres volt; a vizet digitális utómunkával applikálták a képre. Mi volt ezzel a megoldással a rendező célja? Valószínűleg egyszerűen így olcsóbb vagy egyszerűbb volt megoldani a jelenet felvételét. A nézőknek, akik a jelenettel találkoznak, fogalmuk sincs arról, hogy éppen a digitális technika alkalmazásával szembesülnek. Valójában éppen ez a cél, nem is szabad észrevenniük.



19. kép: A Greenaway életmű első Paintbox képe a *Fear of Drowning*ban

Greenaway számára a Paintbox lehetővé tette, hogy több különböző időszakból, különböző forrásokból származó mozgóképet, animációt, rajzot, fotográfiát fényképezzen egymásra, komplex vizuális tablókat hozva így létre. Az eredmény egy, a rendezőnek szinte védjegyévé váló, egyedülálló rétegzett forma lett, amelyet más sem előtte, sem utána nem alkalmazott.

### 7.1.3. *A Szajna halottai*

A *Prospero könyvei* közvetlen stílárís előzménye *A Szajna halottai* című, 1989-ben bemutatott televíziós rövidfilm, amelyben a rendező már ugyanolyan módon alkalmazta a Paintbox technikát, mint az egy évvel később forgatott nagyjátékfilmben. Hasonló jellegű katalógusfilmről van szó, mint a *The Falls*, azzal a különbséggel, hogy az abban szereplő adatbázis a VUE áldozatairól teljesen fiktív; a rövidfilm ezzel szemben viszont valós történelmi alapokon nyugszik; Greenaway a film alapjául szolgáló regiszterről Richard Cobb 1978-ban megjelent, *Death in Paris* című könyvéből szerzett tudomást. Az alkotás közvet-



len inspirátora, amelyet a rendező a legelső képsorokon meg is mutat, ebben az esetben is egy képzőművészeti alkotás volt, de nem festmény, mint általában, hanem Hippolyte Bayard 1840-ben készült fényképe, az *Önarckép vízbefűlt emberként*. A fotó felhasználása érdekes értelmezési keretet ad a filmnek: Bayard természetesen a beállított póz ellenére nem volt halott, ahogy *A Szajna halottai* „címszereplőit” alakító színészek sem. Többen meg is mozdulnak, vagy pislognak a felvételeken, jelezve a reprezentáció álságosságát.



20. kép: Hippolyte Bayard: *Önarckép vízbefűlt emberként*, 1840. október 18.

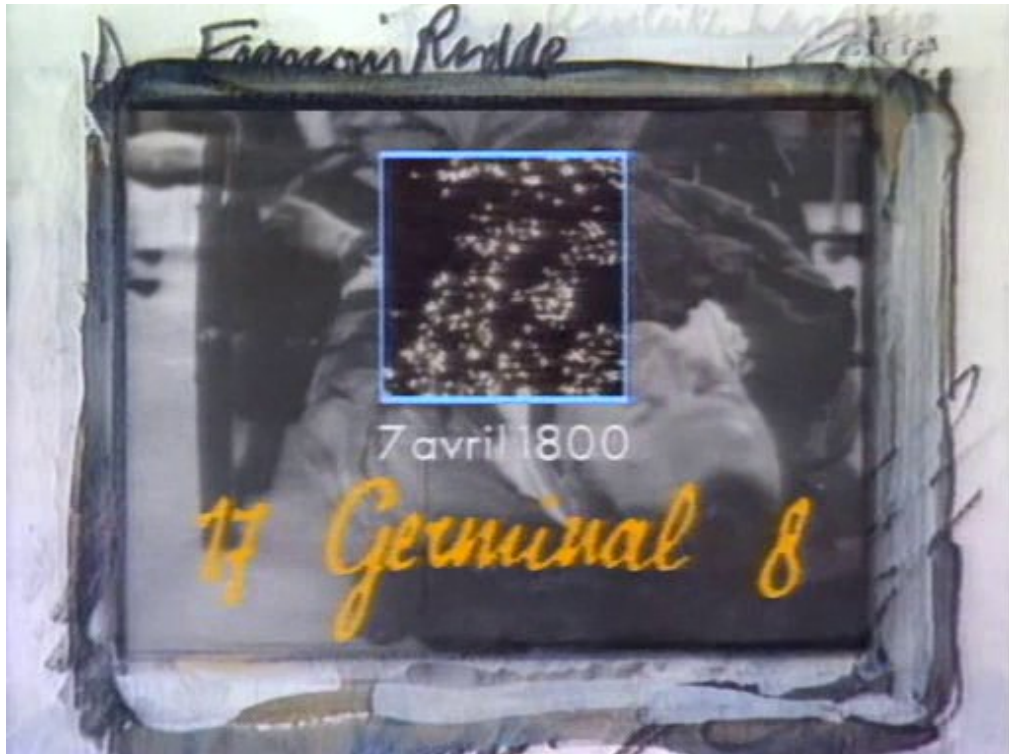
*A Szajna halottai* történeti alapjai a következők: a XVIII.-XIX. század fordulóján élt Párizsban két hullaházi alkalmazott, Boule és Daude nevűek, akik listát vezettek minden holttestekről, akikkel 1790 és 1801 között (tehát a forradalmi időkben és közvetlenül utána) foglalkoztak. Körülbelül hatszáz ilyen feljegyzés készült, melyek közül 410 (más forrás szerint 306) a Szajnából kihúzott halottra vonatkozott. Boule és Daude nem eléged-



tek meg a puszta felsorolással: leírták a holttestek állapotát, külső jegyeit, a halál feltételezett okát (baleset, öngyilkosság, gyilkosság); hogy milyen módon kerültek az áldozatok a folyóba.

Greenaway-t érdekelte a történelmi periódus, amelyben ezek a feljegyzések készültek. A tárgyalt időszakban Franciaország az 1793-ban bevezetett forradalmi naptárt használta, amelynek kezdőpontja 1792. szeptember 22-e volt, de mindössze tizenkét évig, 1805 őszéig maradt alkalmazásban. A naptárt azzal a fő céllal alkották meg, hogy az új korszakot egyértelműen elkülönítse az addig használt, keresztény alapokra épülő Gergely-naptártól, elvesse a vallási maradványokat, racionális, a forradalomhoz méltó elnevezéseket és időbeosztásokat alkosson. Tehát eltörölt egy régi rendszert, hogy egy újat hozzon létre – ám az alkotók hosszú távon nem jártak sikerrel; ez tipikusan greenaway-i szüzsé is lehetne. Ám a film létrejötte nem csak ennek köszönhető. Ahogy a narrációban elhangzik, egy ember emlékezete csak ritkán marad meg három generáción túl, ráadásul már a forradalmi naptár sincsen használatban, amely alapján a feljegyzések készültek. Tehát nemcsak hogy a filmben bemutatott emberek nem léteznek többé, hiszen halottak, hanem maga a történelmi idő sem, amelyben éltek, a naptár hiánya miatt.

Mindazonáltal ez a nem létező idő mégis ismerős attribútumokkal rendelkezett. A hányatott történelmi háttér ellenére a bemutatott figurák hétköznapi életet folytattak és mindennapi foglalkozásokat űztek. A film stílusában egynemű és repetitív. Greenaway, ugyanúgy, ahogy már a VUE esetében is eljárt, huszonhárom esetet emelt ki a több százból (mivel az összes bemutatása nem fért volna bele a háromnegyed órás játékidőbe), ugyanazt az induktív módszert alkalmazva, amit a *Számokba fojtva* ugrókötelező kislánya is használ a csillagok számlálásakor. (Ha százat megszámloltunk, a többi már mind ugyanolyan; ha van huszonhárom hullánk, akkor a többire nincs szükség, ennyiből már levonhatunk általánosabb következtetéseket.) A film az egyes eseteket szigorú rendben egymást követő szekvenciában mutatja be: mindenekelőtt kiíródik az éppen vizsgált holttest neve, egy, a fröcskölődő vízről készült beállítást követően a megtalálás időpontja, majd a film megmutatja, hogyan húzták ki a testet a folyóból, néha azt is, hogyan került bele. Az ezután következő blokkban a kamera felülnézetből lassan végigkocsizik az éppen aktuális (egy-két kivétellel) meztelen halott felett; ezt sokszor még egy blokk követi, amely a vizsgálat utáni teendőket mutatja be. Mindezen felül a játékidő első két percében a film háborgó vizek képére vetítve bemutatja az áldozatok arcát (a fő széria előrevetítése), illetve egy ugyancsak vízzel körülvett keretben Boule-t és Daude-t. A film végén pedig még egyszer végigsiklik a kamera a holttesteken, ezúttal a talpuk felől nézve.



21. kép: Többszörösen összetett kép *A Szajna halottaiban*

A filmet végig meghatározza a Paintbox technika, szinte valamennyi beállítás összetett, kép a képben, keret a keretben; sőt, mindezek többszörös kombinációjára is számos példa akad. Az egyes esetek bemutatásakor a katalóguskészítők írásával a képre kiíródik az áldozat neve, a megtalálás időpontja, de egyéb adatok is felbukkanhatnak. Az egyedüli beállítások, amelyek következetesen kivételt képeznek a palimpszeszt képek alól, a kocsizások a meztelen testek felett – ezekből a képekből egy újabb, stílusosan egynemű széria jön így létre.<sup>344</sup>

*A Szajna halottai*, szemben a Prospero könyveivel, nem narratív munka, a tiszta katalógusjelleg a korai rövidfilmekre hajaz. A Prospero fő szériáját alkotó széria ugyanakkor szintén nem narratív szerkezet, amely, hasonlóan *A rajzoló szerződése*, a *Z00* és a *Számokba fojtva* fő szeriális konstrukcióihoz, erősen elkülönülve, szinte párhuzamosan van jelen a nagyjátékfilm szüzséjében.

<sup>344</sup> Egyetlen kivétel van: Vincent Michel Chretien esetében a holttest nem meztelen, sőt, az emblematisz kocsizás közben rákópirozódik a zsebében fellelt tárgyak képe. A széria megtörése önkényes döntésnek tűnik.

#### 7.1.4. Adaptáció és a barokk digitalizációja

A filmhez, vagy azzal párhuzamosan készült egyéb alkotások szignifikánsan bonyolultabb multimediális kollázssá álltak össze, mint a *Számokba fojtva*t övező művek. A *Prospero könyvei*hez közvetlenül kapcsolódott egy regény, *Prospero's Creatures* címmel, valamint egy képgyűjtemény, *Ex Libris Prospero* címmel, amelyekben Greenaway a filmhez képest sokkal pontosabban kijelöli Prospero birodalmának határait: részletes terveket, leírásokat és képeket tartalmaznak a szigetről, illetve magának a címszereplőnek a koráról, ízléséről és még sok más egyébről, amelyek a filmből magából nem derülnek ki. Ezen felül még bemutatásra került egy 23 perces rövidfilm, *A Walk Through Prospero's Library* címmel: ez jellegét tekintve hasonló a *Fear of Drowning*hoz: Greenaway száz olyan történeti, mitológia, bibliai és fikciós karakterhez fűz kommentárokat, akik valamilyen módon köthetők Prospero könyvtárához. Végül pedig *Prospero's Books* címmel a forgatókönyv is megjelent. Később aztán Greenaway írt egy színdarabot is, *Miranda* címmel, amely Prospero lányának utazását mutatja be Milánó felé. Mindez megelőlegezi azt a még szerteágazóbb és bonyolultabb intermedialis projektet, amely a Tulse Luper-filmekhez kapcsolódik.

Szemben a rendező valamennyi egyéb alkotásával, a *Prospero könyvei* adaptáció: Shakespeare *A vihar* című drámájának mozgóképes változata. Ennek következtében óhatatlanul felmerül a szerzőiség kérdése. Noha Greenaway támaszkodik arra a már számtalanszor vizsgált és interpretált viszonyra, amely Prospero karaktere, illetve Shakespeare mint szerző között fennáll, ehhez még hozzáveszi Gielgud alakját, továbbá saját magát is, mint rendezőt és „képalkotót”.<sup>345</sup> Mindez termékeny feszültséget generál a versengő autorok között. Timothy Murray szerint Prospero, Gielgud és Shakespeare összefonódása annyira szoros, hogy helyenként „szétbonthatatlanul egy személynek” tűnnek.<sup>346</sup> Ez a fajta „identitáskeveredés” a leginkább feltűnő barokk jellegzetességek közé tartozik a filmben, különösen a deleuze/leibnizi monád koncepció értelmében – hiszen a sziget a maga egészében tekinthető egy monádnak, amelyet a fenti hármas autoritása mindenestül meghatároz.<sup>347</sup> (Hozzáteszem: Murray megfélemez magáról Greenaway-ról, pedig az ő autoritását nem lehet mellőzni. Ezen felül számomra úgy tűnik, hogy a felsoroltak szerzősége, uralma nem tekinthető azonos mértékűnek. Gielgud, mint színész pozíciója a leggyengébb: hiszen ő cse-

<sup>345</sup> Anderegg, Michael: Greenaway's Baroque *Mise en scene* at the Imaginative Centre of Shakespeare's *The Tempest*: a Hypertextual Recapitulation of the Rivalry of Ben Jonson and Inigo Jones? In.: Stalpaert, Christel (szerk.): Peter Greenaway's *Prospero's Books*: Critical Essays. Ghent: University of Ghent, 2000. 102.

<sup>346</sup> Murray, Timothy: *Digital Baroque. New Media Art and Cinematic Folds*. University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2008. 113.

<sup>347</sup> Murray: i.m. 115.

rélhető, más is alakíthatta volna a szerepet, ha ő esetleg nem vállalja el, bár a jelenléte kétségtelenül hozzáteszi a filmhez a korábbi Shakespeare-alakításából nyert tekintélyét.)

Greenaway saját bevallása szerint a filmben azért fordult a Paintbox technika használatához, hogy hatékonyabban mutathasson rá: a sziget Prospero alkotása, „egymásra torlódó” képekkel, „csúszkáló tükrökkel, tükörképekkel”, ahol a szövegek által előhívott képek éppen annyira szubsztanciálisak, mint a tárgyak, a tények és az események. A folyton zajló keretezés és újrakeretezés arra figyelmezteti a nézőt, hogy amit lát, az csupán egy téglalapba tördelt illúzió.<sup>348</sup> A film továbbá tudatosan kezeli a tényt, hogy alapjául egy olyan szöveg szolgál, amelyet egy késő tizenhatodik-kora tizenhetedik századi drámaíró írt, egy könyveinek élő itáliai tudósról, akinek képzeletvilága görög, római és reneszánsz ismeretanyagra épül, melynek segítségével a sziget korábban független szellemeit is reneszánsz alakra formálta.<sup>349</sup> Mindezeket az egymásra épülő, egymásba olvadó rétegeket a film a Paintbox segítségével tárgyasítja, amelynek révén lehetővé válik a szöveg feloldozása az írás linearitásából, megszüntethető a könyv tárgy voltának statikus mivolta, a festmények esetében pedig nem köt meg többé a festék anyagisága.<sup>350</sup> Ahogy Pethő Ágnes írja: „a könyvlapként elterülő vásznon belül elkeretezett képek/szövegek a könyvben/festményben születő újabb szövegekként/képekként is értelmezhetők, amelyeket a kinematográfia képzelettel analóg közege kelt életre, valamint a könyvlap, a festő- és filmvászon egymásba való átlényegüléseit jelzik (az elbeszélés egyik képkeretből helyeződik át a másikba, a képek egyben filmfestmények, amelyek az irodalmias elbeszélői világszervezés függvényei). Magának a nyelvi szövegnek a multimediális lehetőségei pedig szétszóródnak a filmi kommunikáció különböző szintjeire (ezáltal a szöveg hangzó és képi megjelenéseinek enciklopédikus változatosságát kapjuk), a festői képkompozíciók kinematikája viszont filmbeli mozgássá alakul.”<sup>351</sup> Amy Lawrence érvelése szerint a képen belüli képek határai áthelyeződnek; az „alapkép” az éppen bemutatott könyv (vagy egyéb tárgy, épület, helyszín) mögött is folytatódik; néha három-négy réteg is jelen van egyetlen beállításban. Az előtérben ábrázolt könyvek újrakeretezik a világot, ami egyébként mindig nagyobb, mint amennyit egy könyvben olvasni lehet róla.<sup>352</sup> Greenaway-t továbbá szemlátomást lenyűgözi a végtelenség, amely a könyvekben lakozik. A könyvek, amelyeket Prospero számára alkot, túlmennek a logika határain, hiszen az érvek, a babona, a művészet és a tudomány bennük be-

<sup>348</sup> Greenaway, Peter: *Prospero's Books*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991. 12. = Greenaway 1991

<sup>349</sup> Greenaway 1991: 28.

<sup>350</sup> Pethő Ágnes: A köztes lét alakzatai, avagy a filmművészet ön(f)elszámolása (?). [http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/103\\_petho.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/103_petho.html) = Pethő 2000

<sup>351</sup> Pethő 2000

<sup>352</sup> Lawrence: i.m. 142.

mutatott összeolvadása nyilvánvalóan lehetetlen<sup>353</sup> (ahogy persze egy ilyen könyv fizikai létezőként is képtelenség). A könyv nem csak az ábrázolásmódja révén kerül keretbe, maga is egy keret, amelyen belül a tartalma, a világ egy szeglete (Prospero esetében általában egyhuszonnegyed része) található.

Ahogy Péter Ildikó írja, „a *Prospero könyveinek* képdömpingje pedig talán teljességében nem is követhető.<sup>354</sup> Míg a *Párnakönyvben* a kép valamelyik sarkában jelenik meg egy újabb kocka, addig *A vihar* feldolgozásban a képkocka mögött egy másik esemény körvonalait fedezhetjük fel.”<sup>355</sup> Majd Dobolán Katalint idézi: „A keretek mindig utólag vannak kötve, visszafelé, ugyanakkor többnyire elég nagyok is, és lefedik a képmező jórészét, amikor épp jelen vannak. A keret azonban nemcsak valamiféle szimultenitást jelez. Ha egyszer nem a keretben lévő dolgot figyeljük, hanem a háttérrel, illetve a háttér és a keret viszonyát, érdekes dolgot látunk. Ez a viszony ugyanis úgy alakul, hogy a hierarchia mentes viszonyok összes logikai lehetőségét szemléltesse. Továbbá, ezt a képzetet kelti különösen Miranda ágyjelenete, ahol egy alkalommal négy belső, egymásra rakott keret van, teljes hierarchia nélkül. Ilyen elem az egymásra-fényképezések módszere is.”<sup>356</sup>



22. kép: Képszendvics a *Prospero könyveiben*

<sup>353</sup> Lawrence: i.m. 151.

<sup>354</sup> Amennyiben valaki csak egyszer tekinti meg a filmet, az állítás kétségbevonhatatlan. Többször megnézve, gondosan jegyzetelve közben, a bizonytalanabb pontoknál meg-megállva a *Prospero könyvei* is feltérképezhető.

<sup>355</sup> Péter Ildikó: Peter Greenaway: *Prospero könyvei*. [http://www.szabad-part.hu/21/21\\_muv\\_peterildiko.htm](http://www.szabad-part.hu/21/21_muv_peterildiko.htm)

<sup>356</sup> Péter: i.m.



Péter Ildikó mindezzel arra mutat rá, hogy Greenaway alapvetően kétféle módon használja a kép-a-képben, keret-a-keretben szerkezeteket. Egyfelől van az az alkalmazás, amely a *Párnakönyvön* felül például a *Nyolc és fél nő* főcímében, a *Fear of Drowning*-ban, vagy a *Rembrandt's J'accuse*-ben tűnik fel: vagyis egy kis képben elkülönítve a vászon többi részétől megjelenik egy beszélő fej, amely a látottakat kommentálja., vagy esetleg valamely más statikus elem – a lényeg, hogy nem két, esetleg több esemény zajlik párhuzamosan, ami például a Tulse Luper-filmeket jellemzi. Természetesen a kétféle ábrázolásmód egyszerre is jelen lehet egy-egy alkotásban.

A film a „Boatswain” szó többszöri elhangzásával, leírásával kezdődik: Prospero kiáltja, vagy veti papírra, vagy teszi egyszerre mind a kettőt, ezzel előidézve a vihart. Douglas Keeseey (és korábban Hirsch Tibor is) rámutat, hogy a szót Gielgud „bosun!” formában interpretálja. Greenaway erről a következőképpen nyilatkozott: „a játék első szava „Bosun”. Érdekes szó, mert még sosem írták le. Írástudatlan tengerészek szava volt, és mire mégiscsak papírra vetették, már a mostani „Boatswain” formában jelent meg.”<sup>357</sup> Prospero írásban a modern formát használja, ami Keeseey szerint arra utal, hogy a címszereplő nem a színdarab karaktereinek alkotója, hanem csupán leírja őket. Ám a kijelentés vitatható: úgy gondolom, Prospero autor státuszát (ami mindenképpen több, mint a puszta leírás) ez a mozzanat nem ingatja meg. Az ő autoritása egyszerűen a saját, a világról való tudásától függ, és ha „bosun” szót „boatswain”-ként ismeri, akkor úgy fogja leírni. Ez semmin sem változtat.

A szó elhangzásának több tanulmány is különös jelentőséget szentel,<sup>358</sup> miközben nem reflektálnak rá, hogy *A vihar* című dráma is ezzel a kiáltással indul; ám ott nem Prospero szájából hangzik el, hanem a kapitányéból a bajba került hajón, amelyen a szereplők nagy része utazik. Két dolgot érdemes ezzel kapcsolatban kiemelni: egyfelől a *Prospero könyvei* igen hűséges adaptáció, a címszereplő könyveinek leírásától és néhány olyan húzástól eltekintve, amelyek nem érintik a központi cselekményt, a filmben az eredeti mű teljes szövege elhangzik. (A hiányzó szakaszok főleg a humoros epizódokat érintik, így a film hangulata egységesebb és komorabb a darabénál.) Másfelől pedig: ha itt, a legelső jelenetben még nem is nyilvánvaló, de a filmben amíg el nem töri a varázspálcáját, valamennyi szereplő Prospero hangján szólal meg, ami meglátásom szerint sokkal lényegesebb jele az autoritásnak, minthogy egy-egy morféma milyen jelölők révén kerül a papírra.

<sup>357</sup> Idézi Hirsch: *Bosun! Greenaway-jegyzetek*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1991. 5.

<sup>358</sup> pl. Szekeres Katalin: *Egy film szemiotikája. Prospero könyvei*. In.: Gondolatjel, 1992/2. 49-53.; vagy Péter Ildikó: i.m.



Greenaway a dráma eredeti szövegét ugyan megtartotta, viszont az elkészült film egyértelműen az ő állásfoglalását, világnézetét, történelmi prekonceptióit tükrözi: egyszóval egy olyan mű jött létre, amely tökéletesen belesimul a Greenaway-univerzumba. A film több ponton is kapcsolatot tart a rendező korábbi munkáival, különösen a megelőző filmmel, *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretőjével*. A *Szakács*ban már erősen jelen volt a színpadi stilizáció, az egyes helyiségeket következetesen monokróm színek jelölték: az étterem vörös volt, a WC fehér, az utca kék, a kórház sárga. A *Prospero*ban egymáshoz kiismerhetetlenül kapcsolódó belső tereiben a jellemző színek továbbra is jelen vannak, de a számuk kettőre, a vörösre és a kékre csökken. Prospero is vagy vörös, vagy kék palástot visel. A másik erős kapcsot a zene képezi a két film között: a *Prospero könyvei* zenéjének egyes elemei a *Szakács*ból származnak.

#### 7.1.5. Prospero, mint struktúráteremtő férfinős

Prospero rendelkezik a rendező jellegzetes férfinősök attribútumaival. Itt ismét *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretőjét* említhetem, ugyanis annak gengszter-antagonistája, Albert Spica rokonítható vele a legkönnyebben. Legjelentősebb közös vonásuk abban mutatkozik meg, hogy mindketten egy már kiépült rendszer felett uralkodnak (illetve Spica inkább csak uralkodni vél). Az egyéb Greenaway-hősök csak a struktúra kiépítésével próbálkoznak, és ennek során vallanak kudarcot, Spica a már felépült, készen álló uralmát veszíti el, olyan események folytán, amelyekre nemhogy ráhatása nincs, de igazából elképzelni sem tudja őket. Ezért a hatalma ingatag alapokon nyugszik. Prospero a *Prospero könyvei* kezdetén hasonló pozíciót foglal el, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy az ő autoritását semmi sem zavarja. Kétségtelenül teljes sikerrel járt a struktúra létrehozása során: a könyvek segítségével birtokába került a világot jelképező tárgyaknak, elemeknek, szimbólumoknak, ezek révén pedig uralma alá hajtotta a szigetet és annak lakóit, vagyis Calibant, Arielt és a többi, névtelen szellemet. Prospero isteni státuszban van, teljes hatalmat élvez, kénye-kedve szerint irányítja a cselekményt, hiszen szó szerint ő írja ennek a világnak a történetét, ő teremti meg, ő hozza létre ezt az univerzumot (nem egy jelenetben látható, ahogy *A vihar* szövegét recitálja, és ezzel párhuzamosan jegyezget egy könyvbe). Ahogy Kovács László megjegyzi, „a vihar története nem más, mint a szavak hatalmával történő világteremtés krónikája – ahogy a Biblia is írja, kezdetben volt a szó – a jelölő az, ami mindent életre hív.”<sup>359</sup> Mivel ez a világ Prospero világa, és minden az ő kénye-ked-

<sup>359</sup> Kovács László: Írás, kép, test. Shakespeare és Greenaway találkozása a boncaszalonon.  
<http://apertura.hu/2007/nyar/kovacs>

vétől függ benne, így egészen természetes, hogy még a szereplők hangját is ő adja (bár a hangsávban különféle effektek jelzik, ha éppen valaki más nevében beszél), egészen addig, amíg el nem töri a tollát/varázspálcáját.<sup>360</sup> Prospero alakjában a szelf-nek egy Shakespeare korában újdonságnak számító felfogása is megnyilvánul, amelyet Morris Berman „érzéki intellektusnak” nevez:<sup>361</sup> egy olyasfajta személyiség, aki egyszerre része és résztvevője a világnak, és aki felismeri, hogy önmeghatározása egyúttal közösségi esemény is.<sup>362</sup> Ebben a filmben mintha létrejönne az az abszolút szerzői autoritás, amelyet a posztmodern egyébként elvet, és amellyel Greenaway is leszámolt már *A rajzoló szerződésében*. A címszereplő lény a maga domináns és uralkodó mivoltában egy modernista világfelfogást képvisel; ő egymaga a reneszánsz racionalista világkép megtestesítője, a descartes-i *cogito*.<sup>363</sup> Viszont amikor Prospero lemond uralmáról, az általa megtestesített világkép is érvényességét veszti. Ekkor kezdik el az egyéb karakterek is fokozatosan elnyerni önállóságukat – először csak Ferdinand, Ariel és Miranda, majd később, a film vége felé a többiek is. Prospero azaz, hogy lemond hatalmáról, elkerüli a Greenaway filmek férfi hőseinek általános végzetét (ebben az is szerepet játszik, hogy a rendező minél hübb akart maradni Shakespeare-hez.), és habár az által képviselt autoritás megbukik, legalább életben marad, és a film is részben pozitív végkicsengéssel zárul.

Prospero autoritása nem mentes egyes negatív jellemzőktől: a sziget lakóit azok akarata ellenére hajtja uralma alá, pusztán azért, hogy felhasználásukkal, nem kevés önöségről tanúságot téve, bosszút állhasson ellenfelein. A színmű ezen értelmezése nem új keletű: már Germaine Greer is ír arról, hogy Prosperonak szembe kell néznie a felismeréssel, miszerint hatalmát nem mindig önzetlenül gyakorolta.<sup>364</sup> Greenaway felerősíti ezt az aspektust, rájátszik, Prosperót egyfajta reneszánsz kolonialistaként ábrázolva.

Jan Kott szerint *A vihar* olyan, mint egy színjáték, melynek Prospero a rendezője, amit bizonyít, hogy Shakespeare-nél szokatlan módon a dráma időbeosztása szinkronban áll a valódi idővel – de egyedülálló a szerző életművében az Epilógus is. A tény, hogy Prospero korlátlan módon rendelkezik környezeté sorsa felett, és minden cselekvés az ő akarata szerint zajlik, alátámasztja ezt az elképzelést. Caliban összeesküvése a hajó aljánépevel gazdája ellen, (amelyet Prospero könnyedén hatástalanít) mintha ellentmondana

<sup>360</sup> Kovács ezen a ponton valamelyest ellentétbe kerül önmagával, mikor azt írja: „Ezzel a beszéddel Prospero maga alkotja meg a film egész világát, mint Isten, aki felette áll mindennek, és aki szintén a szót használta a teremtéshez. Ezt az *auteur* kultuszának felélesztéseként is lehet értelmezni.” Valójában a karakter totális uralma egyaránt épül az írásra és a beszédre. Úgy gondolom, egyik sem helyezhető a másik elé.

<sup>361</sup> Willoquet-Maricondi 2008c: 181.

<sup>362</sup> Willoquet-Maricondi 2008c: 181.

<sup>363</sup> vö. Willoquet-Maricondi 2008c: 182-183.

<sup>364</sup> Greer, Germaine: Shakespeare. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1996. 45.

mindennek, de mivel Caliban hangját is Prospero adja, valójában ez a zendülés is a nagy rendszer részét képezi. Mivel pedig Caliban is Prospero akaratának van kiszolgáltatva, így a közte és Prospero között fennálló, sok helyütt emlegetett ellentét is csak látszólagos a filmben, vagy csak annyiban realizálódik, amennyiben Prospero önmagával kerülhet ellentétbe.<sup>365</sup> Ahogy arra Greenaway rámutat, a film mentális utazásként is felfogható Prospero elméjében.<sup>366</sup>

Péter Ildikó megjegyzi, hogy „Prospero kétféle ruhában jelenik meg: hol pirosban, hol kékben. Utalhat ez arra is, hogy létezik egy Prospero, aki a bosszúállás történetét írja – gondoljunk csak arra a jelenetre, hogy amikor a címszereplő papírra veti: 'We split', ugyanabban a pillanatban megelevenedik előttünk az írott forma, s látjuk, amint a hajón lévő emberek kétségbeesve kiáltják ugyanazt a mondatot –, s van egy, aki szerepel magában a történetben. A film egyik részében a két Prospero együtt jelenik meg.” Ugyanakkor a piros és a kék váltakozása újabb szeriális szerkezetet alkot. Az említett öltözetek továbbá a címszereplő hatalmának attribútumai. Mikor nem gyakorolja, mint a múltidézés során a Mirandával való jelenetben, illetve miután lemond róla, csak egyszerű fehér inget visel.

#### 7.1.6. Prospero könyvei

Greenaway verziójában a hangsúly alapvetően a címszereplő könyveire tevődik, ezeknek felsorolása adja a filmnek azt a nem narratív szálát, amely a filmben a fő szeriális szerkezetet képviseli, melynek jelentőségére a figyelmet a film címe külön fel is hívja. A huszonnégy kötet hozzáadása és részletes bemutatása a leglényegesebb különbség Shakespeare drámájához képest, ami önmagában véve természetesen semmilyen szempontból sem szeriális ihletettséggű alkotás. A köteteket Greenaway egyaránt tekinti a narratíva „kellékeinek”, vezérlőinek, illetve olyan, „valódi” dokumentumoknak, amelyeket a film külön szegmensekben ábrázol, Prospero narrációjának kíséretében. A film a könyvek felsorolásával mutatja be *A vihar* alkotóelemeinek esszenciáját, amelyekből (és amelyekre) a Prospero által uralt világ fel/raépül; vagy ahogy Szekeres Katalin írja, minden könyv „a

<sup>365</sup> Prospero teljhatalma ellenére akadnak ebben a világban bizonytalan pontok, mint például Ariel figurája, aki három alakban is feltűnik – néha egyszerre. Ám mivel ő a szellem képviselője, testetlen figura, aki felüláll minden emberi tulajdonságon, a megsokszorozódása valószínűleg a szerző/Prospero kétségeit jelzi, hogyan lehetne őt látni, illetve láttatni. Szekeres ezzel kapcsolatban a következőképpen fogalmaz: „Ariel alakja ellenben aligha meghatározható: ő is rendelkezik mágikus erővel, hol gyermek, hol fiatal férfi képében jelenik meg. [...] Képes a vízen járni, nincsenek érzelmei, csupán önmagát illetően, megtanul írni- olvasni, és jóformán mindenütt ott van. Worth sorai tökéletesen illenek rá: 'A képek, mondom, nem ábrázolhatják a nem létöt. (...) Csak azt mutathatják, ami – a képen – van.'

<sup>366</sup> Rogers, Marlene – Greenaway, Peter: „*Prospero's Books*”. *Word and Spectacle: An Interview with Peter Greenaway*. In.: *Film Quarterly*, Vol. 45, No. 2 (Winter, 1991-1992). 15.

film adott részének” metaforája/metonímiája.<sup>367</sup> Pethő Ágnes szerint „A *Prospero könyveiben* megjelenő könyvek (...) a hermeneutikai értelemben vett irodalmi alkotás létmódjának metaforáit testesítik meg. Miközben a tárgyként szemlélhető üres lapok szabadon szóródnak a szélben, Prospero Greenaway által megjelenített könyvei lényegében fiktív konstrukciók, az imaginárius dimenziójában, tehát a filmképen, szó szerint élővé válnak: vérző, lüktető, miniatűr világmodelleket magukba foglaló kötetek tűnnek fel, amelyekben 'a gondolatok kergetik egymást', 'szétfeszítik' a borítót, 'tükrözik az olvasót'. ”<sup>368</sup>

Greenaway egy helyütt megjegyzi<sup>369</sup>, hogy az ember az általa olvasott szövegek összessége – Prosperót tehát a könyvei határozzák meg, amelyek főleg a reneszánsz világának kanonizált tudását tartalmazzák, ebből pedig egyenesen következik, hogy az általa létrehozott világnak is ezek kell, hogy képezzék az alapját; ezek jelentik azt a nyersanyagot, amelyből Prospero dolgozhat. Ami ebben a huszonnégy könyvben nincs benne, az a film világában nem létezik.<sup>370</sup>

Prospero kötetei, a játékidőben előrehaladva, a következők:

1. Book of Water (*A víz könyve*)
2. Book of Mirrors (*Tükrök könyve*)
3. A Memoria Technica called Architecture and Other Music (*Az építészet könyve*)
4. An Alphabetical Inventory of the Dead (*A halottak könyve*)
5. The Book of Colours (*A színek könyve*)
6. A Harsh Book of Geometry (*A geometria könyve*)
7. An Atlas Belonging to Orpheus (*A pokol térképeinek atlasza*)
8. Vesalius's Left *Anatomie of Birth* (*Az ember anatómiája*)
9. A Primer of the Small Stars
10. A Book of Universal Cosmologies (*Az univerzum kozmográfiája*)
11. Book of the Earth (*A Föld könyve*)
12. End Plants (*Füveskönyv*)
13. The Book of Love (*A szerelem könyve*)
14. A Bestiary of Past, Present and Future Animals
15. A Book of Utopias (*Az eszményi társadalmak könyve*)

---

<sup>367</sup> Szekeres: i.m.

<sup>368</sup> Pethő 2000

<sup>369</sup> Rogers – Greenaway: i.m. 15.

<sup>370</sup> Csáky: i.m.

16. A Book of Travellers Tales
17. Love of Ruins (*A régészet könyve*)
18. The Autobiographies of Semiramis and Parsiphae (*Életrajzok könyve*)
19. The Ninety-Two Conceits of the Minotaur
20. A Book of Motion (*A mozgás könyve*)
21. A Book of Mythologies (*Mitológiák könyve*)
22. A Book of Games
23. A Book of Thirty-Five Plays (*Színművek könyve*)
24. A Play called *The Tempest* (*A vihar*)<sup>371</sup>

A könyvek legtöbbje mind vizuálisan, mint auditíve elkülönülnek a film többi részétől. (Kivétel az *A Primer of the Small Stars*, ennek létezését csak a felirat jelzi, szinte észrevétlenül festi alá pár másodpercig a jelenetet, amelyben Prospero elbeszéli Mirandának hányattatásaik történetében.) Általában nagyközeliiben, a már említett palimpszeszt képeken keresztül kerülnek bemutatásra; tartalmuk a Paintbox technika révén tárul fel: ugyanakkor a képernyőre kiíródik a könyv címe is. Ezzel párhuzamosan, a jelzett kivételektől eltekintve, Prospero narrációja hallható, amelyben röviden leírja, az adott kötet mit tartalmaz. A könyvek az eredeti darabban egyszer sem jelennek meg a színen, bár történnek rájuk utalások: Greenaway megjelenítésükkel a szöveg lyukait akarja betömni, állítja Kovács László, mégpedig olyan lyukakat, „melyek azt a protomodern ismerethalmazt tárják a kortárs néző elé, mely által Prospero felülkerekedett a transzcendens hatalmon. Másik funkciójuk a tudás mint hatalom bemutatása.”<sup>372</sup> A film végén Prospero hatalmát azzal a gesztussal adja fel végérvényesen, hogy megsemmisíti a könyveket – jelképesen tehát az egész általa uralt világot. Shakespeare szövegétől eltérően, ahol a köteteket vízbe vetik, a filmben először égni láthatja őket a befogadó, ami az utalások újabb hálózatát hozza játékba, az autoriter rezsimek által elkövetett huszadik századi könyvégetéseket,<sup>373</sup> de az ábrázolt kornak megfelelően akár az inkvizícióra is asszociálhat a néző. Csak ezután kerül sor a maradványok vízbe szórására, és itt be is fejeződhetne a történet, de az utolsó két könyvet, az 1623-as portfóliót, illetve *A vihar*

<sup>371</sup> A könyvek listáját Hirsch Tibor tanulmánykötetéhez Brunner Ingrid állította össze, a magyar címekeket ennek alapján közöltem. Az eredeti lista több pontatlanságot tartalmaz: öt könyvhöz a filmben nem tartozik narráció, ezeknek a szerző nem fordította le a címét, a felsorolásából kihagyta őket. Viszont egy olyan kötetet is beiktatott, ami Greenaway-nél nem szerepelt – *A születés könyve* a filmben a Vesalius-féle anatómiához tartozik. A lista összevonja a két utolsó könyvet; a filmben *A vihar* külön kötetben szerepel. Narráció tehát tizenkilenc könyv bemutatását kíséri; ugyanennyi lap marad üresen a *Színművek könyvében*, vagyis a Fólióban.

<sup>372</sup> Kovács: i.m.

<sup>373</sup> Willoquet-Maricondi 2008b: 302.



kéziratát Caliban kimentti. (Ez önmagában véve is érdekes mozzanat, ugyanis Caliban a szellem alatti test, a szó legrosszabb értelmében vett tömegember képviselője,<sup>374</sup> aki korábban éppen a könyvek elpusztítására biztatja Stephanót és Trinculót, a Prospero ellen szőtt összeesküvésük részeként.) A portfólió elején pedig a narrátor szövege alapján tizenkilenc lap üresen maradt, az a tér, amelyet a történeti Fólióban *A vihar* szövege tölt be. Így, ha Prospero uradalma el is pusztult, legalább a reprezentációja – egy reprezentáció reprezentációja – fennmaradt.



23. kép: Az egyik legösszetettebben ábrázolt kötet – *Az építészet könyve...*



24. kép: ... és az ellenkező véglet: *A Primer of the Small Stars*.

<sup>374</sup> vö. Benedek Marcell: Shakespeare. Magyar Könyvklub, Budapest, 2000. 318.



A könyveken keresztül Greenaway magának a színműnek a felépítésével játszik: kiválasztja, hogy mely szavak kerüljenek kimondásra vagy leírásra, illetve a kalligráfia formáját és tartalmát. Ennek révén a szöveg többrétegű és nyitott térré válik *A vihar* és a *Prospero könyvei* további interpretációi számára.<sup>375</sup> A film folyamatosan emlékezteti arra a befogadót, hogy nem csupán ő maga egy szöveg, hanem az alapjául szolgáló dráma, *A vihar* sem több annál.<sup>376</sup>

Keeseey szerint ugyanakkor azzal, hogy a film felhívja a figyelmet a könyvek határaitra, Greenaway ironikusan áll hozzá a saját munkája szervező elveihez, rámutatva, hogy a kötetek nem mindentudóak, és nem is mindenhatóak, hanem csak eszközök, pusztán kulturális konstrukciók. A film ironikus enciklopédiaként működik, amely rámutat a könyvek önkényességére és hiányosságaira is.<sup>377</sup>

Valamennyi kötet, szerepeltetésük konkrét helyétől függetlenül, egyformán szignifikáns jelentőséggel bír, erre utal, hogy a nyomtatásban megjelent forgatókönyvében más sorrendben vannak jelen, mint az elkészült filmben. Viszont a legelsőként bemutatott *A víz könyve* mindenhol az első helyen áll. Amellett, hogy a narrátor szövege a könyvet valós történelmi személyiséghez, Leonardo da Vinci-hez<sup>378</sup> köti (aki talán, de csak talán az illusztrációkat készítette), a dráma és a film maguk is alapvetően a vízhez kötődik, hiszen Prospero egy tengeri vihar felkavarása és az ebből következő hajótörés révén juttatja ellenfeleit a szigetre. A víz már a hetvenes években is Greenaway egyik legfontosabb motívuma volt, a nyolcvanas években pedig egyenesen sorozatban készítette a különféle filmeket, amelyekben a lehető legalapvetőbb elemként jelent meg (*The Sea in their Blood/The Coastline*, 1983; *Making a Splash*, 1984; *Inside Rooms: 26 Bathrooms, London & Oxfordshire*, 1985; *Számokba fojtva*, 1988; *Fear of Drowning*, 1988; *A Szajna halottai*, 1989; *Prospero könyvei*, 1991). Greenaway a vonzódását a vízhez annak fotogenitásán felül olyasféle okokra vezeti vissza, mint hogy a Föld felszínének háromnegyed részét ez az anyag borítja, metaforikus és szó szerinti értelemben is tisztít, pragmatikus szinten lehetőséget biztosít az embereknek, hogy a közelében meztelenül mutatkozzanak, ám mindez eltörpül amellett, hogy nélküle nem létezhetne az élet.<sup>379</sup> De természetesen halálos

<sup>375</sup> Semra, Horuz: *The Book, the Body and Architectural History in Peter Greenaway's Cinematography*. A Thesis. Ankara: The Graduate School Of Social Sciences of Middle East Technical University, 2010. 94.

<sup>376</sup> Semra: i.m. 94.

<sup>377</sup> Keeseey: i.m. 121.

<sup>378</sup> Jan Kott szerint Prospero alakját Shakespeare mintha Leonardóról mintázta volna, bár erre nincs egyértelmű bizonyíték. Viszont a kor felfogása szerint Leonardo jutott a legmesszebb a mágia ismeretében. Ahogy a szerző írja: „Shakespeare *A viharban* olyan alakot teremtett, akit Leonardóhoz hasonlíthatunk, s (...) Leonardo tragikumán át jobban megérthetjük Prospero tragikumát.” In.: Kott, Jan: *Kortársunk, Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1970. 383-384. Úgy tűnik, Greenawaytól sem idegen ez az interpretáció.

<sup>379</sup> Lawrence: i.m. 98.

közegnek is bizonyulhat. Miután a víz ennyire alapvető jelentőséggel bír, nem meglepő, hogy Prospero világának is ez az elem képezze az alapját, és nem pusztán a hajótörés miatt nyer jelentőséget. A víz alapvető jelentőségére Hirsch Tibor is rámutat a filmről írott tanulmányában; megállapítja, hogy ha *A víz könyve* „nem létezne, nem lehetne nevén nevezni – tükrözni – a Shakespeare-i kezdetet.”<sup>380</sup> Ez az értekezés a többi könyv a cselekmény elemeihez való direkt kapcsolására is szellemes és találó javaslatokat tesz: vagyis értelmezi, az egyes köteteket miért pont ott helyezte el Greenaway a játékidőben, ahol, illetve egyáltalán miért ezek a konkrét címek szerepelnek, miért nem más jellegűek.

*A víz könyve* után következő *Tükrök könyve* Hirsch szerint például az embernek a világra, illetve önmagára való reflexióihoz kötődik, ami a teremtés után a legelső dolga lenne. (A teremtés aktusa a filmben a varázslattal előidézett hajótörés.) Maga a szöveg azonban elsődlegesen a befogadónak az önmagával való szembesülésére reflektál. („Az arany szövetbe kötött, roppant súlyos könyvnek mintegy nyolcvan, tükörfejes lapja van. (...) Van, amelyik az olvasó tükörképét mutatja; van, amely az olvasót egy év múlva, vagy gyermekként, szörnyetegként, angyalként.”) Tehát *A tükrök könyve* semmi mást nem nyújt, mint a befogadó személyiségének visszatükrözését, ami a megismerés lehetetlenségét mutatja. Mivel *A vihar* világa önmagában egy monász, és ezért áthatolhatatlan („A monászoknak nincsenek ablakaik”, szól az ismert Leibniz-idézet), ezért a befogadó úgysem ismerheti azt meg; de legalább magáról megtudhat valamit.

A negyedik kötet, *A halottak könyve* pedig az emlékekhez kötődik: ezért kerül akkor elő, amikor Prospero Mirandának a milánói múltjáról mesél: „az embernek éreznie kell az időt, jelen, jövő és múlt különbségét, elfogadni rá vonatkozó következményeit, hogy küldetéséhez erőt gyűjtsön”.<sup>381</sup> Ez a kötet újabb kapcsolódási pontot jelent *A Szajna halottaihoz*, mivel a narráció szerint „tartalmazza a Földön élt minden halott nevét. Az első név Ádámé; az utolsó Susannáé, Prospero hitveséé.” A Boule és Daude által Párizs hulláiról vezetett tökéletlen katalógus helyett íme, itt van egy tökéletes. (Érdemes megjegyezni, hogy Shakespeare szövegében Prospero feleségére nincs utalás, Greenaway itt direkt módon egészíti ki a dráma világát.)

A kilencedik kötet, *A föld könyve* Caliban első színrelépésekor szerepel. Itt a kapcsolódás nagyon direkt: mikor Prospero először szólítja szolgáját, az „earth”, vagyis föld szót használja. A narráció *A föld könyvét* a következőképpen írja le: „a terepszín hálóba kötött Föld könyvének lapjait ásványok itatják át, savak, lúgok, balzsamok,

<sup>380</sup> Hirsch Tibor: *Vízből mentett mozgókép: Prospero könyvei*. In.: uő: *Bosun! Greenaway-jegyzetek*. Magyar Filmintézet, 1991. 113.

<sup>381</sup> Hirsch: i.m. 115.

afrodiziákumok”. A felsoroltak közül az utolsó egyenes kapcsolatba hozható Calibannal, tekintve Mirandával kapcsolatos vágyait. Hirsch a direkt testiséggel hozza kapcsolatba a karaktert, akivel Mirandának találkoznia kell, mielőtt kapcsolatba kerülne Ferdinand-dal, ami kissé túlzásnak hat. Az „ásványok, savak, lúgok” inkább valami szervesen elemi erőre utalnak.

Valamennyi könyv közül a legfontosabb az utolsó, vagyis a Shakespeare-portfólió, amely ezek szerint nem pusztán *A vihar* szövegével gazdagodik a film végére, hanem korábban már a szerző teljes irodalmi világát is tartalmazta; mindent, amit valaha alkotott, és amelynek csak egy része Prospero története. A pozíciója tehát abszolút felülír minden egyebet a filmben. De nem pusztán emiatt kerül ez a kötet utoljára sorra: hiszen amíg Prospero be nem fejezi a dráma szövegét, a portfólió sem állhat készen. Viszont amint ez megtörténik, beteljesedik az oeuvre, létrejön a metamű.

Maguknak a könyveknek a bemutatásában is erőteljesen jelen vannak az intermediális utalások. A harmadik kötet, *Az építészet könyve* felnyitáskor Michelangelo a Biblioteca Laurencianához tervezett lépcsőjének háromdimenziós papírmodellje ugrik elő – a következő beállításban, áttűnés után Prospero és segítői ugyanezen a lépcsőn vonulnak le. A könyv továbbá Andrea Palladio *Négy könyv az építészetéről* (1570) című művéből is tartalmaz ábrákat. Mindez arra mutat példát, hogyan építkezik a sziget világa a könyvekben fellelhető anyagból – és a könyvek anyaga a művészettörténetből. Semra szerint a kötet kiemelt jelentőséget nyer azáltal, hogy Michelangelo lépcsőin és ajtaján keresztül vezeti be a befogadót Prospero könyvtárába; tehát a reneszánsz világ teljes tudástárába.<sup>382</sup>

#### 7.1.7. Képzőművészeti utalások

A film annyi intermediális utalást tartalmaz, hogy az a maga teljességében szinte feltárhatatlan. A festészettel kapcsolatban Greenaway olyan alkotók műveit idézi meg, mint Botticelli, Bellini, da Vinci és Brueghel;<sup>383</sup> a példákat még hosszasan lehetne sorolni. Viszont egy kép különös jelentőséggel bír. Ez a citátum Prospero ábrázolásmódjához kötődik: Greenaway egyes beállításokban Antonella de Messina Szent Jeromos-képét idézi meg, játékba hozva ezzel a teljes bibliai hagyományt. Szent Jeromos a latin egyház négy nagy egyháztanítójának egyike, aki elkészítette a Biblia teljes latin nyelvű fordítását, a

<sup>382</sup> Semra: i.m. 99.

<sup>383</sup> Willoquet-Maricondi 2008c: 180.

Vulgátát. Ez a munka, vagyis egy komplett világteremtő, világmagyarázó mű átírása, az ő alakját közvetlenül rokonítja Prosperoéval.



25. kép: Antonella de Messina: Szent Jeromos



26. kép: *Prospero könyvei*: A címszereplő dolgozószobája

A filmben látható építészeti stílus révén történetileg anakronisztikus módon, de a film általános szövetébe mégis belesimulva, Greenaway újra megidézi Piranesi munkásságát, de sok reneszánsz alkotó inspirációja is jelen van, többek között Michelangeloé. Piranesi stílusa különösen Prospero fürdőháza és palotájára jellemző.<sup>384</sup> A reneszánsz stílusa különösen az épületek révén mutatkozik meg a filmben, mivel annak szinte valamennyi jelenete valamilyen belső térben játszódik. (Így aztán külső felvételekre nem is volt szükség: Greenaway az egész filmet egy amszterdami hangárban forgatta, ahogy később ugyanezt megtette a *Goltzius és a Pelikán Társulat* esetében.) A Prospero terei hangsúlyozottan mesterséges terek, hiszen eleve színházi adaptációról van szó: a nyilvánvalóan művi díszletek ezt a tényt húzzák alá. Ahogy Laura Denham megállapítja: a sziget egy olyan figura igényei szerint formálódott, akinek hiányzik Itália – így aztán némelyik épület pontos mása Michelangelo firenzei palotáinak. A jóval későbbi stíluselemekkel kapcsolatban arra a megállapításra jut, hogy mivel Prosperonak természetfeletti ereje van, könnyedén képes az applikálásukra, mondhatni, látja a jövőt.<sup>385</sup> Ámde ez mégiscsak ellentmond annak a feltételezésnek, hogy a címszereplő csak abból dolgozhat, amije van. Az is igaz, hogy a narráció nem konkretizálja, hogy *Az építészeti könyve*, amelynek segítségével a sziget épületei készültek, pontosan mit foglal magában.

<sup>384</sup> Semra: i.m. 90.

<sup>385</sup> Denham, Laura: *The Films of Peter Greenaway*. Minerva Press, 1993. 41.



Greenaway autoritása ezen a ponton láthatóan felülmúlja Prosperoét és Shakespeare-ét, itt az ő sajátos elképzelései tükröződnek.

#### 7.1.8. Filmzene a *Prospero könyveiben*

A *Prospero könyvei* zenéje mindmáig az utolsó, amelyet Michael Nyman Greenaway számára készített; kettejük együttműködése a bemutató után megszakadt. A filmzene fő ihletője ezúttal Handel volt, akinek egyes műveire feltűnően sok utalást hallani.<sup>386</sup>

Phyll ap Syon szerint a film zenéje fordulópontot jelentett Nyman pályáján, ugyanis az „intertextualitást” „interreferencialitás” váltotta fel benne: a filmhez készített anyag nagyjából fele a zeneszerző egy nagyjából ugyanabban az időben, a francia forradalom kétszázadik évfordulójára írott művéből, a *La Traversée de Paris* címűből származik,<sup>387</sup> amelynek egyes mozzanatait Nyman alapvető elemeire bontotta, átírta, vagy egy az egyben emelte át a filmzenébe. A végeredmény erősen eklektikus lett: egyfajta anakronisztikus keveréke John Cage esztétikájának, a populáris és az angol experimentális zene komponenseinek, és mindebbe még barokk, klasszicista és romantikus elemek is vegyülnek.<sup>388</sup>

Tekintettel arra, hogy a *Prospero könyvei* jellegét tekintve már Greenaway eredeti terveiben, az előkészítés során is operai volt, a zene a kezdetektől kiemelt jelentőséget kapott benne. A filmhez szánt zenét Nyman vázlatosan ezúttal már a forgatás előtt megírta, így Greenaway hagyatkozhatott arra az egyes jelenetek, beállítások konkrét megvalósításakor. A végső hangkép létrehozásakor viszont „különféle hangos és feltűnő effektusokat adott Nyman egyes tételeihez, olyan diszsonáns hangzatokat, amelyek szinte teljesen elnyomták a zenét, más helyeken pedig eltávolította a hangszeres kíséretet.”<sup>389</sup> Nyman az eljárást mélységesen sérelmezte, és azóta nem működik együtt a rendezővel. Később aztán, már Greenaway-tól függetlenül, továbbfejlesztette a filmzenét, és egy operát készített belőle, *Noises, Sounds & Sweet Airs* címmel, ami 1995-ben jelent meg.

A film auditív rétege legalább annyira összetett és rétegzett, mint a vizuális, de Greenaway utóbbival ellentétben elismeri, hogy ennek maradéktalan befogadása egyszeri

<sup>386</sup> Lsd. Csáky M. „Caliban”, ill. Péter Ildikó: i.m.

<sup>387</sup> Siôn, Pwyll ap: i.m. 111.

<sup>388</sup> Walker, Elsie: *Understanding Sound Tracks through Film Theory*. Oxford University Press, Oxford, 2015. 211.

<sup>389</sup> Sapiro, Ian: *The Filmmakers Contract. Controllic Sonic Space in the Films of Peter Greenaway*. In.: Wierzbicki, James Eugene: *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. 159.



alkalommal nem lehetséges.<sup>390</sup> Sapiro megállapítja, hogy a zene a filmben sokáig nem hallható tisztán, önmagában; nem kapja meg az egymással párhuzamosan futó auditív rétegek között egyértelműen a legfőbb helyet: mindig hallani valamit, ami egyszerre szól vele, legyenek azok akár természeti hangok (tűz, víz, vihar) vagy egyéb effektusok.<sup>391</sup>

Nyman kifogásaival összhangban Greenaway a film készítése során az átlagosnál jóval erősebben hatott a hangkép kidolgozására, létrehozására. Ezért vállalt aktív szerepet a zene átalakításában; noha a zeneszerző már a forgatás megkezdése előtt megírta azt, és így nem kellett megszabott korlátokra tekintettel lennie, végül mégis háttérbe szorult a szerepe. Greenaway olyan mértékben vette át az irányítást, hogy a zene konkrét felhasználását Nyman csak a bemutatón hallotta először. A rendező maga is elismerte a vádak jogosságát azzal kapcsolatban, hogy túlságosan erős kontrollt gyakorolt a legapróbb részletekre is. Ennek révén viszont gyakorlatilag a saját szerzői vízióját erősítette meg. Mondhatjuk, hogy a korábbi filmekben Nyman erősebben jelen volt a saját jogán – a Prospero könyveiben viszont inkább Greenaway saját Nyman-interpretációja hallható, Shakespeare drámájának és a saját belőle készülő filmjének kapcsán. A Prospero könyvei után a rendező már nem épített ki tartós munkakapcsolatot zeneszerzővel, és a felhasznált zenét a legkülönbözőbb forrásokból veszi.

## 7.2. Intermedialitás a filmművészetben: *Nyolc és fél nő* (1999)

Az 1999-ben bemutatott *Nyolc és fél nő* ismét olyan alkotás a Greenaway-életműben, amelyben a szeriális jelleg obskúrusabb módon van jelen, hasonlóan *Az építész hasá*hoz. Az 1988-as filmet, a *Számokba fojtva*t egy olyan mű követte, amelyben tobzódtak a különféle szeriák – ehhez hasonlóan az 1999-es alkotás után sorra kerülő *Tulse Luper bőrdíj*ei az életmű máig legnagyobb intermedialis hálózatát építette ki.

A *Nyolc és fél nő*ből feltűnő módon, legalábbis a Greenaway-től megszokotthoz képest, szinte teljesen hiányoznak a képzőművészeti utalások. Nincsenek klasszikus festmények, nincsenek emblematikus épületek. Ahogy Hirsch Tibor írja: „(...) tessék, a *8 és 1/2 nő* (...): 'Greenaway, a semmilyen.' Aki nem is Greenaway. És úgy nem azonos önmagával, hogy (...) ettől még hideg is, tisztátalan is, felsorolás-szerű is (...); barokk-idéző képkompozíciók nélkül, rácsok, feliratok, képre vetített hálók nélkül.”<sup>392</sup> A

<sup>390</sup> Sapiro, i.m. 160.

<sup>391</sup> Sapiro: i.m.

<sup>392</sup> Hirsch Tibor: 8 és 1/2 nő. Egy világ, nyolc és fél rubrika. [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=2932](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2932)

művészettörténeti citátumok helyét emblematikus rendezők munkáira mutató filmes utalások veszik át.

A film két főhőse Philip és Storey Emmenthal, két gazdag svájci üzletember, apa és fia. Utóbbi Japánban tartózkodva az ottani befektetéseiket igazgatja. Mikor Philip felesége váratlanul meghal, Storey hazautazik Svájcba. Apját vigasztalendő, a moziban megnézik Fellini *Nyolc és fél* című alkotását, ami Storey-ra olyan mély hatást gyakorol, hogy felveti nekik is háremet kellene létrehozniuk genfi kastélyukban, szexuális fantáziáikat valóra váltandó. Philip rááll az ötletre: a hárem megalakul, de később fel is bomlik, tovább folytatva a hagyományt, miszerint egy férfi szereplő által megalkotott rendszer nem állhat fenn tartósan, inadekvát, kudarcra van ítélve.

### 7.2.1. Az intermedialitás tárgyai

Ahogy Greenaway kijelenti, a *Nyolc és fél nő* már a címét tekintve is tisztelgés, az előtt a film előtt, amely a legismertebb, és a legnagyobb sikert érte el a filmkészítésről szóló filmek közül – nevezetesen Federico Fellini alkotása előtt, amelynek különlegessége abban rejlik, hogy nem a forgatás folyamata a témája, mint például Truffaut *Amerikai éjszakájának*, hanem az, hogy honnan erednek egy filmrendező ötletei.<sup>393</sup> A *The Falls*-t leszámítva – amit maga a rendező sem sorol a nagyjátékfilmek közé, habár a hossza alapján ott lenne a helye – ez a rendező kilencedik filmje, ami alkalmat ad a Fellini-művön keresztül a saját életműre való reflektálásra is. Mindazonáltal nem egy hagyományos hommage-al kerül itt szembe a befogadó: a *Nyolc és fél* nő Greenaway legironikusabb, mi több, parodisztikus filmje. Tematikus szempontból a film legfőbb inspirálója Fellini filmjének háremjelenete volt, amiben a Mastroianni alakította főhős, Guido egy ostor használatával uralkodik az összegyűlt nők felett (ironikus módon Wagner zenéjére). Greenaway ebből kiindulva nem egy, de kilenc tipizált, férfiakra jellemző erotikus képzelgést vonultatott fel, amelyek az idők folyamán rendre felbukkannak különféle műalkotásokban.<sup>394</sup>

<sup>393</sup> Meila, Paul – Woods, Allen: Peter Greenaway: Artworks, 63-98. Manchester: Manchester University Press, 1999. 131.

<sup>394</sup> A férfi szexuális fantáziák, illetve a nők tárgyiasítása a filmben erős elítélő kritikai visszhangot keltett. Mivel azonban ezek erőteljesen jellemzik a nyugati kultúrát – Greenaway Rubensre, Shakespeare-re, Cranach-ra, Vermeer-re, Wagnerre, Byronra és még számos más szerzőre hivatkozik (ld. Greenaway: *Eight and a Half Women. A Lâconic Black Comedy*. In: Willoquest-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacrow Press, 2008.2008: 299.), ezért a használatuk indokolt, különösen, hogy az általuk meghatározott művészi alkotásokat tekintve komoly struktúraépítő erejük van.

A *Nyolc és fél nőt* ugyanakkor nem kizárólag az olasz rendező inspirálta: a film, mondja Greenaway, ugyan a Fellini előtti tisztelgéssel kezdődik, de Jean-Luc Godard előtti főhajtással ér véget. A játékidő első felét az olasz alkotóra jellemző nőképek uralják, de a második rész már a godard-i nőkkel kapcsolatos világképet tükrözi, amit egy „másfajta, modernebb, cinikusabb, csípősebb” megközelítés jellemez.<sup>395</sup> A Fellini-hatás egyébként építészeti szempontból is megnyilvánul: Greenaway az Emmenthalok házának megformálásával a *Júlia és a szellemek* hősnőjének otthonát idézi meg. Ennek ellenére egyértelmű, hogy a Fellini-kapcsolat különösen tematikusan erős, stílusában, az alkalmazott filmnyelvi eszközökben a *Nyolc és fél nő* sokkal inkább Godard-t idézi meg.

A godard-i felfogásmód Richard Falcon szerint bizonyos tekintetben már a film legelején jelen van; a *Nyolc és fél nő* ugyanis a pénzzel kezdődik, ahogy Philip aláír egy néhány pachinko játékbarlangra vonatkozó adásvételi szerződést, és ez jellemzően godard-i vonás lenne.<sup>396</sup> Ez a kijelentés megkérdőjelezhető: Godard filmjei közül a *Minden rendben* kezdődik úgy, hogy a néző azoknak a csekknek az aláírását láthatja, amelyek a produkció költségeit fedezik – ami egy erőteljes, önreflektív gesztus. Amit Philip Emmenthal csinál a *Nyolc és fél nő* elején, arról ez a legkevésbé sem mondható el. A gesztus integráns része a szüzsének, és megalapoz egy későbbi konfliktust, viszont konkrétan semmire sem referál ezen felül.

Keeseey Godard-ra való utalásnak tartja, hogy a hárem egyik tagja, Simato rendszeresen félrefordítja Storey-t, amikor az a japán nővel próbál kommunikálni – vagyis itt a nyelv bizonytalanságáról, érthetlenségéről van szó. Ez a *Kifulladásig* utolsó jelenetére utal, amelyben Patricia nem érti Michelt, mikor az őt kárhóztatja azért, mert elárulta a rendőröknek.<sup>397</sup> (Simato és Mio csak japánul beszél, így ők képesek kizárni a férfiakat a kommunikációból.) Ám a godard-i párhuzamok más vonatkozásban, általánosabb szinten is jelen vannak. Godard női szereplői, szemben Fellini karaktereivel, általában erősebbek, kevésbé tisztelik a patriarchális szabályokat – és ez a *Nyolc és fél nő* szereplőire is jellemző lesz a film második felében, amikor sorra otthagyják az Emmenthalokat. Itt egy fejlődési ívről is beszélhetünk, az átmenet a Fellini-ihlette női szerepkörökből a godard-iak felé folyamatosan zajlik. Betetőzése pedig a genfi földrengésjelenetben történik, mikor Anita Ekberg ikonikus képe az Édes életből, amelyen

<sup>395</sup> Meila, Paul – Woods, Allen: i.m. 133.

<sup>396</sup> Falcon, Richard: 8 ½ Women. <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/286>

<sup>397</sup> Keeseey: i.m. 202-203.

a Trevi-szökőkútban fürdőzik, leesik a falról.<sup>398</sup> Ezzel a Fellini-nőalak szimbolikusan végképp eltűnik.

Roger Ebert a film humorával kapcsolatban Buster Keaton hatásáról beszél, bár Greenaway mindig „zordabb” nála.<sup>399</sup> A filmes utalások tehát nem merülnek ki Felliniben és Godard-ban: sőt, Stóhr Lóránt a nagyközeli gyakori használatában Ingmar Bergman és Cassavetes hatását véli felfedezni, de megjegyzi, hogy Greenaway szándékosan „rosszul” alkalmazza ezeket a képeket, így ironizálva a megidézett alkotókon.<sup>400</sup> (Bergman említése azért is adekvátnek tűnik, mert Greenaway-re, saját bevallása szerint óriási hatást gyakorolt *A hetedik pecsét* című filmje.) Az említetteken felül még Hitchcock-ra is történik kikapcsolás: a film egyik jelenetében a pachinko játékteremben a rendező átsétál a háttérben. Az ehhez hasonló cameók a thrillerek mesterének egyik fő védjegye voltak.



27. kép: Greenaway cameója a *Nyolc és fél nőben* – a rendező a kép bal oldalán, az ablak előtt látható

A film előzménye mindezekon felül Greenaway 1994-es, a keretezés kérdéseivel foglalkozó genfi kiállítása volt, amely a *Lépcsők* címet viselte,<sup>401</sup> és amelynek létrehozása

<sup>398</sup> Greenaway, Peter: *Eight and a Half Woman*. Paris: Dis Voir, 1999. 120.o

<sup>399</sup> Ebert, Roger: *8 ½ Women*. <http://www.rogerebert.com/reviews/8-12-women-2000>

<sup>400</sup> Stóhr Lóránt: *Testek lajstromozása*. <http://www.prae.hu/index.php?route=journal%2Fjournal%2Fview&jaid=116>

<sup>401</sup> Greenaway 2008: 296.

során a város mély benyomást gyakorolt rá. A rendezőt továbbá, mikor Kyotóban és Tokyó-ban dolgozott, lenyűgözték a pachinko-automaták, illetve az a hozzáállás, amelyet a játékhoz a középosztálybeli családok – és különösen a nők – tanúsítottak. A pachinkóban óriási üzleti potenciál rejtőzik, és ez a szalonok extravagáns építészetében is tetten érhető: Greenaway ezeket a posztmodern eklatáns példáinak tartja, mivel a bennük felfedezhető stílusjegyek annyi különböző hatást tükröznek. Mindez megmagyarázza, miért ezeknek az épületeknek a képeivel indul a film. Azok a nők, akik túlságosan a játék rabjaivá válnak, kiszolgáltatják magukat a legkülönbélebb büntetteknek (zsarolás, prostitúció): Simato történeteszála így került bele a filmbe.

### 7.2.2. A nők – katalógusok és klisék

Az Emmenthal-kastélyban felvonultatott nyolc és „fél” nő katalógust alkot, de szériát nem, mivel felbukkanásuk semmilyen rendet nem követ (ellentétben például a rajzoló alkotásaival, a *ZOO* kísérleteivel, vagy *Prospero könyveivel*), abszolút véletlenszerűen történik. A katalógus a Greenaway által említett erotikus férfifantáziákat tárgyiasítja, ennek megfelelően a nők valamennyien egy-egy perverz klisé-t testesítenek meg, egy-egy devianciát, amelyen kívül egyéni jellemvonásuk alig-alig akad. Míg a kabuki színház nőimitátorainak megszállottja, Simato a pachinko játékautomaták betege. Berylt a lovak nyugözik le, egy disznóval él szexuális életet, és a film első felét egy baleset nyomán mozdulatlanságra ítélve, nyakig gipszben, különféle merevítőkhöz kötve tölti (Susan M. E. Glen szerint a hús és a mesterséges elem fetisizisztikus egyesülése utalás David Cronenberg filmjeire,<sup>402</sup> aki többek között a *Karambol* vagy az *Existenz* című munkáiban vonultatott fel hasonló elemeket). Kito a kemény üzletasszony sztereotípiája, Griselda kiugrott apáca, Clothilde a ház szobalánya; Giãconda céljai kimerülnek a teherbeesésben és a meggazdagodásban. Palmira először énekesnek adja ki magát, de később kiderül, hogy a rendőrség elől menekül; Giuletta, a „fél nő”, tolócsiban él, mivel a lábait amputálták. A társaságban kizárólag Palmira az, aki önként ajánlkozik fel a férfiaknak. Ezzel lesz teljes a katalógus, de Stöhr Lóránt szerint ugyanakkor megindul a bomlása is: mivel ő csak Philip-pel hajlandó lefeküdni, ezzel féltékenységet ébreszt Storey-ban, és így megbillen a szereplők közötti harmónia.<sup>403</sup> Mindenesetre, ha ez így van, sokáig eltart, mire a válság nyíltan kitör: a film ugyan csak egy-egy elejtett félmondattal jelzi az idő múlását, de ezekből kitűnik, hogy évek telnek el közben. Úgy gondolom, Palmira döntése eredményez

<sup>402</sup> Glen, Susan M. E.: *8 ½ Women* (1999). <http://www.popmatters.com/review/8women/>

<sup>403</sup> Stöhr Lóránt: i.m.



ugyan némi feszültséget, de ez a film világában kezelhető. A háremből a sokadik helyen távozik, így nincs arra konkrét bizonyíték, hogy az említett gesztus lenne az elsődleges oka a szerkezet összeomlásának.

Hirsch Tibor amellett érvel, hogy a felsorolt figurák önreflektívek is, kapcsolatba hozhatóak Greenaway korábbi filmjeinek nőalakjaival. A következőképpen ír erről: „Terhes olasz nő: *Az építész hasában* vagyunk. Amputált lábú nő, állatok körében: megérkeztünk a *ZOO*-ba. Az abszolút nőiség titkát kereső szigorú japán szépség: mintha a *Párnakönyvből* volna ismerős. Rabszolganő, aki föllázad: *A szakács, a tolvaj, a felesége és annak szeretőjében* találkoztunk már vele. Fél-nő, titokzatos nyomorék, netán hermafrodita: fölrémlik *A máconi gyermek*. Erős, bölcs, szókimondó nőszemély, aki kontraktusok betűjét követve csillapítja szex-éhségét: láttuk őt már többször: talán a *Számokba fojtva* nőalakjai között, talán *A rajzoló szerződésének* asszonyi karában.”

Noha a nőknek a jellegzetes tulajdonságokon felül nincs egyéni jelleme, mikor ráunnak az Emmenthalokra, gondoskodnak arról, hogy ők se járjanak jobban, mint általában Greenaway férfi hősei. A film utolsó részében sorra hagyják őket magukra, és a legtöbbjük komoly összegeket zsarol ki magának a hallgatásért cserébe. Ez a kudarc újra a struktúraépítő szándék fiaskóját mutatja: a két főhős megpróbált létrehozni valamit, ami ideig-óráig működött is, de végső soron ők sem értek el semmit, sőt, az idősebb még csak túl sem élte a megpróbáltatásokat. Holott a harem létrehozásának ötlete még csak nem is tőle származott!

Storey Emmenthal, az életműben egyedülálló módon természetfölötti képességgel rendelkezik (Prospero, akinek az egész világa túlmutat a realitáson, teljesen más kategóriába tartozik): képes földrengéseket előidézni, legalábbis a lelki megrázkódtatások pillanataiban. Ezt ironikusan maga is megemlíti egy ponton az apjának és Mio-nak, ám mint kiderül, maga sem hisz benne komolyan, hiszen mindig Japánban okoz rázkódásokat, ahol egyébként is gyakoriak a földrengések. Tulajdonképpen csak az utolsó jelenetben tudatosul benne, hogy komolyabban kellene vennie magát: mikor már Genfben is megremeg körülötte a föld. Hirsch szerint, aki a film igazán a rendszerezésért rajongó hőisének Storey-t tartja, ebben a tekintetben az apjánál jóval komolyabb elkövetett „bűnökkel”, mindez arra utal, hogy számára csak a földrengés bizonyíthatja, „hogy civilizációnk nem uralkodik semmin, amit pedig nagy fáradsággal rublikákba rendezett.”<sup>404</sup>

Greenaway ugyanakkor rámutat, hogy az utolsó nőt, aki csak az apa halála után távozik (mivel unja Storey társaságát), egy régi szeretője veszi fel a kocsijába, aki közben

---

<sup>404</sup> Hirsch: i.m.



Godard egyik ismert mondását idézi („A legszebb nők a Genf és Lauzanne közötti úton találhatóak.”) Ezek után pedig a fiú leszámol a Fellini-örökséggel, és a jövőben inkább a godard-i nőideált kezdi el követni,<sup>405</sup> olyannyira, hogy a megmaradt „fél nőt”, Giulietta-t (Fellini feleségét Giulietta Masinának hívták, továbbá a név jelen van a *Júlia és a szellemek* címében) átkereszteli Karinára. (Anna Karina Godard felesége volt, és több filmjének főszereplője a hatvanas években.) Ebből az is következhetne, hogy a filmet nem kell feltétlenül egy bukás történeteként szemlélni, az utolsó jelenet valami újnak is a kezdete lehetne. De Greenaway kijelenti, hogy a meglepő genfi földrengést sem Storey, sem egyetlen megmaradt partnere nem éli túl.<sup>406</sup> Mit jelent ez? Lehetetlen lenne a váltás Fellini-ről Godard-ra? Egy viszonylag konzervatívabb, a hagyományos narrativitáshoz még mindig közelebb álló formáról továbblépni egy radikálisabb megközelítés felé? Újfént megkérdőjeleződne az egész eddigi Greenaway-életmű értelme, a pusztán a realista narratíván túlmutató filmforma létrehozása? Végül is a ház képen kívül dől össze, ezért a befogadónak minden lehetősége megvan, hogy felülírja a szerző saját értelmezését. Nem kell megfellebezhetetlenül elfogadni Storey és ezzel a Godard-szisztéma pusztulását.

Másfelől pedig igen valószínű, hogy a film befejezésével kapcsolatban nem is érdemes ilyen radikálisan gondolkodni. Storey végzete úgy is felfogható, hogy nem tanult a Fellini-féle rendszer létrehozásának kudarcából, és azonnal egy másik szériát próbál meg elindítani, ezúttal Godard nevével fémjelvezve. Ezzel bele is kerül a kudarcra ítélt Greenaway-hősök kategóriájába: egyszerűen csatlakozik szerencsétlen sorsú elődeihez.

### 7.2.3. A struktúra (hiánya)

A *Nyolc és fél nő*ben a struktúra háttérbe szorul, szinte névlegessé válik; a számok itt mindenféle metafizikai tartalmat nélkülöznek, egyszerű jelölőként vannak jelen.<sup>407</sup> Noha minden greenaway-i struktúraépítő tevékenység ironikus, ez a megközelítés ebben a filmben a legnyilvánvalóbb.

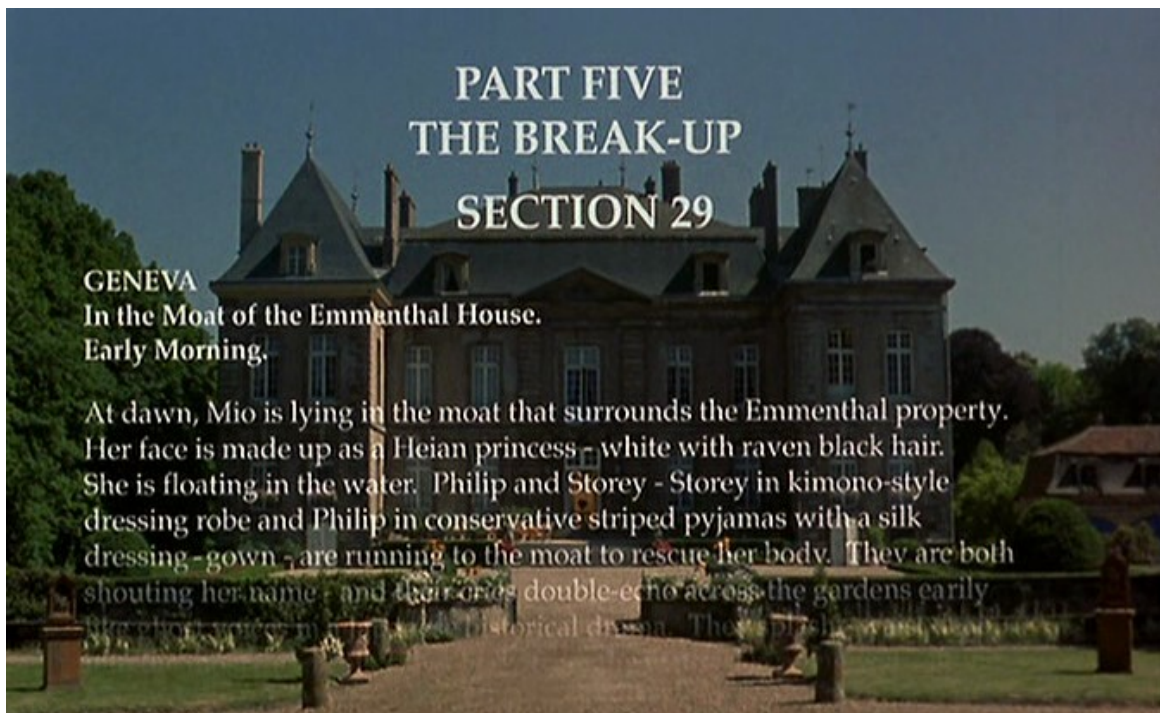
A cselekmény öt nagy egységre, pontosabban öt, címmel is ellátott fejezetre osztható fel. Ezek egyértelműen elkülönülnek egymástól, mégpedig olyan módon, hogy minden új egység kezdetekor egy fix beállításra olyan szöveg íródik, amelyet mintha (talán ténylegesen is) a forgatókönyvből vágtak volna ki, és amely vázolja az éppen adott szituációt, a képen látható látványt. Ezek a leírások szintén ironikus célt szolgálhatnak:

<sup>405</sup> Greenaway 2008: 294-295.

<sup>406</sup> Greenaway 2008: 295.

<sup>407</sup> vö. Golden: i.m.

Greenaway sok helyen beszél arról, mennyire helytelennek tartja, hogy a filmművészet döntő hányada a XIX. századi realista regényekre és drámákra épül. Az eddigi életmű általában ezzel a törekvéssel szemben határozza meg magát: a *Nyolc és fél nő* viszont szemlátomást nem. Ez egy olyan Greenaway-film, amely a jelzett módon, tehát feltűnően rögzíti magát egy egyenes vonalú, egyszerű narratívához. Viszont felhívja a figyelmet a szüzsé megszerkesztettségére, amit természetesen a legtöbb, realista módon építkező játékfilm nem tesz meg.



28. kép: Az ötödik rész nyitánya. A jellegzetesen greenaway-i, szimmetrikus beállításra fényképezett felirat pontosan leírja, mi fog történni a filmben a következő másodpercekben

A címek további jellegzetessége, hogy Greenaway a „részekként” megjelölt fejezetcímeken felül „epizódokat” is rendel alájuk, mintha az egységek továbbonthatóak lennének, de ezt a film már nem végzi el. Időrendben a fejezetek és a nekik adott címek a következő módon követik egymást:

Rész	Epizód	Cím	Játékidő (óra, perc, mp)
I. rész	1. epizód	Általános helyzetkép	00:01:33
II. rész	9. epizód	Apa és fia története	00:09:35
III. rész	14. epizód	A nők	00:43:13
IV. rész	21. epizód	Egyéb kalandok	01:14:53
V. rész	29. epizód	A széthullás	01:27:26

1. táblázat

Ebben a táblázatban az Epizód oszlop az igazán érdekes. Azon felül, hogy a részekkel párhuzamosan itt is emelkednek a számok, a folyamat teljesen véletlenszerű. Megállapíthatatlan, hogy az egyes értékek pontosan mire vonatkoznak. (A befogadó feltételezhetné, hogy egy epizód megegyezik egy jelenettel, esetleg egy beállítással, ám ez tévút.) A felosztás töredékes jelleget ad a filmnek: mintha az egyes elemek, jelenetek, „epizódok” egy jóval hosszabb munkából származnának, és léteznének valahol még olyan anyagok, amelyek a szereplők életének további eseményeit részletezik, csak ezeket a néző nem látja. A címek ugyanakkor korrektek, tömören leírják az éppen soron következő cselekményelemet. A szűzsé, bár elliptikus, egyenes vonalban halad előre, kivéve a negyedik részt, mert az epizodikusan szerkesztett – és az egyes utalások alapján ebben telik el a szereplők számára a legtöbb idő.

Minden önkényessége és szabálytalansága, a szűzséhez való kötöttsége ellenére ebben a fajta felosztásban fedezhető fel még a leginkább a filmben a szeriális jelleg. Az első részben feláll az alaphelyzet: a két Emmenthal karikatúraszerű alakjára lesújt a sors, az anya/feleség halála révén („Anyádról van szó – közli a hírt a fiával Philip. – Nincs jól. Nagyon beteg. Vagyis annyira beteg, hogy már nem is mozog. Már nem is lélegzik. Már nem is él. Valójában... Halott.” – Sok ehhez hasonló groteszk kijelentés fordul elő a filmben.) A második részben Storey javaslatára megnézik a *Nyolc és felet*, amelynek háromjelenete elvezeti őket a nagy ötlethez: egy hasonló létrehozásához a saját otthonukban. A harmadik részben neki is látnak genfi kastélyuk magánbordéllá alakításához, és összetoborozzák a nyolc és fél nőt. A negyedik rész a „hárem” hétköznapi működését mutatja be, az ötödikben pedig mindenestül széthullik a rendszer – a nők sorra magukra hagyják a főhősöket, végül Phillip meghal. Feltűnő, hogy a rendszer létrehozása jóval több játékidőbe telik, mint az összeomlása, de az entrópiából valamit teremteni mindig nehezebb, mint a fordítottját elérni.

Ez a struktúra, a rendező többi játékfilmjében fellelhetővel ellentétben nem fejthető le a szüzséről. Az egyéb esetleges szériák pedig kevésbé szignifikáns jelentőségűek. Az egyik ilyen, a legfeltűnőbb, a főcím alatt fut le, melynek szabályait az első rész címe után következő feliratozás írja le. Eszerint a film nyolc és fél pachinko szalon látképével kezdődik, amelyek Osakában, Kyotóban és Tokyóban találhatóak. A lehető legfotogénebb módon kell őket láttatni, és lehetőség szerint a pachinko feliratnak is szerepelnie kell a képen. Miután a szabályok ismertetésre kerültek, Greenaway akkurátusan neki is lát a széria létrehozásának – mind a nyolc és fél pachinko épületet bemutatja a Paintbox alkalmazásával, amely egyébként egyedül itt kap szerepet a filmben. Egyúttal párhuzamos montázsban látható, ahogy a két Emmenthal megszerzi a játéktermeket, és aláírják az ezzel kapcsolatos szerződést. A széria a film címében kulminál: a *Nyolc és fél nő* felirat az utolsó bemutatott szalon képére íródik. Ezzel a széria és a főcím véget ír, a továbbiakban pedig semmi szerepe nincs. Semmit nem jelez előre, és semmire sem utal. A pachinko szál nem tart ki a film végéig – a szalonokat ugyan Storey igazgatja, ami indokolja a japán szálát, de nem maradnak az Emmenthalok tulajdonában; Simato és Kito bosszújuk részeként megszerzik őket maguknak. Miután pedig ez megtörtént, többé nem esik szó róluk. A pachinko leginkább Storey-hoz köthető abból a szempontból, hogy ő kedveli a szerencsejátékokat, és akár a maszkulinitást is szimbolizálhatják: Keeseey szerint a játékban használt golyók a pénz, a férfiasság és a nők feletti uralom jelképei.<sup>408</sup> Azonban Keeseey mintha túlértékelné a filmben a játék jelentőségét, amely akkor kapna valóban kitüntetett szerepet a rendszerben, ha a hozzá kötődő nők, Simato és Kito lépnének ki először a háremből. Távozásukkal eltűnnének az Emmenthalok uralmát jelképező szimbólumok, és ezután magától értetődne a szisztéma teljes felbomlása. De itt is ugyanaz a helyzet, mint Palmira esetében: a hárem már széthullóban van, mikor Simato-ék is távoznak, és magukkal viszik a játéktermeket. Az elliptikus szerkesztésmód következtében pedig még az sem válik világossá, hogy legalább felgyorsult-e a folyamat a pachinko-szalonok elvesztése után.

A *Nyolc és fél nő*-ben a szimmetrikus szerkesztésmód is sérül: az egyes egységek hossza, szemben a korábbi munkákkal, kiszámíthatatlanul változik. A képi világ ezúttal mellőzi a színházi stilizációt, és minden a korábbi filmekkel ellentétben rengeteg a nagyközeli beállítás. Noha *A mâconi gyermekhez* hasonlóan a cselekményben itt is fellelhető egy határozott ív (a nők összegyűjtése, majd szétszóródásuk), mivel az előbbi

---

<sup>408</sup> Keeseey: i.m. 188.

jóval több időt vesz igénybe, mint az utóbbi, a szimmetria ebből a szempontból is sérül. Végül pedig: minden korábnál több a popkulturális utalás.

Az életmű korábbi darabjaira történő reflexió elsősorban a nőkön keresztül történik: Hirsch rávilágít arra, hogy a film nőalakjai egy az egyben korábbi művek nőalakjait idézik meg, de egyes beállítások is visszaköszönnek a korábbi munkákból (pl. *Az építész hasából*).

A *Nyolc és fél nő* abban a tekintetben is különleges helyet foglal el az életműben, hogy áttételesen sok, nyilvánvalóan önéletrajzi elem jelenik meg benne: az apa, Philip Emmenthal ugyanannyi idős, mint amennyi Greenaway volt a forgatás idején; és hőséhez hasonlóan a rendező házassága is akkoriban ért véget, még ha más okból is. Az Emmenthalok rajongása Fellini iránt szintén Greenaway-ét tükrözi.

### 7.3. Versengő autoritások a struktúra létrehozásában – *Goltzius és a Pelikán Társulat* (2012)

A 2012-ben bemutatott *Goltzius és a Pelikán Társulat* a „Németalföldi mesterek” sorozat második darabja. Az elsővel, az *Éjjeli őrjáráttal* ellentétben komoly szerepet játszanak benne a palimpszeszt képek, ennek révén pedig illeszkedik a rendező munkáiban az 1990-es *Prospero könyvei* óta kimutatható sormintába.<sup>409</sup> A film különösen széles intermedialis teret fog át; ahogy Greenaway fogalmaz: „a Goltzius telítve van a művészet legkülönfélébb formáival: szól, magától értetődően, a színházról, a festészetről, a rajzról és mindenféle grafikai munkáról; a nyomtatásról és az irodalomról – a szavak éppannyira jelennek meg benne képként, mint szöveggént –, az ékesszólásról és a retorikáról.”<sup>410</sup> Tehát jelen vannak benne mindazok az attribútumok, amelyek a rendező egész életművét, de különösen a *Prospero könyvei* utáni filmeket, és azokon belül is a „képszendvics” technikát alkalmazókat jellemzik. A film párhuzamba állítható *A máconi gyermek* című művel: a *Goltzius* is egy olyan színházi előadás(sorozat)ot mutat be, amelynek történései a játékidő végére a benne részt vevők számára valóságossá válnak. A legjelentősebb különbségek abban állnak, hogy a *Goltziusban* könnyebben szétválasztható a színjelenetek előadóinak és nézőinek csoportja;<sup>411</sup> másfelől ez a film direkter reflektál a problémára („A cél egy metafo-

<sup>409</sup> Amely itt meg is szakadt: az *Eisenstein Mexikóba* újra a képszendvicsek uralják.

<sup>410</sup> Curtis, Nick: Year of the Art Movie: director Peter Greenaway Discusses His New Film *Goltzius and the Pelican Company*. <http://www.standard.co.uk/goingout/film/year-of-the-art-movie-director-peter-greenaway-discusses-his-new-film-goltzius-and-the-pelican-9596654.html> Saját fordításom.

<sup>411</sup> Mint ahogyan azt ki fogom fejteni, a *Goltziusban* is részt vesznek a filmbeli színi jelenetekben olyan szereplők, akik a kezdetekkor valamilyen más pozíciót foglalnak el. De a jelenetek közönsége nem reflektál direkt módon a saját közönség mivoltára, *A máconi gyermekben* ábrázoltakkal ellentétben.

ra eljátszása volt. Ami véres valósággá változott” – mondja ki például a címszereplő a film vége felé egy ponton.)<sup>412</sup>

Fatima Chimita mutat rá arra, hogy a Goltzius felfogható az alkotás, de különösképpen a filmkészítése allegóriájaként, ahogy azt maga Greenaway is kimondta egy interjúban, amelyben egyenesen azonosította önmagát Goltzius karakterével.<sup>413</sup> A körülmények által determinált művészek sorsának ez már legalább a negyedik feldolgozása az életműben, de a *Goltzius* reflektál a legnyíltabban a rendező saját helyzetére. Ezen túlmenően a film a befogadás kérdéseivel is foglalkozik, hogy az egyes értelmezők, vagy értelmezői közösségek hogyan állhatnak hozzá egy műalkotáshoz, milyen szempontok szerint folytathatnak vitát róla.

Formailag Greenaway a filmben a Paintboxon felül már fejlettebb képmanipulációs eljárásokat is alkalmaz, de olyan módon, hogy a CGI-ről egyértelműen látszik annak mesterséges mivolta. A rendező itt is a filmbeli világ realizisztikus érzete ellen dolgozik.

### 7.3.1. A történeti Goltzius

Goltzius *Az éjjeli őrjárat* főszereplőjénél, Rembrandtnál viszonylag kevésbé közismert művész. Sokféle műfajban alkotott, egyaránt volt metszetkészítő, nyomdász, rajzoló és festő: de negyvenkét éves kora után már csak az utóbbira koncentrált. Greenaway egyes vonatkozásokban a legapróbb részletekig hű a történeti figurához: a történeti Goltzius jobb keze egy kisgyermekkori baleset folytán megégett – a filmben a szereplő ezen a kezén folyamatosan kesztyűt visel, de semmilyen módon sem utal rá, hogy miért; ennek oka csak azokban a nézőkben tudatosulhat, akik ismerik a művész élettörténetét. A történeti Goltzius is eltakarta a sérült kezét, mikor 1590-ben inkognitóban utazott Európában, elkerülendő, hogy erről a jellegzetes tulajdonságáról ismerjék fel.<sup>414</sup> Greenaway arra a tényre sem mulaszt el reflektálni, hogy Goltzius pályafutásának késői szakaszában már csak festéssel foglalkozott; a film szerint mindezt azért tehette meg, mert az egyéb alkotásaival, továbbá az Őrgróf udvarától kapott juttatások már elegendő vagyont halmozott fel ahhoz, hogy semmi másra ne kelljen tekintettel lennie. („Én mindenképpen megkaptam, amit akartam. Lett időm és szabadságom, hogy megengedhessem magamnak, hogy azzal foglalkozzam, amivel mindig is szerettem volna – és ez a festészet.” – mondja.) A történeti Goltzius

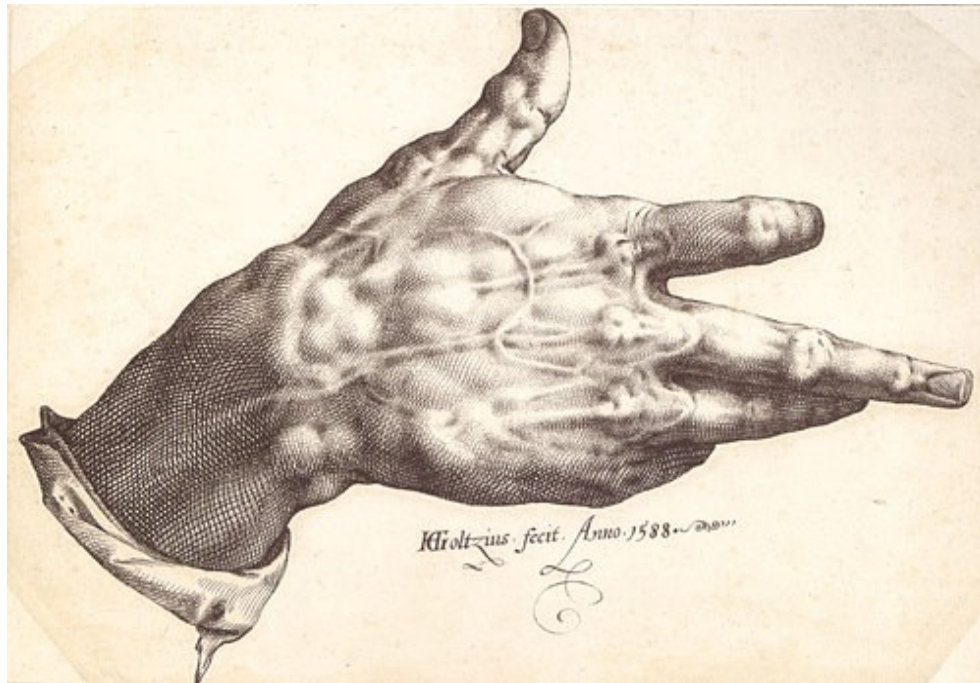
<sup>412</sup> Az eredeti szövegben: „It was meant to be an acted metaphor. It became a bloody reality.”

<sup>413</sup> Chimita, Fatima: I Sing the Body Synaesthetic: Cinema Embodiment in Peter Greenaway's *Goltzius and the Pelican Company*. [http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/7099/1/I\\_sing\\_the\\_body.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/7099/1/I_sing_the_body.pdf)

<sup>414</sup> Orenstein, Nadine: Hendrick Goltzius (1558 – 1617). [http://www.metmuseum.org/toah/hd/golt/hd\\_golt.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/golt/hd_golt.htm)



mindazonáltal valószínűleg a van Mander által képviselt elméletre alapozva hozta meg döntését, amely szerint a művészet legmagasabb rendű formája a festészet, de mindenképpen komolyabb presztízst képvisel, mint a metszetkészítés.<sup>415</sup>



29. kép: Goltzius rajza a saját jobb kezéről

A rendező tehát a következő pontokon marad hű a történelmi valósághoz: a valódi Goltziusnak tényleg fontos célja volt, hogy eljusson Itáliába, és ez az utazás valóban 1590-ben történt. Ám mindezt leszámítva a filmben ábrázolt valamennyi esemény fikcionális. A Pelikán Társulat sosem létezett, sőt, a colmari udvar sem, mivel a városnak nem volt örgrófja.

### 7.3.2. Műfajiság és dekonstrukció

A *Goltzius* is értelmezhető a műfajiság szempontjából: a filmben az Örgróf szerelmi és szexuális okokból lezajló megőrülése melodramai vonásokat mutat, hasonlóan például *Az építész hasában* vagy a *Nyolc és fél nő*ben történetekhez. Az Örgróf megzavarodásának folyamata a narratíva egyik erőteljes mintázatát képviseli: bár a játékidő első felében is számos példa akad rá (így Boethiusnak és a szeretőjének az évődése az első és második előadás között, melynek során kinevezik magukat Ádámnak és Évának), mégis, különösen

<sup>415</sup> Orenstein, Nadine: i. m.

a negyedik előadástól kezdve válik fontossá, hogy a szereplők tettei nagy mértékben párhuzamosak a színpadon megjelenő ószövetségi szereplők cselekedeteivel, illetőleg a szó legszorosabb értelmében azonosulnak az általuk eljátszott karakterekkel.

Goltzius, hasonlóan több más Greenaway-alakhoz, két kulturális korszak, az érett reneszánsz és a barokk között helyezkedik el; ami újdonságot jelent, hogy az érák közötti kreatív bizonytalanságot az erotika tölti ki nála. Mi tette lehetővé a címszereplő kiteljesedését az általa választott műfajban? A nyomtatás olcsóbbá válása, és a gépek könnyebb kezelhetősége. Implicit módon ez a film is a premodern és a posztmodern ötvözését vállalja, ahogy Lee Marshall írja, a beállítások, jelmezek, a világítás és a digitális effektusok annak elképzeléséhez járulnak hozzá, hogyan nézhetett volna ki, és hogyan hangzott volna a XVII. század, ha ez a technológia már akkor is létezett volna.<sup>416</sup>

A film tematikailag főként azt a kérdést boncolgatja, hogy egy művész meddig mehet el a saját művei propagálásában, illetve a megrendelő igényeinek kiszolgálásában anélkül, hogy elbukna erkölcsi tekintetben. Ám Goltzius morális szemszögből eleve legalábbis megkérdőjelezhető pozíciót képvisel, hiszen célja egy, abban a korban különösen merész blaszfémia: erotikus rajzok készítése a Biblia bizonyos történeteiből, amelyeknek sokszorosításához szüksége lenne egy nyomdagépre, továbbá finanszírozni szeretné itáliai utazását. Ezért fordul az elászi Örgrófhoz, akinek, elképzeléseit illusztrálendő, társulata tagjaival élőben játszatja el az inkriminált jeleneteket, így a blaszfémiát még tovább, a nyers pornográfiáig fokozza. Később aztán, a játékidő előrehaladtával nyilvánvalóvá válnak a címszereplő egyéb jellembeli hiányosságai is, végül pedig, miután már jó pár szereplő börtönbe került, vagy meghalt, még mindig leginkább saját magát sajnálja abból a győztes pozícióból, amelyből visszatekintve a történetet narrálja. Az egyetlen figura, aki valamelyest kimagaslik a különböző mértékben korrumpálódott, hipokrita társaságból, Boethius szeretője, Adaela, több kísérletet is tesz a férfi megmentésére, de kudarcot vall. Maga Boethius a szólásszabadságról hangoztatott tirádái mögé rejtje azt a cseppet sem magasztos tényt, hogy az előadások kizárólag a pénzkeresést szolgálják, továbbá az önsorsrontás jeles képviselője is – egy végső és gyakorlatilag felesleges durva provokációval valósággal kikényszeríti a saját letartóztatását. A karakter nem nélkülözi a szimbolikus jelleget sem, amennyiben a sorsa arra reflektál, mi történik az olyan művészekkel, akik a megrendelővel, a szponzorral szemben megpróbálnak következetesen kiállni a saját elképzeléseik mellett, legyenek azok akármilyenek is.

---

<sup>416</sup> Marshall, Lee: *Goltzius and the Pelican Company*. <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/goltzius-and-the-pelican-company/5048903.article>

Érdekes, hogy bár Goltzius nyíltan képvisel és kimond néhány greenaway-i gondolatot, ennek ellenére nem a „szerzőiség” képviselője, ő pusztán egy mesterember, egy „*showman*”. Az általa rendezett jelenetek adaptációk, de még ezeknek a „forgatókönyvét” sem ő írta, hanem Boethius, később pedig a társulat egyéb tagjai, vagy éppen az Őrgróf.



30. kép: Goltzius az Őrgróf udvarában

A filmet az elbeszélés szempontjából két idősík alkotja. Az egyikben, amelyről egészen az utolsó jelenetekig nem derül ki, milyen időbeli viszonyban van a másikkal, maga a címszereplő narrálja, illetve kommentálja az eseményeket. Ezekben a rendre visszatérő statikus, félközeli, palimpszeszt beállításokban a sápadt, fehér ruhát viselő Goltzius egyfajta szomorú *clownt* testesít meg: ennek megfelelően nem takarékoskodik a gúnyosabbnál gúnyos, cinikus megjegyzésekkel. (Az Independent kritikusának erről a játékmódról a Monty Python jut eszébe,<sup>417</sup> ami helytálló megállapítás; bár Goltziusnak az Őrgróf udvarában zajló jeleneteiben ez az attitűd kevésbé van jelen, ott a címszereplő jóval természetesebbnek hat.) A játékidő végén válik nyilvánvalóvá, hogy ez a „*happy end*” pozíciója: a hős minden célját elérte, eljutott Itáliába és a nyomdagépet is megkapta. A végkifejlet, hogy egy rendszerező férfi viszonylag sértetlenül túléli az eseményeket, sőt, abszolút nyertessé válik, az életműben mindaddig egyedülálló. Hogy ezt milyen módon és áron sikerül elérnie, azt

<sup>417</sup> Macnab, Geoffrey: *Goltzius And The Pelican Company*, film review: Peter Greenaway's work remains as original and as exasperating as ever. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/goltzius-and-the-pelican-company-film-review-peter-greenaways-work-remains-as-original-and-as-9598923.html>

részletezi a másik idősík, amely a film tulajdonképpeni cselekményét tartalmazza. A két idősík a filmben párhuzamosan, de egyértelműen megkülönböztethető módon van jelen: a narrátor-Goltzius a legváratlanabb pillanatokban, akár csak néhány másodperc terjedelemben bele-beleszól a múltbéli eseményekbe. Ettől a kettősségtől eltekintve a Goltzius szüzséje is egyszerű, egyenes vonalú történet, a hármas egység szabályainak többé-kevésbé megfelelően (az ábrázolt események pontosan egy hét alatt zajlanak le).

Chinita felhívja a figyelmet a narrátor-Goltzius ábrázolásmódjának egy jellegzetességére: általában palimpszeszt képeken jelenik meg, amelyeken a háttérben különféle kerektekben rajzok, festmények és egyéb reprodukciók jelennek meg.<sup>418</sup> Ezek a legtöbb esetben kapcsolatban állnak a címszereplő fejtegetéseivel, illusztrálják azokat; az egyéb alkalmak viszont Greenaway saját kommentárjai, „amelyek metaforikusan arra mutatnak rá, hogy a filmnek saját teste van”,<sup>419</sup> tehát önreflektív módon a médium önnön formájára, jelentőségére.

A narrátor-Goltzius jellemét tekintve öntelt és sértődékeny, ami nem mellékes szempont, ha a filmet valaki morális példázatként próbálná értelmezni. Sikerét annak köszönheti, hogy egy nála hatalmasabb strukturáló karakter, az Őrgróf válik a fő antagonistává (aki végül annak rendje és módja szerint meg is kapja a büntetését, bár a korábbi filmek karaktereivel ellentétben legalább fizikailag életben marad), tehát gyakorlatilag nagyobb erők játékszerévé válik, amelyeket itt nem a világ általában vett kaotikus jellege képvisel, hanem emberi autoritások. Ugyanez érvényes Boethiusra is, aki szerzői pozíciójából adódóan áll Goltzius felett.

---

<sup>418</sup> Chinita: i.m.

<sup>419</sup> Chinita: i.m.





31. kép: A narrátor-Goltzius, jellegzetes beállításban

A narrátor-Goltzius legalább részben a szerző szócsöveként is exponálja magát („Every new technology is expensive, and sooner or later every new technology gets into bed with lechery – jelenti ki például rögtön a film elején. A mondat az adott kontextusban arra a költséges technológiára utal, amelyet a címszereplő meg kíván szerezni, és ennek érdekében gyakorlatilag bármennyig hajlandó elmenni. Ugyanakkor a filmkészítés is igen költséges elfoglaltság, nem egyszerű a szükséges forrásokhoz hozzájutni.) A szerepe nem korlátozódik pusztán a történet elbeszélésére; interpretálja is a látottakat, (kép)elemzésekbe bocsátkozik, sőt, teljesen expliciten felfed néhány szimbólumot is. Ilyen Ádám neve a Genézis Goltzius-féle változatában: „Ádám: egy ősi arámi szó, – magyarázza – amely rengeteg jelentést hordoz. Magában hordoz egy kezdetet. Egy egót. Egy szemet. Egy üres teret, amely arra vár, hogy befessék. Azzal, hogy Isten Ádámnak ezt a nevet adta, mindent alárendelt a hozzá hasonlóan friss, tiszta, szép új világban.”

### 7.3.3. A fő széria és alkotóelemei

A film fő szeriális szerkezetét a hat bibliai jelenet, hat szexuális tabu pornográf jellegű színrevitele jelenti, amelyek sorrendben a következők: voyeurizmus (Ádám és Éva története), incestus (Lót és lányai), házasságtörés (Dávid és Betsabé), az ártatlanok elcsábítása (Potifár felesége és József), prostitúció (Sámson és Delila) és nekrofilia (Salome,

Heródes és Keresztelő Szent János). A szériát a film második jelenetében, még a főcím során alapozzák meg az Őrgróf és Goltzius egyezsége révén, amely egyúttal meghatározza a cselekmény időtartamát is: ez pontosan egy hét, hétfőtől hétfőig. Ez a szerkezet időben lazább, mint *A rajzoló szerződésében* ábrázolt, ugyanis nem lehet szabályosan percre lebontani az ábrázolt szcénákat, azok hossza szignifikánsan különbözik egymástól. A széria két további alegységre bontható, a cezúra a harmadik és negyedik jelenet között húzódik; ezek egyértelműbb elválasztásához hozzájárul a közöttük eltelő, szokatlanul hosszú játékidő is.

A hat jelenetből hármát (az elsőt, a másodikat és az ötödiket) jellemzi a palimpszeszt képek alkalmazása, a többiben zajló eseményeket jórészt mozdulatlan beállítások ábrázolják. A képszendvicsek az adott jelenetet színre vivő szereplő zavartalan autoritásához kötődnek: az első kettő esetében ez Goltzius, az ötödikben pedig az Őrgróf. Az egyéb esetekben mindig jelen van valamilyen zavaró tényező, amely megakadályozza, hogy a rendezés, az eltervezett struktúra létrehozása kiteljesedhessen.

Az első három szcena során Goltzius uralja a szériát, és valósítja meg elképzeléseit, Boethius letartóztatásával azonban kicsúszik a kezéből az irányítás – innentől kezdve a társulat egyéb tagjainak és az Őrgrófnak az akarata érvényesül. Goltzius végül olyannyira jelentéktelenné válik, hogy még az alapkoncepciót is módosíthatják az akarata ellenére, így kerül az ószövetségi jelenetek közé végül egy újszövetségi is. Ez a felépítés megidézi *Az építész hasa* címszereplőjével történeteket, ahol Kracklite ugyancsak kénytelen rádöbbsenni, hogy a maga által megálmodott struktúrát már mások szervezik tovább. A szériát alkotó jelenetek „időrendi” sorrendben állnak, vagyis ugyanazt a rendet követik, ahogyan a Bibliában is szerepelnek.

A film szüzséjével, Goltziusé és az Őrgróf sorsával a bemutatott jelenetek több helyen is szorosan összefonódnak – elsősorban a harmadik és a hatodik szcena; előbbi esetben Greenaway semmit sem bíz a véletlenre, és nyíltan ki is mondatja az egyik szereplővel a párhuzamot. A második jelenet előtt az Őrgróf, mikor meglátja Boethius meztelenül fürdőző szeretőjét, Adaelat, olyan szerelemre lobbán iránta, amelyet mindenáron, a hatalmával a végletekig visszaélve is be kíván teljesíteni; ez a törekvése, ahogy a klérussal való beszélgetése során a pap rámutat, Dávid és Betsabé történetét idézi meg, amelyet aztán be is mutat a társulat. A hatodik jelenetben pedig az Őrgróf Heródesselel azonosul, míg Boethius szeretőjéből Salomé lesz.

A Teremtés jelenete az első a Goltziusé által színpadra vitt szexuális kilengések közül, és ebben teljesednek ki a leginkább a címszereplő (és a szerző Boethius) művészeti elképzelései, később ugyanis a lehetőségei egyre inkább beszűkülnek, ahogy az udvarban



mind többen szeretnék cenzúrázni a tevékenységét. Ennek megfelelően felépítését és időtartamát tekintve a hat szcena közül ez a legbonyolultabb, illetve a leghosszabb. Ádám és Éva, illetve az eredendő bűn története a voyeurizmust hivatott illusztrálni, ami nem véletlenül a széria indító eleme. Az Órgróf és udvara mást sem csinálnak, mint voyeurkodnak, tekintettel a jelenetek szexuális jellegére. Tágabb értelemben véve pedig a film befogadói (sőt, általában véve minden film befogadói) is kukkolók.

Ádámék szcénája csaknem negyed óra hosszú, a palimpszeszt képek áradatával a film legsúfoltabb részét alkotja; valamennyi utalás felfejtéséhez nem elegendő az egyszeri megtekintés. Greenaway apránként teljesíti ki a jelenetet: a kép és a hangsáv az idő előrehaladtával válik egyre összetettebbé, a látványos csúcspont után pedig hasonlóan fokozatosan vezeti le.

A narrátor és az egykori, a társulatot vezető Goltzius figurája ezekben a képsorokban gyakorlatilag egybeolvad: előbbi folyamatosan kommentálja a látottakat, részletesen leírja a saját elképzelését a Geneziszről, és művészettörténeti eszmefuttatásba átfordítva a filmet, más (kortárs) festők (pl. Van Eyck, Dührer) hasonló tematikájú munkáit elemzi. Az egymásba csúszó képek ismét Greenaway régi rövidfilmjeire utalnak vissza: a vászonra különféle szavak íródnak, amelyeket Ádám Istentől kap, és amelyek révén megnevezheti a világ dolgait, így hívva elő őket a semmiből. A felhasznált szavak eltérő színeket vagy formát kapnak. A világ dolgainak a megjelölése már a *H mint ház*ban is tematizálódott, ráadásul hasonló funkcióban: a kisgyerek is mintegy létrehozza mindazokat a dolgokat a maga számára, amelyeket megnevezett. A világteremtés aktusa a Goltziusban kimondottan sauseur-iánus felhangokkal bír: Ádám az egyes szavakat egy kártyapakliból húzza ki, aláhúzza a nyelvi jel önkényességét. Ugyanakkor Greenaway egy, a még a *Párnakönyv* bemutatásának idején készített interjúból aláhúzza azt a tényt (és ezzel újfent rámutat az egész életművet átható alapvető gondolatra), hogy Ádám gesztusa a rendszerezés, a szervezés kezdete is az emberi történelemben<sup>420</sup>. A világ teremtése tehát egyúttal az első és legalapvetőbb rendszer létrehozását is jelenti, ami viharos sebességgel válik egyre bonyolultabbá, ahogy a felhasználható szavak száma szaporodik; különösen a bűnbeesés után. Greenaway az említett interjújában kifejti, hogy valamennyi művész isteni pozíciót képvisel a saját maga által létrehozott univerzumban<sup>421</sup> – a Teremtés így jelenhet meg egyúttal műalkotásként is.

A második színjelenet még mindig összetett ábrázolásmóddal bír, de az elsónél már jóval rövidebb: nem egészen öt percig tart, és az első szcénát jellemző sokrétű szimbolizmus is szinte nyomtalanul eltűnik (és már a későbbiekben sem tér vissza). Goltzius autori-

<sup>420</sup> Schwartz, Stan: An Interview with Peter Greenaway. <http://home.earthlink.net/~condrift/id51.html>

<sup>421</sup> Schwartz, Stan: i.m.

tása ezen a ponton még teljes, de a szüzsében már felbukkannak az ezt fenyegető baljós előjelek. Arra, hogy az Ögróf a jelenet előtt meglesi a fürdőző Adaela-t, a jelenethez kapcsolódó narrációban Goltzius többféle módon is nyíltan utal; jó pár példát felhoz az Ószövegségből, miközben a palimpszeszt képeken ezek képzőművészeti ábrázolásai láthatóak.

Az ugyancsak körülbelül öt percig tartó harmadik színjelenetből teljesen hiányoznak a „képszendvicsek”, helyettük viszont néhány beállítás a képet torzító, hatalmas látószögű lencsével lett felvéve, amelyeken egyszerre látható az egész színpadi tér és a közönség. Goltzius az Ögróf Adaela iránti érdeklődése miatt kénytelen változtatni a tervezett szereposztáson, tehát már nem teljes mértékben a saját elképzelései szerint alakul a színrevitel. A képi világ egyszerűsödése ennek a korlátozásnak az illusztrációja.

A negyedik színjelenetben Adaela és az Ögróf autoritása is felülírja Goltziusét; ez Boethius szeretőjének első kísérlete férje kiszabadítására. Ezért magára osztja Potifár feleségének szerepét (amelyet végül nem játszhat el, mivel az eredetileg kijelölt szereplő, az ambiciózus Susannah bezárja egy szobába), az Ögróf pedig Potifárét kapja. A színjelenetben kizárólag a narrátor-Goltzius szövegét illusztrálják palimpszeszt képek, amelyek ismét az adott történethez kapcsolódó képzőművészeti alkotásokat mutatnak be. A színjelenet tíz percig tart, és botrányba fullad, mikor a Potifárként felbukkanó Ögróf nem Adaelát találja az ágyban. A korábbi jeleneteknél még csak utalások szintjén fonódott össze a Társulat által eljátszott és az Ögróf udvarának realitása; itt az első alkalommal már közvetlenül is.

Az ötödik jelenetben az Ögróf vállalja magára a szereposztást, és gyakorlatilag a rendezést is, miután összekülönbözött a zsidó vallást képviselő Moáb rabbival – a szcena nem más, mint az utóbbi rafinált megbüntetése. A jelenet játékidője öt perc, és elejétől a végéig egy forgószínpadon játszódik (vagy a kamera köröz folyamatosan a szereplők körül, ez nem teljesen világos); és újra visszatérnek a palimpszeszt képek is, mivel itt ismét jelen van egy olyan autoritás, amely uralja az eseményeket. Ennek azonban már semmi köze Goltziushoz. A címszereplő mindössze annyi tehet, hogy a jelenetet követő vitában lamentáljon az események elfajulása felett: panaszkodásával azonban senki sem törődik. Adott ponton aztán az Ögróf félbeszakítja a jelenetet, és megvakíttatja a rabbit; ahogy Sámson is elvesztette az erejét, őt is egy fontos testi funkciójától fosztják meg.

A hatodik jelenet, amelyet közvetlenül torkollik az Ögróf bukásába, tíz perc hosszú, palimpszeszt képek nem kísérik, sőt vizuálisan minden koreábinál sivárabb: a kamera kizárólag az Ögrófra és Adaelára koncentrál. Ezen a ponton Goltziusnak az eseményekre ráhatása végképp semmivé foszlott, egyszerű kikiáltóvá fokozzák le: a szcénát Boethius szeretője „rendezi”. Adaela a semmiből bukkan elő, ezúttal Salomé szerepét követel-

ve magának, az Őrgróf pedig Heródest alakítja. A történet, a korábbiakkal ellentétben és a szériát megtörve („Zsidó, nem pedig keresztény történeteket adunk elő!” tiltakozik Goltzius hasztalanul) az Újszövetségből származik, és Salomé táncát mutatja be, amit Heródes előtt lejtett – Keresztelő Szent János fejéért cserében. A jelenetben a szereplők és az általuk játszott szerepek teljesen egymásba mosódnak: az Őrgróf nem csupán Heródest alakítja, hanem saját magát is, ahogy Boethius szeretője is már inkább önmagaként jelenik meg, mint Saloméként. Kérése természetesen, hogy a táncért cserébe engedjék szabadon Boethiust – de az eredeti, bibliai történetben Salomé ennek éppen az ellentettjét kérte az uralkodótól. A differencia feloldhatatlan – Ebola fel is tűnik a színen, mint dramaturg, és a Keresztelő Szent Jánost játszó Boethiust végül a mintául szolgáló történetnek megfelelően lefejezik. Így ér véget a széria, és jószerével maga a film is: a még hátralévő néhány percben a narrátor-Goltzius már pusztán rövid összefoglalókra szorítkozik a saját maga és a többi szereplő későbbi sorsát illetően, miközben lezárulnak azok a keretek, amelyeket még a főcím nyitott meg.

#### 7.3.4. A főcím

Greenaway a *Goltzius*ban a korábbiaknál is szerveesebben integrálja rendszerbe a főcím feliratait: kvázi háromdimenziós megjelenésben forognak jobbról balra a vásznon, míg alájuk egy ponton a rendező először egy forgószínpad képét vetíti. Ez a szerkezet különböző formákban sokszor feltűnik a későbbiekben is a filmben, meghatározóvá téve a forgás motívumát, amelynek révén megjelenik a mozgás az egyébként statikus beállításokban.<sup>422</sup> A narrátor Goltzius egy könyvet lapozgat, miközben arról beszél, hogy a társulata szavakban és szavakon keresztül létezett; ezalatt egy kézirat sorai villannak fel a háttérben (hasonlóan a rendező más filmjeihez, itt is az elhangzó szöveg jelenik meg írásban is), és az árnyékuk végigsiklik Goltzius ruházatán. A feliratok megjelenési formája változatos, előfordul, hogy ezek is egy hengeren forognak.

A főcím két részre oszlik, és összességében nagyon emlékeztet *A rajzoló szerződésében* látottakra: mintegy keretbe foglalja a narrátor Goltzius és az Őrgróffal való tárgyalás jelenetét. A film címe csak azután jelenik meg, hogy az egyezés megszületik; és az azt azonnal követő első bibliai parafrázis előkészületeinek képére kopírozódik, amely a bűnbeesés története. Ám ahogyan a film egészében is lazábban szerkesztett a struktúra, mint *A rajzolóban*, úgy a Goltzius főcíme is nélkülözi azt a másodpercre kimért felosztást,

<sup>422</sup> Peter Bradshaw: Goltzius and the Pelican Company Review – Peter Greenaway's Modern Court Masque. <http://www.theguardian.com/film/2014/jul/10/goltzius-and-the-pelican-company-review-greenaway>

amely az első nagyjátékfilm jellemzője volt. Viszont itt is mintegy előrejelzi, a továbbiakban mire számíthat a néző.<sup>423</sup>

A legelső kép a narrátor-Goltzius egy könyvet lapozgató, eltorzult kezét mutatja, miközben kézírásos szavak vízről visszatükröződő árnya úszik lentről felfelé a képmező felső részén. Erre a látványra kopírozódnak a főcím feliratai, jobbról-balra, körkörösén forogva. Az itt leírtakat ábrázoló első két beállítást egy forgószínpad képe követi, amelyen egy zenekar játszik. A negyedik beállítás ismét a narrátor-Goltzius-é, aki az „a Peter Greenaway film” (ezzel meg is szakad egyelőre a főcím feliratozása) felirat mögött itt kezdi elmesélni a történetet; szavai azonnal a képre kopírozódnak. A továbbiakban a címszereplő háta mögé vetített palimpszeszt képek mutatják be a társulat tagjait, később az írott szavak egy hengeren forognak. A narrátor-Goltzius nagyjából másfél percben összefoglalja a kiinduló helyzetet: mivel pénzre volt szüksége terve megvalósításához, ő és társulata meglátogatták az elzászi Ögróft, hogy anyagi támogatást szerezzenek tőle. A következő beállításokban először mozdul meg a kamera: rajzolt képeken látható a kastély homlokzata, előtte oszloperdővel; amelyre rákopírozódik az Ögróf képmása: ez alatt úsztatva, áttetszőből fokozatosan kikristályosodva, még mindig előre kocsizó kamerával bukkan elő a film szinte valamennyi jelenetének háttéréül szolgáló színpadi tér, illetve az Ögróf, immár élőben, udvaroncaival körülvéve. Ezzel a beállítással fejeződik be a palimpszeszt képek első blokkja, és veszi kezdetét a szerződéskötés jelenete. A főcím feliratai csak az ezt követő szcénában folytatódnak, amikor a narrátor-Goltzius visszaveszi a szót, és újra feltűnnek a több rétegű felvételek.

Az említett beállítások egyúttal részei a film tulajdonképpeni cselekményét körülvevő többszörös keretes szerkezetnek is. Például a rajzolt kastély képe a játékidő végén is visszatér, ám ezúttal a kamera már hátrafelé kocsizik. A vége főcím felirataihoz háttérként ismét felbukkan a forgószínpadon játszó zenekar. Az utolsó jelenet főszereplője ugyanúgy a narrátor-Goltzius, mint az elsőé, de ez a keret különbözik a többitől: váratlanul ugyanis lehúzza a bajuszát az arcáról, ezen a módon mintegy kilépve az elbeszélő szerepéből, és ágyba bújik egy másik férfival, újabb pornográf jelenet előzményeit csatolva az előzőekhez.

A színpadi tér, amelyben a film játszódik, talán a legkiismerhetlenebb, legbizonytalanabb a rendező eddigi életművében. Folyamatosan, jelenetről-jelenetre változik, nem áll össze koherens egésszé. A forgószínpad is hol az Ögróf

---

<sup>423</sup> Más előre utaló megjegyzéseket is tartalmaz a jelenet. Az Ögróf például a következőket mondja Goltziusnak: „Pelikán Társulat? Veszélyes feladatot vállaltál! Pelikánok. A pelikán olyan madár, ami a fiókáit a melléből fakasztott vérrrel táplálja.”

fogadószobájában, hol egészen más helyszíneken jelenik meg. De az egyik legérdekesebb példa minderre egy másik visszatérő elem, a vízfelszín tükröződése a szereplők ruháin. Többször felbukkan a tér közepén egy hatalmas úszómedence; például efölé függesztik fel Boethius egy ketrecben, miután az Őrgróf letartóztattatta; de a tükröződés akkor is sokszor látható, amikor semmiféle víz sincs a közelben.

A Goltziusból sem hiányzik az emblematikus, elbizakodott férfi karakter, azonban ez most nem pusztán a címszereplőre igaz. Az Őrgróft még nála is jobban jellemzik ezek a tulajdonságok, ezért nem meglepő, hogy ugyanúgy elbukik, mint az elődei. Az első megjelenésekor a jóságos, közkedvelt, felvilágosult uralkodó szerepében tűnik fel, a szólásszabadság híveként, akit nem botránkoztatnak meg Goltzius tervei, sőt, támogatást ígér neki. Ebből a pozícióból a filmidő előrehaladtával fokozatosan halad a teljes szellemi széthullás felé, míg végül vérengző, őrzöngő zsarnokként a saját udvara taszítja le trónjáról és zárátja elmeagyógyintézetbe. Mindennek háttérében újra feltűnik a régi, férfi-női szembenállás motívuma, amely a Tulse Luper-filmekből és az *Éjjeli őrző*ből hiányzott, de ezúttal némileg eltérő módon a korábbi alkotásokban megszokotthoz képest. Az Őrgróf mögött ott áll egykori dajkája, Ebola (ténykedésének pusztító hatására tekintettel, lehetséges, hogy beszélő név), aki rendkívüli hatással bír rá. A társulatnak elsősorban őt kellene elégedetté tenni („Tegyétek boldoggá” – mondja az Őrgróf –, „és akkor én is boldog leszek, mi több, nagyon boldog!”), de Ebola az első pillanattól kezdve ellenségesen viszonyul az előadásokhoz. Tehát itt egy rendszerező férfi és egy nő alkot szövetséget a címszereplőnek a legkevésbé sem struktúraépítő társulata ellen. Viszont Ebola instrukcióinak követése az Őrgróf vesztéhez vezet a film végére, és Goltzius sikert arat, bár komoly árat fizet érte.

#### 7.3.5. A narratíva „vakfoltjai”

„Nagyon utálom a dramaturgokat, folyton arról beszélnek, hogy mit rontottál el, hogy hogyan kellett volna csinálnod, mert a valóságban nem úgy történt. Vagy éppen nem is történt meg. De honnan a fenéből tudják? Jelen voltak Krisztus keresztjénél? Bent ültek a trójai lóban? Ott voltak, mikor Éva beleharapott az almába? Vagy mikor Lót megbaszta a lányait? Mikor Dávid megleste Bethsabét fürdőzés közben? Vagy hogy Potifár felesége lefeküdt-e Józseffel, vagy sem? Vagy mikor levágták Sámson haját? Itt Colmarban túl sok volt a dramaturg.” hergeli magát az őrzöngésig a narrátor-Goltzius a játékidő közepe táján, megfélemlítve arról a tényről, hogy mindaz, amit mondott, őrá magára is igaz. Maga sem volt jelen a felsorolt eseményeknél – de még magának a film narratívájának bizonyos

kulcspontjainál sem. Ebből adódóan a narrátor-Goltzius megbízhatósága legalábbis megkérdőjelezhető, és erre a tényre a film tudatosan reflektál. A narratíva egyes szálai egyszerűen elvarratlanok maradnak. A néző soha nem tudja meg például, hogy mi lett a sorsa az Őrgróf feleségének (és újszülött gyermekének) aki megcsalta férjét Goltzius nyomdászával: egy ponton egyszerűen eltűnnek a filmből. Homályban maradnak továbbá olyan kisebb mozzanatok is, hogy Adaela, akit a negyedik szexuális tabu eljátszása előtt Susannah bezár, és ezzel jó időre ki is iktatja őt a filmből, hogyan szabadul ki és bukkan elő gyakorlatilag a semmiből újra a hatodik jelenet előtt. Ezek a történetnek olyan „vakfoltjai”, amelyeknél Goltzius nem volt jelen, így vagy meg sem említi őket, vagy az esetek egy részében egyértelműen megbízhatatlan elbeszélőnek bizonyul – mint például a már említett megcsalási jelenet esetében, amelyet a film egészen abszurd módon mutat be.<sup>424</sup> Sok, a távollétében zajló esemény a következményei alapján ugyanakkor logikailag egyértelműen rekonstruálható – így ezeket úgy mondhatja el, ahogy nagy valószínűséggel tényleg megtörténhettek, mint például az Őrgróf tárgyalása a klérussal Boethius ügyéről, amelynek során ürügyet keresnek a letartóztatásához.

A bibliai történetek (félre)értelmezése különösen élesen tetten érhető az utolsó színjelenetben. Ezen a ponton Goltzius már teljesen megsemmisült, az eseményekre való ráhatása semmivé foszlott: a szcénát Adaela „rendezi”. A történet, a korábbiakkal ellentétben és a szériát megtörve („Zsidó, nem pedig keresztény történeteket adunk elő!” tiltakozik Goltzius hasztalanul) az Újszövetségből származik, és Salomé táncát mutatja be, amit Heródes előtt lejtett – Keresztelő Szent János fejéért cserében. A jelenetben a szereplők és az általuk játszott szerepek teljesen egymásba mosódnak: az Őrgróf nem csupán Heródest alakítja, hanem saját magát is, ahogy Boethius szeretője is már inkább önmagaként jelenik meg, mint Saloméként. Kérése természetesen, hogy a táncért cserébe engedjék szabadon Boethiust – de az eredeti, bibliai történetben Salomé ennek éppen az ellentettjét kérte az uralkodótól. A differencia feloldhatatlan – Ebola fel is tűnik a színen, mint dramaturg, és a Keresztelő Szent Jánost játszó Boethiust végül a mintául szolgáló történetnek megfelelően lefejezik. Az ennek nyomán kitörő káosz a stilizált díszletek között egyenes utalás Peter Brook Marat/Sade-jára.

---

<sup>424</sup> Az Őrgróf feleségét és Goltzius technikusat üldözőik közeledtére a fejük felett lógó ketrecbe zárt Boethius figyelmezteti.





32. kép: Az udvart eluralja a káosz



33. kép: *Marat/Sade*. Lázadás a charentoni elmegyógyintézetben

#### 7.3.6. A „képszendvics” technika használata a Goltziusban

Greenaway a Goltziusban a korábbi filmjeitől némileg eltérően alkalmazza a palimpszeszt képeket; ebben a filmben ezek a beállítások jellemzően (bár nem kizárólagosan) a narrátor Goltzius, illetve a társulat előadásainak jelenetei körül csoportosulnak, míg az elő-

ző műveket általánosságban jellemezték. Ezek a zsúfolt beállítások, különösen az Éden-jelenetben, hozzájárulnak annak a káosznak az érzékeltetéséhez, amely a társulat előadásait jellemzi. Újdonságként olyan kép-a-képben eljárások is megjelennek, amelyekben annyira elmosódnak a keretek, hogy nehéz megállapítani, hol kezdődik az egyik kép, és hol végződik a másik. Ez különösen a második színjelenetben feltűnő, ahol annyira el van rejtve a határ az egymásba illesztett beállítások között, hogy a néző egyetlen megtekintés során talán észre sem veszi. Korábban a rendező mindig egyértelműen meghatározta az elválasztó vonalakat.

Ugyanilyen jellegű eljárás, hogy Greenaway mutat egy hatalmas totálképet a színről, amelyre a vászon négy sarka felől egyszerre úsznak rá ugyanannak a képnek az egyes leválasztott darabjai. A tér bizonyos mértékig szétagolódik ezáltal, de mivel a hasonlóság igen nagy az egyes szegmensek között, és a mozgásuk is lassú, valójában alig keltenek feltűnést; inkább egyfajta kényelmetlen érzést okozhatnak a befogadónak, aki első pillantásra talán fel sem fogja, mi történik a vásznon. Ezek a palimpszeszt képek nélkülözik a referenciális jelentést, valójában semmi sem áll mögöttük, egyszerűen önmagukra utalnak. Legfontosabb funkciójuk az ábrázolt tér elbizonytalanítása.

## 8. Magyar strukturális/szerialista filmes törekvések

Magyarországon a strukturális szellemiségű filmkészítés a külföldi példánál kevésbé volt jellemző. Az irányzat marginális pozícióját jól jelzi, hogy csak olyan, a BBS köréhez tartozó avantgárd alkotók foglalkoztak vele következetesen, mint Erdély Miklós és Bódy Gábor; előbbi ráadásul soha nem jutott el szélesebb közönségig. Erdély a filmjein kívül is szerteágazó művészeti tevékenységeit folytatott, készített többek között verseket, tanulmányokat, előadásokat, hangjátékokat, concepteket, rajzokat, festményeket, szobrokat, montázsokat és kollázsokat, és mindez még mindig nem fedi le az életmű összes vetületét. Beke László szerint Erdély a művészetben a megfogható jelentés helyett a sejtetést tartotta fontosabbnak: az össze nem illő elemek kollázsában az elemzés többre jut az egyes értelmének jelentésének felfejtésével, mivel összességében a művészi munka a jelentés kioltására törekszik.<sup>425</sup> Mindez azonban inkább a szerző képzőművészeti munkásságára vonatkozik, az olyan filmek, mint például a *Verzió*, tematikájukat, narratívájukat tekintve pontosan megfoghatóak és vizsgálhatóak.

### 8.1. Egy szerialista kísérlet (Erdély Miklós: *Vonatút*)

Erdély filmjei közül a szerializmus szempontjából a *Vonatút* című alkotás a legfigyelemreméltóbb. Ahogy Szemző Tibor, a film zeneszerzője egy interjúban megfogalmazta: „A *Vonatút* strukturalista film,<sup>426</sup> eltérően a Miklós többi munkáitól”.<sup>427</sup> A filmet 1981 februárjában forgatták a Budapest – Hatvan vasútvonalon, egy konkrét utazás folyamán, amelyet Erdély az Indigo-csoport tagjainak kíséretében tett meg. A mű tervezetében Erdély a következőket írta: „Egyórás vonatútról készítendő film, mely a valóságos irreverzibilis folyamatok, a soha vissza nem térő pillanatok és a film által adott ismétlési és felcserélhetőségi lehetőség közötti feszültséget mutatja be. (...) A felvett anyagból kiválasztott jellegzetes vagy jellegtelen öt-tíz másodperces töredékfolyamatok bizonyos rendszer szerint való sorozatos bejátszása töri meg az idő egyirányú legördülését. Bizonyos rendszer alatt azt értem, hogy az emblémaszerű töredékeket az előfordulásukhoz viszonyított fordított sorrendben, újra és újra egyre-teljesebb szériában vágom be, hogy

<sup>425</sup> Beke László: Erdély Miklósról. <http://www.artpool.hu/Erdely/sajto/Beke.html>

<sup>426</sup> Megjegyzem, a „strukturalista” jelző használata ezen a helyen nem szerencsés, mivel azzal az elméleti paradigmát szokás jelölni; helyesebb lett volna a „strukturális” kifejezés alkalmazása.

<sup>427</sup> Kiss András Zoltán – Papp Dávid Tamás: Hangképek. Telefoninterjú Szemző Tiborral. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/hangepek-telefoninterju-szemzo-tiborral-interju.html>

végül a megérkezéskor érjek az indulási töredékhez.”<sup>428</sup> A filmet tehát számos ismétlődő szekvenciát tartalmaz, hasonlóan Greenaway korai rövidfilmjeihez, különösen az *Intervallumokhoz*. A zenehasználat pedig további erőteljes párhuzamot jelent: egy interjúban Erdély arról beszél, hogy Szemző a zenében ugyanazt a struktúrát alkalmazta, amik a képeket is jellemezték. A téma huszonkét hangból állt, ugyanannyiból, ahány részre a film oszlott. Minden egyes ismétlésnél a téma egy hanggal később vette kezdetét, és mindig egy másik hangszer játszotta a zenét, míg az utolsó ismétlésre gyakorlatilag összeállt egy huszonkét hangszerből álló zenekar, amelyek egyszerre játszották a témát, csak egy-egy hanggal eltolva, egyfajta kánonelv alapján.<sup>429</sup> Szemző szerint az elkészült zene „minimalista, teljesen didaktikus és eléggé doktrinér” volt.<sup>430</sup> Egyértelmű, hogy Erdély és Szemző együttműködése ebben az esetben nagyon erős párhuzamokat mutat Greenaway és Nyman munkamódszerével.

A film időstruktúrája szigorúan matematikai alapon szerveződik: „Erdély az eredeti felvételt egyenlő időközökre osztotta fel, majd az első szekvencia végét az utolsóéval helyettesítette, a másodikét az utolsóéval és az azt közvetlenül megelőzővel stb. Így tehát, amint a vetítés előre halad, úgy ismerkedünk meg a befejezés egyre bővülő eseménysorával. A két, időben ellentétes irányú folyamat a film közepén 'áthalad egymáson'.”<sup>431</sup> Pontosan ez a szerkezet a következő módon épül fel: a filmet huszonkét darab, egyenként három perc hosszú szekvencia alkotja. Minden egyes ilyen szegmensnek az első tíz másodpercéből Erdély másolatokat készített; az utolsó, huszonkettedikéből huszonkét darabot, a huszonegyedikéből huszonegyet, a huszadikából húszat, és így tovább. Ezek után az első és a második szekvencia közé beillesztette a huszonkettedik szekvencia első tíz másodpercéről készült másolatok egyikét; a második és a harmadik szekvencia közé újra az utolsó szekvencia másolatai közül egyet, illetve a huszonegyedik rész másolatai közül egyet, és ezt az eljárást ismételte, amíg el nem jutott a film végéig. A huszonegyedik és huszonkettedik szekvencia között tehát már huszonegy, az utolsó szekvencia után pedig már huszonkét másolt tíz másodperces egység követte egymást. A film tehát, Peternák Miklós megfogalmazásában, „a saját anyagából duzzasztja föl magát, oly módon, hogy egyúttal strukturálja is saját lefolyását.”<sup>432</sup> A struktóra a film közepére

<sup>428</sup> Erdély Miklós: Vonatút. Kísérleti filmterv. In.: Borus Judit (szerk.): A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, 1995. 214.

<sup>429</sup> Galeta, Ivan Ladislav: Beszélgetés Erdély Miklóssal. 1985. 4. 10. In: Erdély Miklós: i. m. 30-31.

<sup>430</sup> Kiss – Papp: i. m.

<sup>431</sup> Beke László: Film Möbius-szalagra: Erdély Miklós munkásságáról. [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=5201](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5201)

<sup>432</sup> Peternák Miklós: Vonatút: Erdély Miklós filmjéről. In: Forgács Péter – Beke László (szerk.): Mozgó film 2. Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1986. 385.

jellegét tekintve teljes mértékben feltárul a figyelmes néző számára. A játékidő során előre haladva a tizenegyedik szekvenciáig a film „előrenyúl” a saját anyagába; olyan részletek másolatait mutatja be, amelyek csak később fognak következni; innentől kezdve viszont a múltat kezdi el ismételni.

Greenaway az *Intervallumok* kivételével még a korai rövidfilmjeiben sem ismételt meg konkrét beállításokat, viszont sok, egymáshoz igen hasonlót alkalmazott; tehát inkább az elemek variációira helyezte a hangsúlyt. Az Erdély filmjében fellelhető struktúra valószínűleg kötöttebb, mint bármi, amit eddig az angol rendező készített. A variációkat ez sem zárja ki – hiszen a felhasznált ismétlődő szekvenciák száma folyamatosan nő –, de ezeket a változásokat is szigorú rendbe fogja a kigondolt szerkezet. Erdély filmje a szerializmusnak egy igen tiszta megvalósult formája.

A felvételek készítése során a résztvevők közül a kamerát bárki kezelhette, és bármit felvehetett; a gép folyamatosan működött, a képben csak a kazettacserék okoztak szünetet. Ezeknél a részeknél Erdély a leállás időtartamával megegyező hosszúságú üres filmszalagot vágott be. A film esetében hagyományos értelemben vett narratíváról ezért nem beszélhetünk, helyette véletlenszerűen zajló események, illetve rögtönzések játszanak szerepet.

## 8.2. Bódy Gábor: elbeszélés az *Amerikai anizs*-ban

Bódy Gábor korai rövidfilmjei figyelemre méltó hasonlóságokat mutatnak Greenaway ugyanabban az időszakban készült alkotásaival. Czifra Réka szerint „Bódyt ugyanazok a szemiotikai kérdések érdekelték, amelyek a filmelmélet teoretikusait a kezdetek óta foglalkoztatták: mennyiben hasonló a filmnyelv a verbális nyelvhez, alkalmazhatók-e a strukturalista nyelvészet kategóriái a filmre, létezik-e specifikusan filmi közlésmód, beszélhetünk-e sajátosan filmi jelentésről. Bódy szerialitás-fogalma is ebbe a nyelvelméleti-szemiotikai kontextusba ágyazódik, sőt, Bódy elméleti rendszerében a szerialitás – mint a filmi jelentésstruktúra legmagasabb szintjét és egyben valamennyi jelentésréteg foglalatát kialakító formaszervező elv – fontos szerepet játszik a filmnyelv specifikumának megteremtésében is.”<sup>433</sup> Mindezekkel kapcsolatos gondolatait elméleti írásaiban is kifejtette, amelyeket egy interjúban a következőképpen foglalt össze: „Az eszköz és az artikulációs formák közötti vonatkozások megfeleltethetők a szintaxisnak. A

<sup>433</sup> Czifra Réka: A Nárcisz és Psyché (poszt)modern) szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában. <http://uj.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>



felvételi lehetőségként megnyilvánuló audiovizuális bázis és az artikulációs formák vonatkozási rendszere megfeleltethető a szemantikának. Az egész pedig vizsgálható közös pragmatikai szempontból, amely egyben a rituális gyakorlatról is felvilágosít. Tehát mindenfajta experimentalizmus, túl a közvetlen benyomáson, egy nyelvelmélet alapján értékelhető igazán.<sup>434</sup>

Greenaway korai rövidfilmjeiben, a magyar alkotóhoz hasonlóan, szintén jelentős szerepet játszanak a lingvisztikai kérdések, azonban érdeklődése hamar az intermedialitás, mégpedig elsősorban a képzőművészet felé fordult. Ezért hemzsegnek már a korai nagyjátékfilmjei is festményszerű beállításoktól, különféle festőkre való utalásoktól. Az intermedialitás Bódynál is jelentős szerepet játszik, de ez nála főleg a videóművészet felé irányul.<sup>435</sup> Greenaway a nyolcvanas évek végéig semmit sem kezdett a videóval, amikor viszont végül felfedezte a benne rejlő lehetőségeket, akkor már a filmen egyre inkább túlnyúló, összművészeti projektek létrehozása érdekében kezdte használni, amelyekben a film önmagában véve már csak egy *kódot* képvisel.

Bódynál a klasszikus festészetre utaló képek a *Kutya éji dalában* a barokkot idézik meg, a *Számokba fojtvához* hasonlóan itt is előkerül Mantegna *Halott Krisztusa*. Greenaway művészetével ez a film állítható a leginkább párhuzamba, mivel többféle módszer alkalmazásával is a hagyományos filmképet dekonstruálja: fellelhetőek benne a képen belüli keretezésnek a különböző formái, egyes pontokon a manipulált színek hozzájárulnak a jelenet tagolásához, illetve különféle szövegek is megjelennek, bár ezek inkább diegetikusan bukkannak fel.

Az elméleti tudatosság Bódynál kétségtelenül fontos szerepet játszik, ugyanis Bordwell elemezheti ugyan Bresson vagy Ozu műveit parametrikusként, viszont biztos, hogy az említett szerzők nem azzal a szándékkal fogtak a filmkészítéshez, hogy egy ilyen jellegű művet alkossanak; ők a saját, rájuk jellemző stílusokat fejlesztették ki. (Munkáik tehát, nyitottságukat tekintve nem tartoznak az Eco-féle két alkategória egyikébe sem – csak a harmadik általánosba.) Ezen az alapon valamennyi nagy rendezőegyénség munkái tekinthetőek parametrikusnak. Bordwellnél a parametrikus elbeszélés és a szerializmus fogalma összemosódik, pedig csak részben takarják ugyanazt az eljárást. Nem minden, a szerző által parametrikusnak tekintett film szerialista, de minden *narratív* szerialista

---

<sup>434</sup> Kovács András Bálint: Beszélgetés Bódy Gáborral: Ipari rituálé és nyelvi mítosz. Filmvilág, 1983/6. [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=6806](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6806)

<sup>435</sup> Id. Pieldner Judit: Ellenfilmek párbeszéde: *Kutya éji dala – Álombrigád*. <http://apertura.hu/2008/tel/pieldner>



parametrikus.<sup>436</sup> Egy szerialista alkotás létrehozásához elengedhetetlen, hogy a rendező tudatosan kialakítson egy meghatározott rendszert, ahol a különféle elemek egy saját szabályai szerint következetes vagy következetlen rend szerint kapcsolódhatnak egymáshoz. Bódy ezzel kísérletezik az *Amerikai anzix*ban.

Az *Amerikai anzix* szeriális szerkezete tehát tudatos és látványos is: Bódy, Greenawayt több mint egy évtizeddel megelőzve magát a filmszalagot, mint információhordozót manipulálta különféle módokon. Leggyakrabban intenzitását tekintve folyamatosan változó, pulzáló fehér homály uralkodik a képen, amely a látványt néha teljesen elhomályosítja; máskor a kép széleit szabálytalan, tépett szélű fehér keret takarja ki, mintha valamiféle papírkivágás került volna a kamera lencséje elé. Mindezen eszközök célja, hogy egy korabeli, a mozgókép feltalálását megelőző mozgókép érzetét keltse a mű, de emellett komoly elidegenítő, önreflektív hatás is létrejön általuk. Az így felépülő struktúra stilisztikai jellegű, a narratíva leválik róla: a film története az alkalmazott eszközök nélkül is működőképes, értelmes, érthető marad. A stiláris elemek feltűnő használata révén teljesül a bordwelli definíció: az elbeszélés parametrikussá, és egyúttal szeriálissá is válik. Olyan ismétlődő elemek kerülnek elő, mint például a szátkereszt, amelyet Bódy diegetikus és nem diegetikus módon is alkalmaz: utóbbira jellegzetes példa, hogy ahányszor a Vereczky nevű szereplő felbukkan egy-egy jelenetben a vásznon, a szátkereszt metszéspontja mindig megállapodik rajta. A diegetikus alkalmazások a főhős Fiala munkájával függenek össze, aki egy maga által barkácsolt teodolit segítségével készít térképeket a tájról: ha ő vagy esetenként valaki más beletekint a műszerbe, a környezet az eszközön keresztül, a szereplő szubjektív nézőpontjából látszik.<sup>437</sup>

Az *Amerikai anzix* szüzséje egy körülbelül huszonnégy óra leforgása alatt lejátszódó, viszonylag ráérősen kibontott, egyszerű, realista történet – ebben nem

---

<sup>436</sup> Léteznek ugyanis olyan szerialista filmek, amelyekben nem lelhető fel narratíva. Ezek egyik csoportja, ahogy Czifra írja, „referenciális jelentésüktől megtisztított elemekből” építkezik, „ezek azonban – mivel kizárólag geometriai formákat használnak – az absztrakt képzőművészeti film körébe tartoznak.” (I. m.) Ez a legszigorúbban szeriális kategória, Greenaway és Bódy ilyent nem készített. Vannak továbbá olyan szerialista filmek is, amelyek megtartják a referenciális jelentést, mégis tisztán egy szeriális szerkezetből állnak. Bódynál ilyen a később még szóba kerülő *Vadászat kis rókára* című film, vagy a *Négy bagatell*, Greenaway-nél pedig az *Intervallumok*, amelyek szintén nem elbeszélő filmek.

<sup>437</sup> Fiala terepfelmérő munkájának alapvető feltétele az objektivitás: hogy pontosan ugyanaz kerüljön a papírra, mint ami a helyszínen, egy meghatározott szemszögből látható. A tájbrázolás szempontjából termékeny párhuzam vonható *A rajzoló szerződésével*: Mr. Neville is az előtte elterülő vidéket rajzolja/méri fel, mégpedig a maga által tervezett eszközök segítségével. Ami alapvető különbséget jelent: Fiala tevékenysége kimerül abban, hogy térképeket készít a tereptárgyak helyének pontos meghatározása alapján. A rajzoló viszont egy önmaga által objektívnek tekintett törekvés jegyében a lerajzolt tér „uralására” törekszik, rákényszeríti arra a saját elképzeléseit. A természeti táj önmagában nem jelent semmit önmagán kívül (ez a gondolat szintén az új regényből származik), de egy manipulált környezet már hordozhat önmagán túlmutató értelmet is, amit a rajzoló nem fogad el. Fiala számára lehetséges az objektivitás, mert a munkája természettudományos célzatú, a rajzoló viszont művész, számára tehát nem.

különbözik jelentősen Greenaway alkotásaitól. Ha a szeriális forma alapja, ahogy Bódy is megállapítja,<sup>438</sup> bizonyos elemek ismétlődése, a szüzsében ilyesmit nem találunk – ellentétben az angol rendező filmjeivel, ahol egyes események, cselekvések újra és újra, rendszerszerűen előkerülnek. Bódy szeriazizmusa tehát, ahogy sok más egyéb modern filmben is, formai jellegű, az alkalmazott filmnyelvi eszközökre korlátozódik, amelyek ráadásul nehezen köthetőek a vásznon éppen zajló eseményekhez. Előre kiszámíthatatlan, mikor játszik át fehérbe a kép, mikor torzul el a hang, mikor szakadozik fel a keret (bár Pintér szerint a dramaturgiai kulcsponatokon ezek a jelek összesűrűsödnek). Alig vannak olyan motívumok, amelyek kizárólagosan egy-egy szereplőhöz köthetőek: ilyen például a tájba rajzolt szaggatott vonal, ami kétszer bukkan fel a filmben. Ez egyfajta keretként szolgál, mivel először a legelső majd az utolsó képkockákban kerül elő, és Fiala, illetve Boldogh terepfelmérő munkájára utal. Ezen felül a már említett, nem-diegetikus szálkereszt *szimbólum*má válik: Vereczkyt, mint végül kiderül, maga a Sors célozta meg.



34. kép: Vereczky a teodolit nézőpontjából

<sup>438</sup> Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In.: Zalán Vince (szerk.): Bódy Gábor: Egybegyűjtött filmművészeti írások. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006. 147.

Ahogy arra Pintér Géza rámutat, „az *Amerikai anizs* széles terepet nyújt az ismétlődő jelölt elemekkel folytatott kísérleteknek. Ezek gyakori használata motívumokként, indexekként viselkednek a műben és egy tudatos koncepció képi megjelenítését segítik azáltal, hogy rendszert, szerkezetet hoznak létre.”<sup>439</sup> A szerző szerint a következő alcsoportok különíthetők el:

1. A fényvágás, roncsolás vagy az eltorzított dialógus esetében a film saját közvetítő anyagára utal.
2. Emellett találunk szándékosan jelölt képeket mint a cél- (helyesebben szál)kereszt vagy a szaggatott vonal.
3. Külön alcsoport a zene.

A fenti eszközöket Bódy egytől-egyig alkalmazta korábbi kísérleti rövidfilmjeiben, amelyekből a *Négy bagatell* című darabot összeállította. Még az *Amerikai anizs*ban a teodolit nézőpontjaként szereplő, kereszttel négyfelé osztott kör alakú képkivágatot is, de amíg ez a nagyjátékfilmben egy hangsúlyosan szubjektív tekintetet jelöl, addig a nem-narratív experimentális mozgóképben kizárólag nem-diegetikus módon jelenik meg, egy újabb olyan eszközként, amely elősegíti a „specifikus, filmre jellemző kifejezőmód” létrehozását.

#### 8.2.1. Nyitottság az *Amerikai anizs*ban

Bódy és Greenaway filmje nyitottságukat tekintve korántsem állnak ugyanazon a fokon, annak ellenére, hogy mind a kettő szerialista alkotás. A szerializmus ugyanis önmagában még nem járul hozzá egy mű nyitottságának növeléséhez. *A rajzoló szerződése* a lehetséges jelentéseit, értelmezési lehetőségeit figyelembe véve jóval nyitottabb, mint az *Amerikai anizs*. Mi ennek az oka?

Könnyen belátható, hogy Bódy filmje parabola, amely a lehetséges értelmiségi magatartásokat vizsgálja egy adott helyzetben, egy (illetve itt konkrétan több) vesztes forradalom után. A főszereplők különböző típusokat testesítenek meg: Fiala a pragmatikus, magát minden helyzetben feltaláló realistát képviseli, Boldogh az önmarcangoló, hazavágyó, örök elégedetlent, míg Vereczky egyszerűen fatalista. A film végig ezeknek a

---

<sup>439</sup> Pintér Géza: Formanyelvi kísérletek vizsgálata Bódy Gábor *Amerikai anizs* című filmjében.  
<http://apertura.hu/2008/tel/pinter>

figurákra, lehetséges döntéseikre fókuszál. A meghatározott történelmi idő és helyszín által nyújtott lehetőségek tehát nagyon fontosak a filmben, mert azokból a készítés idejére vonatkozó aktuálpolitikai tapasztalatokat, utalásokat lehet leszűrni. Az *Amerikai anizsbán* ehhez a tartalomhoz képest minden másodlagos, és jórészt pusztán formai döntés eredménye. Már pusztán ez a tény is nagy mértékben csökkenti a lehetséges helytállóan tekinthető értelmezések számát. Greenaway sohasem koncentrálna annyira konkrétan egy adott helyzetre, sőt, a napi ideológiai küzdelmekre való utalások nála hiányoznak, vagy legalábbis jóval kevésbé explicitek. A greenaway-i fabula szinte mindig ugyanaz, csak a konkrét megvalósulása, a szüzsé más és más az egyes esetekben.

Mindezen felül Bódy filmjéből hiányoznak azok a nem narratív szériák, amelyek Greenawayre annyira jellemzőek, és amelyek – ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni – nagymértékben emelik a mű interpretációs lehetőségeinek számát. A fő különbség az angol rendezőhöz képest abban áll, hogy Bódynál általánosságban sokkal fontosabb a szüzsé, mint Greenaway-nél, annak a kitüntetett jelentésnek (a Roman Jakobson által bevezetett üzenet fogalom értelmében) az egyértelmű átadása, amelyet a szerző közölni akar a befogadóval. Miközben például a *Számokba fojtva*ban a legfontosabb cél, hogy eljussunk százig, és ennek során a rendszerezés megszállottjai minél alaposabban megbűnhődjenek. Az alaposabb elemzés persze könnyen kimutathat Greenaway munkáiban is aktuálpolitikai, moralizáló vagy társadalomkritikai elemeket, de ezek soha nem állnak össze egységes Nagy Üzenetté, még ha felületesen szemlélve ezekről is szól a film. Olyasmikről van itt szó, mint a valláskritika (*A mâconi gyermek*), a keleti kalligráfia (*Párnakönyv*), vagy éppen a bűnözői körök nagystílusú életvitele (*A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője*), esetleg a művész kiszolgáltatottsága a megrendelőnek (*Goltzius és a Pelikán Társulat*).<sup>440</sup>

---

<sup>440</sup> Utóbbi sok elemző azonnal metaforikusan értelmezte, a modern fogyasztói társadalom kritikájaként.

## Összegzés

A dolgozat legfontosabb célja annak megvilágítása volt, hogy Greenaway filmjeiben a szerkezet-központúság, a struktúra mindig a narratíva fölé rendelődik, tehát az elemzés során az előbbit nem szabad figyelmen kívül hagyni. Ugyanakkor megpróbáltam egyértelművé tenni, hogy a struktúraépítő tevékenységre a rendező mindig ironiával tekint – ebből következik a filmjei végén a rendszerező szereplők szinte törvényszerű bukása.

A struktúraépítő tevékenység Roland Barthes definíciója, és az 1950-es évek közepén egy új, a nyelvészetből kiinduló általános érvényességű megállapításokra törekvő elméleti gondolkodásmód egyik alapja. Greenaway a minimalizmus és a tisztán szeriális formák felől indulva ezt a paradigmát teszi kritika tárgyává és kérdőjelezi meg pozícióit; mindennek révén az 1962 óta formálódó életmű három nagy részre osztható. Sok elemző nem foglalkozik a rendező 1982 előtt készült rövidfilmjeivel, pedig mégis egy húsz éves periódusról szól, amelynek során a szerializmust fokról-fokra váltották fel a struktúraépítés adekvát mivoltát megkérdőjelező elemek, amire tekintettel kell lenni egy általánosabb vizsgálódás során. Greenaway 1982-től kezdve készített narratív nagyjátékfilmeket, amelyekben már a vásznon lejátszódó események révén kritizálja a strukturalista aktivitást – ám mindeközben a narratívát mégis a játékidő folyamán felépülő szerkezetek, szériák vezérlik. Mindez posztstrukturalista hozzáállást tükröz. Greenaway a filmművészet megújítójaként lép fel, egy, a filmre sajátosan jellemző műforma létrehozása érdekében, ezért veti el a hagyományos, klasszikus-realista elbeszélő formákat, és helyez helyettük sokkal nagyobb hangsúlyt a formai elemekre (így lehet adekvát David Bordwell fogalma, a parametrikus elbeszélés alkalmazása a művekkel kapcsolatban), illetve a szerialitás intermediális kiterjesztésére. Noha a rendezőt a legnagyobb érdeklődés a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján övezte, elgondolásai mit sem veszítettek aktualitásukból, ezért továbbra is érdemesnek tartom a róluk szóló diskurzust.

Az első részben elméleti összefoglalást adtam azon szerzők munkásságáról, akiket a téma szempontjából a legfontosabbnak ítélt meg. A felhasznált források alapján amellet érveltem, hogy Greenaway eddigi életművének irodalmi inspirációit olyan írók jelentik, mint Jorge-Luis Borges, illetve a francia új regény vezéralakja, Alain Robbe-Grillet, aki forgatókönyvíróként és filmrendezőként is nagy jelentőségűnek mutatkozott ebből a szempontból. Utóbbiból már következik, hogy a rendező munkásságának a filmművészetben is megvannak az előfutárai. Szergej Eisenstein-t különösen fontosnak tekintem ebből a szempontból, mint a parametrikus elbeszélés egyik alapvető

előzményének kidolgozóját. A kiválasztott hat film elemzésével bemutattam, hogy a struktúraépítő tevékenység hogyan jelenik meg a rendező filmjeiben.

Noha a rendező filmjei a halmozódó szériák, intermediális utalások és felhasznált intertextusok révén rendkívül összetettek, ennek ellenére úgy vélem, nem engednek meg korlátlan számú értelmezést. Ennek vizsgálatát végeztem a harmadik fejezetben, és mutattam rá az interpretáció néhány túlkapasára. Az egyes jelek (félre)értelmezése visszatérő elem a Greenaway-életműben is, elég csak a rajzoló végzetére gondolni. A rajzoló szerződésében, vagy hogy *Az építész hasáiban* az egyes szereplők milyen lehetőségeket látnak meg Boullée munkásságának kapcsán. A nyitottság definíciójának elemzésekor, különösen Umberto Eco és Gilles Deleuze munkássága kapcsán, rámutattam a fogalom különféle értelmezési lehetőségeire.

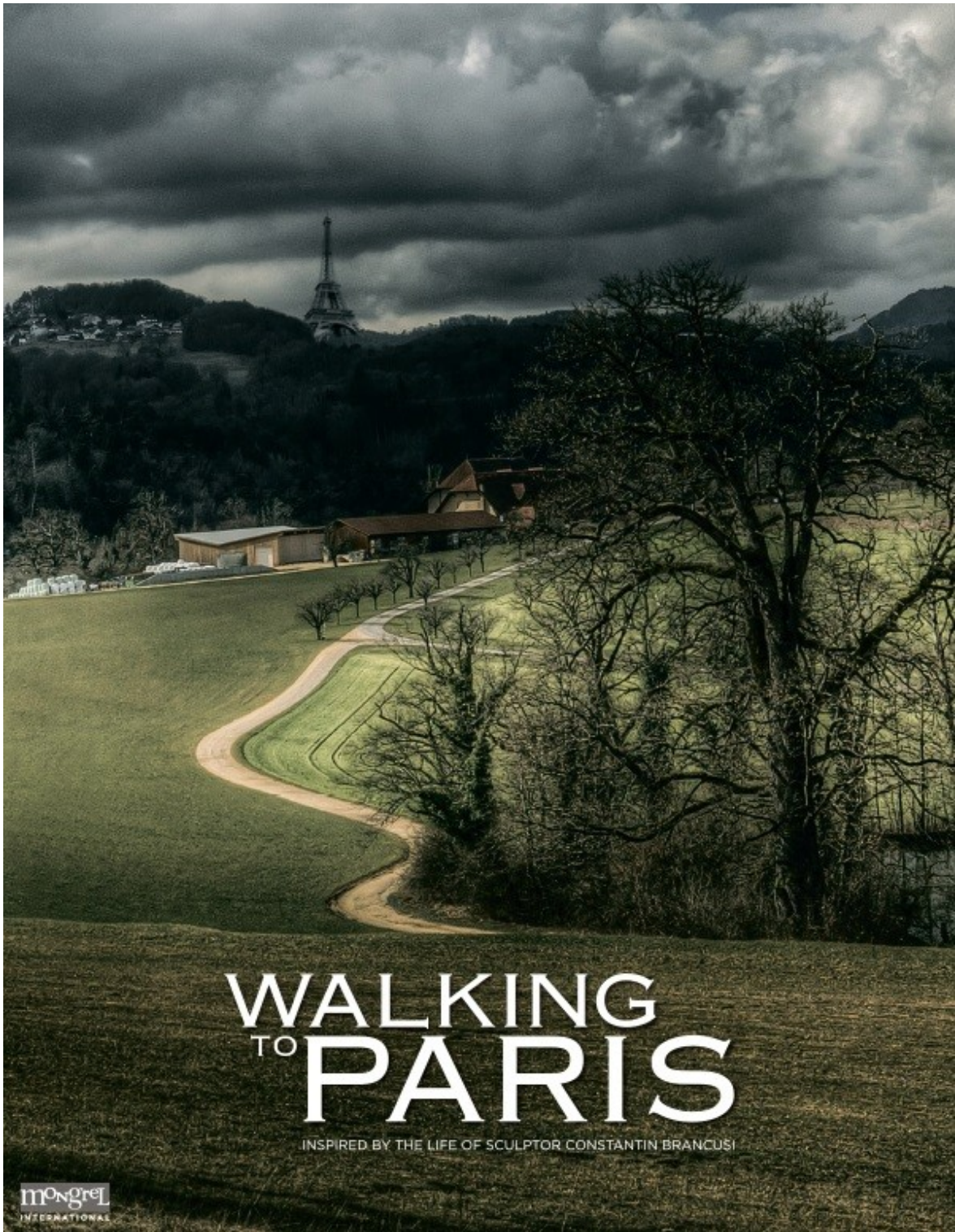
A konkrét filmek elemzésekor rámutattam mindazon lépésekre, amelyek révén a rendező a strukturalista tevékenységhez való ironikus viszonyulását kiépítette. A nagyjátékfilmek csoportját az 1991-ben bemutatott Prospero könyveinél osztottam két részre, amelyben igen fontos mozzanatnak tartom a digitális technika bevezetését az életműbe, amely hatékony eszköznek bizonyult az intermediális kapcsolódások kiterjesztéséhez. A felosztás során lehetne érvelni egy olyan megközelítés mellett is, amely egy csoportba vesz valamennyi, a Paintbox technikát nem alkalmazó filmet, és egy másikba minden olyant, amelyben jelen van. Ezzel kapcsolatosan úgy vélekedem, hogy attól a pillanattól, hogy a rendező rendelkezésére állt az eszköz, tudatos művészi döntés eredménye volt, hogy él-e vele, vagy sem. Az 1991 utáni művek pozíciója tehát mindenképpen eltér a korábbiakétól, függetlenül attól, hogy manipulálták-e digitálisan a bennük szereplő képeket, vagy sem.

A Greenaway-féle törekvések jövője bizonytalan. A legtöbb rendezőhöz hasonlóan az ő pályája is rengeteg esetlegességet mutat: noha formailag következetesnek tűnik, tele van meg nem valósult tervekkel (mint például az *Augsbergenfeld* című opus, amelynek a megvalósítása már legalább húsz éve tolódik, és amely trilógiát alkotott volna a *Prospero könyveivel* és *A mâconi gyermekkel*<sup>441</sup> – de ilyen Borges *Fikciój*ának adaptációja is, a példákat lehetne még sorolni). A jelenlegi fejlemények alapján érdekes, hogy az *Éjjeli őrző* óta valamennyi új mű történelmi személyiségek életrajzára épül; a *Goltziusban*, de különösen az *Eisenstein Mexikóban*ban a szexualitás minden korábbinál nyíltabb és provokatívabb ábrázolásával. Az intermediális rendszerek, képszendvicsek és narratív szériák továbbra is jelen vannak, de nem érik el azt a szintet, amellyel a Tulse Luper-

<sup>441</sup> Ciment, Michel: Interview with Peter Greenaway: *The Baby of Mâcon*. In: Gras, Vernon – Gras, Marguerite (szerk.): Peter Greenaway: Interviews. Jackson: University Press of Minnesota, 2000. 157.



filmekben szembesülhettek a nézők, és ami ebből a szempontból, úgy gondolom, abszolút tetőpontnak tekinthető. A bemutatás előtt álló *Walking to Paris* újabb életrajzi film, egy román szobrász, Constantin Brâncuși zarándoklatáról, aki a huszadik század elején gyalog indult Párizsba. Nem tartom valószínűnek, hogy gyökeresen eltérne a rendező megelőző három munkájától. Ha Greenaway a jelenlegi irányban halad tovább, még több filmre lehet számítani tőle a struktúraépítő szereplők bukásáról, de mivel a főhősök immár valós történelmi alakok, ezeket az életrajzi tények is determinálni fogják.



35. kép: A *Walking to Paris* posztere

## **Peter Greenaway filmjei:**

1962

**Death of Sentiment** (fekete-fehér, 8 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

1966

**Tree** (színes, 16 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

**Train** (fekete-fehér, 5 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

1967

**Revolution** (fekete-fehér, 4 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway. Zene: Beatles

**5 Postcards from Capital Cities** (fekete-fehér, 35 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

1969

**Intervallumok** – Intervals (fekete-fehér, 7 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway. Zene: Antonio Vivaldi.

1971

**Erosion** – (színes, 27 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

1973

**H, mint ház** – H, Is for House (színes, 10 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway. Narrátor: Colin Cantlie, Peter Greenaway. SZ: Hannah Greenaway.

1975

**Száraz hínár** – Water Wrackets (színes, 12 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway. Narrátor: Colin Cantlie.

**Water** – (színes, 5 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

**Ablakok** – Windows (színes, 4 perc)

Írta, fényképezte, vágta és narráció: Peter Greenaway.

1976

**Kedves telefon** – Dear Phone (színes, 17 perc)

Írta, fényképezte, vágta és narráció: Peter Greenaway.

**Goole by Numbers** (színes, 40 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

1978

**Függőleges tárgyak rekonstrukciója** – Vertical Features Remake (színes, 44 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway. Narrátor: Colin Cantlie. Z.: Michael Nyman.

**Eddie Kid** (színes, 5 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway. Közreműködők: Eddie Kid, Ed Stewart.

**Cut Above the Rest** (színes, 5 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

**1-100** (színes, 4 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

1979

**245** (színes)

Társrendező: Andy Humphreys. Í: Mike Berry, Ron Hymans, Jenny Lucas, Bob Thorpe. V: Ian Lake.

**Séta a H-n keresztül** – A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist (színes, 45 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway. Narrátor: Colin Cantlie. Z: Michael Nyman. SZ: Jean Williams (receptiós)

**Womens Artist** (színes, 5 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

**Leeds Castle** (színes, 5 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

1980

**The Falls** (színes, 195 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Mike Coles, John Rosenberg. V: Peter Greenaway. Z: Michael Nyman, Brian Eno, Keith Penderbury és mások. SZ: Peter Westley, Aad Wirtz, Michael Murray, Lorna Poulter, Peter Greenaway.

**Leacock Village** (színes, 5 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

**Country Diary** (színes, 5 perc)

Társrendező: John Bitterman. Közreműködtek: Little Jimmy Dickens, Albert C. Gannaway, Wayne Gray, Bobbie Rich.

**Act of God** – (színes, 25 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

1981

**Zandra Rhodes** (színes, 15 perc)

Í: Peter Greenaway. O: John Rosenberg. V: John Wilson. Z: Michael Nyman. Közreműködött: Zandra Rhodes.

**Terence Conran** (színes, 15 perc)

Í: Malcolm Brook. O: Mike Coles, John Rosenberg. V: John Wilson. Z: Michael Nyman.  
Közreműködött: Terence Conran.

1982

**A rajzoló szerződése** – The Draughtsman's Contract (színes, 108 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: John Wilson. Z: Michael Nyman. SZ: Anthony Higgins (Mr. Neville), Janet Suzman (Mrs. Herbert), Anne-Louise Lambert (Mrs. Tallmann), Hugh Fraser (Mr. Tallmann), Neil Cunningham (Mr. Noyes), Dave Hill (Mr. Herbert), David Gant (Mr. Seymour), Michael Feast (The Statue).

1983

**The Sea in their Blood / The Coastline** (színes, 27 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway.

**Four American Composers** – (négy részes dokumentum-sorozat, színes, 220 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Curtis Clark. V: John Wilson. Z: Robert Ashley, Philip Glass, Meredith Monk, Michael Nyman. Közreműködtek: Robert Ashley, Philip Glass, John Cage, Meredith Monk.

1984

**Making a Splash** (színes, 24 perc)

Írta, fényképezte és vágta: Peter Greenaway. Z: Michael Nyman.

1985

**Z00** (színes, 115 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: John Wilson. Z: Michael Nyman. SZ: Andréa Ferréol (Alba Bewick), Brian Deâcon (Oswald Deuce), Eric Deâcon (Oliver Deuce), Frances Barber (Venus de Milo), Joss Ackland (Van Hoyten), Gerard Thoolen (Van Meegeren), David Attenborough (önmaga – narrátor).

**Inside Rooms: 26 Bathrooms, London & Oxfordshire** (színes, 26 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Mike Coles. V: John Wilson. Z: Michael Nyman. Narrátor: Geoffrey Palmer. Közreműködött: Cosey Fanni Tutti.



1987

***Az építész hasa*** – The Belly of an Architect (színes, 119 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: John Wilson. Z: Wim Mertens. SZ: Brian Dennehy (Stourley Kracklite), Chloe Webb (Louisa Kracklite), Lambert Wilson (Caspasian Speckler), Stefania Casini (Flavia Speckler), Geoffrey Copleston (Caspetti).

1988

***Számokba fojtva*** – Drowning by Numbers (színes, 118 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: John Wilson. Z: Michael Nyman. SZ: Joan Plowright (Cissie Colpitts 1), Juliet Stevenson (Cissie Colpitts 2), Joely Richardson (Cissie Colpitts 3), Bernard Hill (Madget), Jason Edwards (Maszat), Bryan Pringle (Jake), Trevor Cooper (Hardy), David Morrissey (Bellamy).

**Fear of Drowning** (színes, 26 perc)

Társrendező: Vanni Corbellini. Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: John Wilson. Z: Michael Nyman. Narrátor: Peter Greenaway.

1989

**A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője** – The Cook, The Thief, his Wife & her Lover (színes, 124 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: John Wilson. Z: Michael Nyman. SZ: Richard Bohringer (Richard), Michael Gambon (Albert Spica), Helen Mirren (Georgina), Alan Howard (Michael), Tim Roth (Michel).

***A Szajna halottai*** – Death in the Seine (fekete-fehér, színes, 44 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Jean Penzer. V: Benoit Maujean, Patrick Tornare. Z: Michael Nyman. Narrátor: Alen Franco. SZ: Jean-Michel Dagory (Bouille), Jim van der Woude (Daude), Hans Verbrugge (Jacques Chevreuil), Denis Verkrouse (André Ribrot).

**Hubert Bals Handshake** (színes, 5 perc)

Írta és fényképezte: Peter Greenaway. V: Bill Saint, John Wilson. Z: Michael Nyman.  
Narrátor: Peter Greenaway.

1990

**A TV Dante** (tíz részes tv-sorozat, színes, 88 perc)

Társrendezők: Tom Phillips (1-4. rész), Raoul Ruíz (5-10. rész). Í: Dante Alighieri *Isteni színjátéka* nyomán Tom Phillips. O: Eswin Verstegen. V: Bill Saint, Anthony Robinson. SZ: John Gielgud (Vergilius), Bob Peck (Dante hangja), Fernando Bourdeau (Vergilius), Francisco Reyes (Dante), Joanna Whalley (Beatrice).

1991

**Prospero könyvei** – Prospero's Books (színes, 124 perc)

Í: William Shakespeare *A vihar* című drámája alapján Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: Marina Bodbijn. Z: Michael Nyman. SZ: John Gielgud (Prospero), Michael Clark (Caliban), Michel Blanc (Alonso), Erland Josephson (Gonzalo), Isabelle Pasco (Miranda), Mark Rylance (Ferdinand).

**M Is for Man, Music, Mozart** (színes, 29 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: Chris Wyatt. Z: Louis Andriessen.  
Közreműködött: Astrid Seriese, Ben Craft, Kate Gowar, Karin Potisk.

**A Walk Through Prospero's Library** (színes, 23 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: Achim Seidel. Z: Philip Glass. SZ: John Gielgud (Prospero)

1992

**Rosa** (színes, 15 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: Chris Wyatt. Z: Bartók Béla. SZ: Nordine Beuchorf, Fumiyo Ikeda.

1993

**Darwin** (színes, 52 perc)

*A L'encyclopédie audio-visuelle* című TV-sorozat epizódja.

Í: Peter Greenaway. O: Chris Renson, Reinier van Brummelen. V: Chris Wyatt. Z: Nicholas Wilson. Narrátor: Jacques Bonaffé. SZ: Bert Sevenhuijsen (Charles Darwin).

**A mâconi gyermek** – The Baby of Mâcon (színes, 122 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: Chris Wyatt. Z: Claudio Monteverdi, Johann Sebastian Bach, Matthew Locke, John Blow. SZ: Julia Ormond (a lány), Ralph Fiennes (a püspök fia), Philip Stone (a püspök), Jonathan Lacey (Cosimo Medici), Nils Dorando (a mâconi gyermek)

1994

**Stairs 1 Geneva** (színes, 107 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Patrick Mounoud. V: France de Wustemberger. Narrátor: Peter Greenaway. SZ: Patrick Disanto (Haze).

1995

**Lumière és társai** – Lumière et compagnie (fekete-fehér, színes, 88 perc)

Szkeccsfilm, melynek egyik epizódját rendezte Peter Greenaway.

V: Roger Ikhlef, Timothy Miller.

1996

**Párnakönyv** – The Pillow Book (színes, fekete-fehér, 126 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Sacha Vierny. V: Peter Greenaway, Chris Wyatt. Z: Brian Eno, Yao Lee, Guesch Patti, Lamas And Monks Of The Four Great Orders, Cawai Miwako. SZ: Vivian Wu (Nagiko), Ewan McGregor (Jerome), Yoshi Oida (a könyvkiadó), Ken Ogata (Nagiko apja).

1997

**The Bridge** (színes, 12 perc)

Í: Peter Greenaway.

1999

**Nyolc és fél nő** – 8 ½ Women (színes, 118 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen, Sacha Vierny. V: Elmer Leupen. SZ: John Standing (Philip Emmenthal), Matthew Delamere (Storey Emmenthal), Vivian Wu (Kito), Annie Shizuka Inoh (Simato), Barbara Sarafian (Clothilde).

**The Death of a Composer: Rosa, a Horse Drama** (színes, 90 perc)

Í: Peter Greenaway. Z: Louis Andriessen. SZ: Lyndon Terracini (Juan Manuel de Rosa), Miranda van Kralingen (Madame de Vries).

2001

**The Man in the Bath** (színes, 7 perc)

Í: Peter Greenaway. Z: Philip Glass.

2003

**The Tulse Luper Suitcases, Part 1: The Moab Story** (színes, 127 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Elmer Leupen, Chris Wyatt. Z: Borut Krzisnik, Eduardo Polonio. SZ: JJ Feild (Tulse Luper/Floris Creps), Raymond J. Barry

(Stephen Figura), Michele Bernie (Sophie van Osterhaus), Valentina Cervi (Cissie Colpitts).

**The Tulse Luper Suitcases: Antwerp** (színes, 120 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Elmer Leupen. Z: Eduardo Polonio. SZ: Raymond J. Barry (Stephen Figura), Enrique Alcides (Hans Heiner), JJ Feild (Tulse Luper), Debbie Harry.

2004

**The Tulse Luper Suitcases, Part 2: Vaux to the Sea** (színes, 108 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Joppo in de Grot, Elmer Leupen, Jaap Praamstra. Z: Architorti, Borut Krzisznik, Eduardo Polonio. SZ: JJ Feild (Tulse Luper), Raymond J. Barry (Stephen Figura), Isabella Rossellini (Mme. Moitessier), Ornella Muti (Mathilde Figura).

**Európa-képek** – Visions of Europe (színes, 140 perc)

Szkeccsfilm. Greenaway epizódja: Európa fürdik.

**The Tulse Luper Suitcases, Part 3: From Sark to the Finish** (színes, 120 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Joppo in de Grot, Elmer Leupen, Chris Wyatt. Z: Sandra Chechik. SZ: Roger Rees (Tulse Luper), Stephen Billington (Tulse Luper), Ana Torrent (Charlotte des Arbres), Roberto Citran (Raoul Wallenberg).

2005

**Writing on Water** (színes, 31 perc)

Í: Peter Greenaway. V: Ben Hendricks. Z: David Lang. Közreműködik: London Sinfonietta, Synergy Vocals, Jurjen Hempel.

**A Life in Suitcases** (színes, 120 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Joppo in de Grot, Elmer Leupen, Jaap Praamstra, Job Te Veldhuis, Chris Wyatt. Z: Borut Krzisznik. SZ: Stephen Billington (Tulse Luper), JJ Feild (Tulse Luper/Floris Creps), Roger Rees (Tulse Luper) Raymond J. Barry (Stephen Figura), Noraly Beyer (Leslie Cotumely/Thomas Papier).

2007

**Éjjeli őrjárat** – Nightwatching (színes, 134 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Karen Porter. Z: Włodzimierz Pawlik. SZ: Martin Freeman (Rembrandt van Rijn), Emily Holmes (Hendrickje), Eva Birthistle (Saskia), Michael Teigen (Carel Fabritius).

**Peopling the Palaces at Venaria Reale** (színes, 180 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Ruzbeh Babol. V: Irma de Vries, Joris Fabel. Z: Marco Robino. SZ: Ornella Muti (Marchesa di Caraglio), Ennio Fantatichini (Marchese di Caraglio), Remo Girone (Segretario), Martina Stella (Antonia Cotta).

2008

**Cinema Is Dead, Long Live the Screen** (színes, 85 perc)

Í: Peter Greenaway. SZ: Peter Greenaway.

**Rembrandt's J'Accuse...!** (színes, 86 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Elmer Leupen. Z: Marco Robino, Giovanni Sollima. SZ: Martin Freeman (Rembrandt), Eva Birthistle (Saskia), Emily Holmes (Hendrickje), Jodhi May (Geertje).

2009

**The Marriage** (színes, 40 perc)

Í: Peter Greenaway.



2012

**Goltzius és a Pelikán Társulat** – Goltzius and the Pelican Company (színes, 128 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Elmer Leupen. Z: Ben Zuydwijk. SZ: F. Murray Abraham (az Őrgróf), Ramsey Nasr (Hendrick Goltzius), Giulio Berruti (Thomas Boethius), Kate Moran (Adaela).

2013

**3x3D** – (színes, 70 perc)

Szkeccsfilm, Greenaway epizódja: Just in Time.

Társrendezők: Jean-Luc Godard (The Three Disasters), Edgar Pera (Cinesapiens).

Greenaway epizódjának adatai: Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Elmer Leupen. Z: Marco Robino.

2015

**Eisenstein Mexikóban** – Eisenstein in Guanajuato (színes, 105 perc)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Elmer Leupen. Z: Szergej Prokofjev. SZ: Elmer Bäck (Szergej Eisenstein), Luis Alberti (Palomino Cañedo), José Montini (Diego Rivera), Cristina Velasco Lozano (Frida Kahlo), Jakob Öhrman (Eduard Tisse).

2016

**Shchukin, Matisse, Dance and Music** (színes, 7 perc)

Társrendező: Saskia Bodekke. Í: Peter Greenaway. O: Ruzbeh Babol. V: Elmer Leupen. Z: Luca D'Alberto. SZ: Hendrik Aerts (Shchukin/Wassily Kandinsky), Grigoriy Bagrov (Aleksandr Rodtchenko)

2018

**Walking to Paris** (színes, bemutatás előtt)

Í: Peter Greenaway. O: Reinier van Brummelen. V: Elmer Leupen. Z: Alexander Balanescu. SZ: Emun Elliott (Constantin Brâncuși), Carla Juri (Lucy), Manuela Biedermann (Vittoria), Judith Niethammer (Rosa).

A részletesen elemzett filmek címe félkövér és dőlt betűvel szerepel.

## **A dolgozatban elemzett egyéb filmek adatai:**

### **Alain Resnais:**

1961

*Tavalý Marienbadban* – L'année dernière à Marienbad (fekete-fehér, 94 perc)

Í: Alain Robbe-Grillet. O: Sacha Vierny. V: Jasmine Chasney, Henri Colpi. Z: Francis Seyrig. SZ: Delphine Seyrig (A), Giorgio Albertazzi (X), Sacha Pitoëff (M).

### **Alain Robbe-Grillet:**

1968

*A hazug ember* – L'homme qui ment

(fekete-fehér, 95 perc)

Í: Alain Robbe-Grillet. O: Igor Luther. V: Bob Wade. Z: Michel Fano. SZ: Jean-Louis Trintignant (Jan Robin/Boris Varissa), Sylvie Bréal (Maria), Zuzana Kocúriková (Laura), Dominique Prado (Lisa).

### **Bódy Gábor:**

1975

*Amerikai anzix* (fekete-fehér, 91 perc)

Í: korabeli dokumentumok és Ambrose Bierce novellája alapján Bódy Gábor. O: Lugossy István, Bódy Gábor, Tímár Péter. V: Bódy Gábor. Z: Sebő Ferenc. SZ: Csutorás Sándor (Fiala János), Cserhalmi György (Vereczki Ádám), Fekete András (Boldogh), Latinovits Zoltán (Fiala hangja).

**Erdély Miklós:**

1981

*Vonatút* (fekete-fehér, 90 perc)

Í: Erdély Miklós. O: Erdély Miklós, az Indigo csoport tagjai. V: Erdély Miklós. Z: Szemző Tibor. SZ: az Indigo csoport tagjai.

## Filmjegyzék:

- Bolond Pierrot (Jean-Luc Godard, 1965)  
A film története(i) (Jean-Luc Godard, 1998)  
eXisTenz (David Cronenberg, 1999)  
Éden, és aztán (Alain Robbe-Grillet, 1969)  
Éjszaka a Földön (Jim Jarmusch, 1991)  
Júlia és a szellemek (Federico Fellini, 1965)  
Karambol (David Cronenberg, 1996)  
A lé meg a Lola (Tom Tykwer, 1998)  
Lost Highway (David Lynch, 1997)  
A megvetés (Jean-Luc Godard, 1963)  
Marat/Sade (Peter Brook, 1967)  
Minden rendben (Jean-Luc Godard, 1972)  
Mystery Train (Jim Jarmusch, 1989)  
Négy bagatell (Bódy Gábor, 1976)  
Négy szoba (Alexandre Rockwell – Allison Anders – Quentin Tarantino – Robert Rodriguez, 1995)  
A nő kétszer (Peter Hewitt, 1998)  
Nyolc és fél (Federico Fellini, 1962)  
Passiójáték (Jean-Luc Godard, 1982)  
Ponyvaregény (Quentin Tarantino, 1993)  
Régi és új (Szergej Eisenstein, 1927)  
Transz-Európa Expressz (Alain Robbe-Grillet, 1966)  
Tükör (Andrej Tarkovszkij, 1975)  
A vihar kapujában (Akira Kurosava, 1951)  
Vadászat kis rókákra (Bódy Gábor, 1972)  
Visszafordíthatatlan (Gaspar Noé, 2001)

## Irodalomjegyzék:

ALEMANY-GALWAY, MARY: Postmodernism and the French New Novel: The Influence of *Last Year at Marienbad* on *The Draughtman's Contract*. In.: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary: Peter Greenaway's Postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 115-136.

ANDEREGG, MICHAEL: Greenaway's Baroque *mise en scene* at the Imaginative Centre of Shakespeare's *The Tempest*: a Hypertextual Recapitulation of the Rivalry of Ben Jonson and Inigo Jones? In.: Stalpaert, Christel (szerk.): Peter Greenaway's Prospero's Books: Critical Essays. Ghent: University of Ghent, 2000. 101-120.

BARTHES, ROLAND: Objektív irodalom. In: Konrád György (szerk.): A francia „új regény” II. Tanulmányok – vita. Budapest: Európa Könyvkiadó, é. n. (1967). 150-153.

BARTHES, ROLAND: A strukturalista aktivitás. In.: Bókay A. – Vilcsek B. (szerk.): A modern irodalomtudomány kialakulása. Budapest: Osiris Kiadó, 1998. 523-526.

BAUMGARTNER, MICHAEL: A Walk Through R: Peter Greenaway's Mapping of Rome in *The Belly of an Architect*. In: Richard Wrigley (szerk.): Cinematik Rome. Leicester, Troubadour, 2008. 143-172.

BEKE LÁSZLÓ: Erdély Miklósról. <http://www.artpool.hu/Erdely/sajto/Beke.html>

BEKE LÁSZLÓ: Film Möbius-szalagra: Erdély Miklós munkásságáról. *Filmvilág* 1987/9. 45-48. Elérhetőség: [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=5201](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5201)

BENEDEK MARCELL: Shakespeare. Budapest: Magyar Könyvklub, 2000.

BÉNYEI TAMÁS: Dekonstrukció és narratológia (és Borges). *Alföld*, 2002/12. 34-49. Elérhetőség: <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00079/benyei.htm>

BORDWELL, DAVID: Elbeszélés a játékfilmben. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.

BORDWELL, DAVID: Proppizmus és álProppizmus. *Metropolis*, 1998/2. 40-51. Elérhetőség: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9802/bordwell.htm>

BORGES, JORGE LUIS: A John Wilkins-féle analitikus nyelv. In: Scholz László (szerk.): Jorge Luis Borges válogatott művei II.: Az örökkévalóság története. Esszék. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999. 276-281.

BÓDY GÁBOR: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In: Zalán Vince (szerk.): Bódy Gábor: Egybegyűjtött filmművészeti írások. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006. 140-156.

BÓKAY ANTAL: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

BOTTOMLEY, ANNE: Lines of Vision, Lines of Flight: *The Belly of an Architect*. <http://cardozolawreview.com/Joomla1.5/content/31-4/BOTTOMLEY.31-4.pdf>

BRADSHAW, PETER: *Goltzius and the Pelican Company* Review – Peter Greenaway's Modern Court Masque. <http://www.theguardian.com/film/2014/jul/10/goltzius-and-the-pelican-company-review-greenaway>

BRANIGAN, EDWARD: Metaelmélet. *Metropolis*, 1998/2. 10-27. Elérhetőség: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9802/branigan.htm>

BRANIGAN, EDWARD: Narrative Comprehension and Film. London – New York: Routledge, 1992.

BUJDOSÓ BORI – VARGA FERENC: Greenaway magyar segítséggel temette el a mozit. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/riport/filmfesztival/20090207-riport-peter-greenaway-es-yonderboi-kozos-fellepeserol-a-berlini-collegium.html>

CALDWELL JR., ROY C.: The Robbe-Grillet Game. *The French Review*, Vol. 65. No. 4. (1992/március). 547-556.

CAMERON, ALLEN: Moduláris narratívák a kortárs filmben. *Metropolis*, 2012/1. 12-26.

CHIMITA, FATIMA: I Sing the Body Synaesthetic: Cinema Embodiment in Peter Greenaway's *Goltzius and the Pelican Company*. [http://www.academia.edu/33317348/I\\_Sing\\_the\\_Body\\_Synaesthetic\\_Cinema\\_Embodiment\\_in\\_Peter\\_Greenaways\\_Goltzius\\_and\\_the\\_Pelican\\_Company](http://www.academia.edu/33317348/I_Sing_the_Body_Synaesthetic_Cinema_Embodiment_in_Peter_Greenaways_Goltzius_and_the_Pelican_Company)



CIMENT, MICHEL: Interview with Peter Greenaway: *The Baby of Mâcon*. In: Gras, Vernon – Gras, Marguerite (szerk.): Peter Greenaway: Interviews. Jackson: University Press of Minnesota, 2000.

COLEBROOK, CLAIRE: Irony. London – New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

CZIFRA RÉKA: A *Nárcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása: A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában. <http://uj.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>

CURTIS, NICK: Year of the Art Movie: Director Peter Greenaway Discusses His New Film *Goltzius and the Pelican Company*. <http://www.standard.co.uk/goingout/film/year-of-the-art-movie-director-peter-greenaway-discusses-his-new-film-goltzius-and-the-pelican-9596654.html>

CSÁKY M. „CALIBAN”: Az eltörhetetlen pálca: Greenaway, Jarman, Prospero. Filmvilág, 1992/7. 18-21. Elérhetőség: [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=506](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=506)

DE MAN, PAUL: A temporalitás retorikája. In: Thomka Beáta (szerk.): Az irodalom elméletei 1. Pécs: Jelenkor – JPTE, 1996. 1-60.

DE MAN, PAUL: Az irónia fogalma. In: uő: Esztétikai ideológia. Budapest: Osiris Kiadó, 2000. 175-203. o.

DEGLI, CRISTINA – REINERT, ESPOSTI: Neo—Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema. In: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary: Peter Greenaway's Postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 51-78.

DELEUZE, GILLES: Difference and Repetition. Angolra ford.: Patton, Paul. New York: Columbia University Press, 1995.

DELEUZE, GILLES: Az idő-kép. Budapest: Palatinus, 2008.

DELEUZE, GILLES: Mi a barokk? In: *Limes*, 1996/5. 7-17.

DELEUZE, GILLES: A mozgás-kép. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

DENHAM, LAURA: *The Films of Peter Greenaway*. Minerva Press, 1993.

DERRIDA, JACQUES: Parergon. In: Házás Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Budapest: Kijárat, 2001. 143-177.

DÉRI ZSOLT: Az enciklopédista: Beszélgetés Peter Greenawayjel. *Filmvilág*, 1992/7. 19-23. Elérhetőség: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=26](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=26)

DOBOLÁN KATALIN: Nézőpontok a nézőponthoz. *Prae*, 2000/3-4. 5-15. Elérhetőség: [http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/101\\_dobolan.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/101_dobolan.html)

DRAGON ZOLTÁN: A szoftver és a film: A film helye a digitális kultúrában. <http://apertura.hu/2009/tel/dragon>

DUSE, MARCO: Author and Authority John Gielgud's Prospero in Peter Greenaway's *Prospero's Books*. [https://www.upf.edu/documents/3928637/7796208/09\\_duse.pdf/b9c12118-4095-8bc9-4170-ee47daf6edcb](https://www.upf.edu/documents/3928637/7796208/09_duse.pdf/b9c12118-4095-8bc9-4170-ee47daf6edcb)

EBERT, ROGER: *8 ½ Women*. <http://www.rogerebert.com/reviews/8-12-women-2000>

EBERT, ROGER: *Prospero's Books*. <http://www.rogerebert.com/reviews/prosperos-books-1991>

ECO, UMBERTO: *Az értelmezés határai*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2013.

ECO, UMBERTO: *Nyitott mű*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998.

ECO, UMBERTO: *Overinterpreting Texts*. In: Collini, Stefan (szerk.): *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 45-66.

EHRENSTEIN, DAVID: *Outing Sergei Eisenstein*. <https://www.fandor.com/keyframe/outing-sergei-eisenstein>

EISENSTEIN, SZERGEJ M.: A film negyedik dimenziója. In.: Bárdos Judit (szerk.): *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. 133-150.

ELLIOTT, BRIDGET – PURDY, MARTIN: *A Walk through Heterotopia: Peter Greenaway's Landscapes by Numbers*. In: LeFebvre, Martin (szerk.): *Landscape and Film*. New York – London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006. 267-290.

ERDÉLY MIKLÓS: *Vonatút: Kísérleti filmterv*. In.: Borus Judit (szerk.): Erdély Miklós: A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, 1995. 214.

FABISZAK, JACEK: Elizabethian Staging and Greenawayan Filming in *Prospero's Books*. In.: Stalpaert, Christel (szerk.): Peter Greenaway's *Prospero's Books*: Critical Essays. Ghent: University of Ghent, 2000. 121-140.

FALCON, RICHARD: *8 ½ Women*. <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/286>

FÁBER ANDRÁS: Az árnyék tükörképe: Beszélgetés Alain Robbe-Grillet-vel. *Filmvilág*, 1994/8. 36-39. [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=703](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=703)

FOUCAULT, MICHEL: Más terekről: Heterotópiák. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

FRY, PAUL H.: *The Draughtsman's Contract* and the Crisis of Structuralism. <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C11/film11-02.pdf>

FRYE, NORTHROP: A kritika anatómiája. Budapest: Helikon Kiadó, 1998.

FÜZI IZABELLA: Megismerés és narráció: Edward Branigan kognitív narratíva-modellje. <http://apertura.hu/2006/tel/fuzi/>

FÜZI IZABELLA – TÖRÖK ERVIN: Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/terido/index02.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/terido/index02.html)

GÁSPÁR BALÁZS: Hatalom, nők, művészet: Greenaway és Godard. <http://www.szellemkeponline.hu/film-2/hatalom-nok-muveszet-greenaway-es-godard/>

GELENCSÉR GÁBOR: Önagyonfilmezők: Bódy, Erdély, Jeles. In: Deréky Pál – Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Budapest: Ráció Kiadó, 2004. 205-226. o.

GEYH, PAULA – PLOTNISTSKY, ARKADY: Writing Images, Images of Writing: Tom Phillip's *A Humument* and Peter Greenaway's *Textual Cinema*. In.: Murphet, Julien – Rainford, Lydia (szerk.): *Literature and Visual Technologies. Writing in the Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 197-214.

GLEN, SUSAN M. E.: *8 ½ Women*. <http://www.popmatters.com/review/8women/>

GOLDEN DÁNIEL: *Számokba fojtva: A strukturalista Greenaway*. *Prae*, 2000/3-4. 16-33. Elérhetőség: <http://www.prae.hu/index.php?route=journal/journal/view&jaid=113>

GOLDSMITH, LEO: *The Belly of an Architect*. <http://notcoming.com/reviews/bellyofanarchitect>

GRABÓCZ MÁRTA: Magyar és amerikai szerzők minimál-zenéje. In. uő: *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor, 2004. 200-204. o.

GRABÓCZ MÁRTA: Bevezető: Narrativitás és jelentés a zenében. In: uő: *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor, 2004. 7-14.

GRAS, VERNON: Dramatizing the Failure to Jump the Culture/nature Gap: The Films of Peter Greenaway. <http://petergreenaway.org.uk/essay.htm>

GRAS, VERNON – GRAS, MARGUERITE (szerk.): *Peter Greenaway: Interviews*. Jackson: University Press of Minnesota, 2000.

GREER, GERMAINE: *Shakespeare*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996.

GREENAWAY, PETER: *8 and a Half Women*. Dis Voir, Paris, 1999.

GREENAWAY, PETER: *Eight and a Half Women: A Lâconic Black Comedy*. In: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary: *Peter Greenaway's Postmodern/poststructuralist Cinema*. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 285-300.

GREENAWAY, PETER: *Fear of Drowning by Numbers – Regles du jeu*. Párizs: Dis Voir, 1996.

GREENAWAY, PETER: Láttunk-e már valójában filmet? *Magyar Lettre*, 1997-98/tél. 58-61. Elérhetőség: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00011/16greena.htm>

GREENAWAY, PETER: *Murder He Drew*. <https://www.theguardian.com/film/2003/aug/01/1>

GREENAWAY, PETER: *Prospero's Books*. New York: Four Walls Eight Windows, 1991.

GREENAWAY, PETER: *The Draughtsman's Contract*.  
<http://old.bfi.org.uk/greenaway/material.php?theme=2&type=Greenaway&title=draughtsman>

GRIMM, CLAUDIUS: Régi képkeretek: korszakok, típusok, anyagok. Budapest: Cser Kiadó, 2004.

GYÜRÜSSY Z. Z.: Apokalipszis most – csigákra: Jegyzetek Hirsch Tibor Greenaway-jegyzetei mellé, különös tekintettel a *Z.O.O.* istennőire. Első rész: *Törökfürdő*, 1996/1. 58-62.; második rész: *Törökfürdő*, 1996/2. 88-93.; harmadik rész: *Törökfürdő*, 1997/1. 60-65.

HAMAR PÉTER: ...tavaly Marienbadban...: Egy filmtitok nyomában. Fehérgyarmat: Kölcsey Társaság, 2000.

HANSEN, MARK: *Embodying Technesis: Technology beyond writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

HIRSCH TIBOR: Bosun! Greenaway jegyzetek. Budapest: Magyar Filmintézet, 1991.

HIRSCH TIBOR: *8 és ½ nő*: Egy világ, nyolc és fél rubrika. *Filmvilág*, 2000/5. 54-55. Elérhetőség: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=2932](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2932)

HUTCHEON, LINDA: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

JOYEUX, DOM: Peter Greenaway – en osannolik filmskapare. <http://100pages.me/film-writing/peter-greenaway.aspx>

KARASTATHI, SILVIA: *Filming the Dutch Still Life: Peter Greenway's Objects*. <http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma06/karastathi.pdf>,

KEESEY, DOUGLAS: *The Films of Peter Greenaway: Sex, Death and Provocation*. Jefferson – London: McFarland & Company, 2006.

KELEMEN JÁNOS: Eco és a hermeneutika Olaszországban. *Világosság*, 2007/2-3. 13-35.

KENNEDY, HARLAN: Peter Greenaway: His Rise and Falls.  
<http://www.americancinemapapers.com/files/GREENAWAY.htm>

KINDLEY, EVAN: *Drowning by Numbers*. <http://notcoming.com/reviews/drowning-by-numbers>

KISS ANDRÁS ZOLTÁN – PAPP DÁVID TAMÁS: Hangképek: Telefoninterjú Szemző Tiborral. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/hangkepek-telefoninterju-szemzo-tiborral-interju.html>

KISS PÁL SZABOLCS: A keret mítosza. Thesszé a szubjektív tudásról. DLA értekezés. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2007.

KOTT, JAN: *Kortársunk, Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1970.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: Ipari rituálé és nyelvi mítosz: Beszélgetés Bódy Gáborral. *Filmvilág*, 1983/6. 13-16. Elérhetőség: [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=6806](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6806)

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: *A modern film irányzatai: Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest: Palatinus, 2006.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: *Mozgóképelemzés*. Budapest: Palatinus, 2009.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: Notes to a Footnote: The Open Work according to Eco and Deleuze. In.: D. N. Rodowick (szerk): *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2009. 31-45.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: A történet nullfoka: *Távoli hangok, csendes életek*. *Filmvilág*, 1990/10. 16-20. Elérhetőség: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=4715](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4715)

KRENZ, ANIA: An Interview with Peter Greenaway.  
<http://architettura.it/movies/20030427/>

KOVÁCS LÁSZLÓ: Írás, kép, test: Shakespeare és Greenaway találkozása a boncasztalon. <http://uj.apertura.hu/2007/nyar/kovacs-iras-kep-test-shakespeare-es-greenaway-talalkozasa-a-boncasztalon/>



Kunszt György: Deleuze barokk redőzés-konceptiója az építészetben. *Limes*, 1996/5. 129-134. o.

LAMBERT, GREGG: The Baroque Conspiracy: Jorge-Luis Borges. In. uő: The Return of the Baroque in Modern Culture. New York: Continuum, 2004. 111-119.

LAWRENCE, AMY: The Films of Peter Greenaway. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

LEBENSZTEJN, JEAN-CLAUDE: A keretből kiindulva. In.: Házas Nikoletta (szerk.): Változó művészetfogalom. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001. 179-197.

LOUIS, AMANDA: *Drowning by Numbers*. (dir. Peter Greenaway 1988). <https://amandalouisesummerscales.wordpress.com/2013/10/16/drowning-by-numbers-dir-peter-greenaway-1988/>

MACIEL, MARIA ESTHER: An Encyclopedic Imagination. Peter Greenaway in the Light of Jorge Luis Borges. <http://www.cornermag.net/corner04/page02.htm>

MACNAB, GEOFFREY: *Goltzius and the Pelican Company*, Film Review: Peter Greenaway's Work Remains as Original and as Exasperating as ever. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/goltzius-and-the-pelican-company-film-review-peter-greenaways-work-remains-as-original-and-as-9598923.html>

MAGYAR MIKLÓS: A francia regény tegnap és ma. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.

MAGYAR MIKLÓS: Regény vagy „új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.

MANOVICH, LEV: Az adatbázis, mint szimbolikus forma. <http://apertura.hu/2009/osz/manovich>

MANOVICH, LEV: The Mapping of Space: Perspective, Radar, and 3-D Computer Graphics. <http://manovich.net/content/04-projects/003-article-1993/01-article-1993.pdf>

MARC, OREL: Towards an Encyclopaedia as a Web of Knowledge: A Systematic Analysis of Paradigmatic Classes, Continuities, and Unifying Forces in the Work of Peter

Greenaway. Dissertation. Bécs: Universität Wien – Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2011.

MARICONDI, PAULA-WILLOQUET: From British Cinema in Mega Cinema. In.: Willoquest-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 3-36.

MARIN, LOUIS: A reprezentáció kerete és néhány alakzata. In.: Házas Nikoletta (szerk.): Változó művészetfogalom. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001. 197-216.

MARLENE, ROGERS: *Prospero's Books: World and Spectacle: an Interview with Peter Greenaway*. In.: Gras, Vernon – Gras, Marguerite (szerk.): Peter Greenaway: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2000. 135-146.

MARSHALL, LEE: *Goltzius and the Pelican Company*. In.: <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/goltzius-and-the-pelican-company/5048903.article>

MATHESON, CARL – CAPLAN, BEN: Modality, Individuation, and the Ontology of Art. [http://bdcaplan.ca/modality\\_individuation\\_and\\_the\\_ontology\\_of\\_art.pdf](http://bdcaplan.ca/modality_individuation_and_the_ontology_of_art.pdf)

MC DOWELL, JAMES: *Irony in Film*. London: Palgrave MacMillan, 2016.

MEILA, PAUL – WOODS, ALLEN: *Peter Greenaway: Artworks 63-98*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

METZ, CHRISTIAN: A denotáció problémái. In: Hoppál Mihály – Szekfű András (szerk.): *A mozgókép szemiotikája*. Budapest: MRT TK Szakkönyvtára, 1974. 73–99.

METZ, CHRISTIAN.: A filmművészet strukturalista megközelítése: Kodifikációs szintek. In: Bujdosó Dezső (szerk.): *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény II: A film*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1989. 71–76.

MOLDVAY TAMÁS: Deleuze és a filozófia. *Metropolis*, 1997/2. 66-75. Elérhetőség: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/moldvay.htm>

MORRISSETTE, BRUCE: The Evolution of Narrative Viewpoint of Robbe-Grillet. *Novel: a Forum on Fiction*, 1967/autumn. 24-33.

MORRISSETTE, BRUCE: Games and Game Structures in Robbe-Grillet. *Yale French Studies*, No. 41., 1968. 159-167.

MURRAY, TIMOTHY: You Are How You Read: Baroque Chao-Errancy in Greenaway and Deleuze. In.: uó: Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2008. 111-133.

N. N.: Peter Greenaway se inspira en Borges. [http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/peter-greenaway-se-inspira-en-borges-EURN\\_639386](http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/peter-greenaway-se-inspira-en-borges-EURN_639386)

NAGY ATTILA KRISTÓF: Száz szónak is egy a vége, avagy vádirat a teremtés ellen I.-II. Első rész: *Új Holnap*, 1998/július, 14-32.; második rész: *Új Holnap*, 1998/szeptember, 14-26.

NÁNY BENCE: A legutolsó újhullám: Peter Greenaway. In.: Zalán Vince (szerk.): Filmrendezőportrék. Budapest: Osiris Kiadó, 2003. 123-145.

NYMAN, MICHAEL: *The Draughtsman's Contract*. <http://www.michaelnyman.com/music/recordings/show/the-draughtsmans-contract2>

ORENSTEIN, NADINE: Hendrick Goltzius (1588 – 1617). [http://www.metmuseum.org/toah/hd/golt/hd\\_golt.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/golt/hd_golt.htm)

OROSZ JUDIT: Kép és írás intermediális viszonya Peter Greenaway *Párnakönyv* című filmjében. In: Fried István – Hódosy Annamária – Medgyes Tamás (szerk.): Szövegek között 4. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2000. 109-125.

OSTWALD, MICHAEL: Rising from Ruins: Interpreting the Missing Formal Device within *The Belly of an Architect*. In: Willoquest-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 137-158.

PEETERS, HEIDI: *The Tulse Luper Suitcases*: Peter Greenaway's Left Luggage. In: Willoquest-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 323-338.

PEIRCE, C. S.: A jelek felosztása. In: Horányi Özséb – Szépe György (szerk.): A jel tudománya. Budapest: Gondolat Kiadó, 1975. 19-41.

PERNECKER DÁVID: Nem hiszünk el csak úgy bármit: A néző felfüggesztett hitetlenségéről. <http://www.filmtett.ro/cikk/4162/nem-hiszunk-el-csak-ugy-barmit-a-nezo-felfuggesztett-hitetlensegerol>

PETERNÁK MIKLÓS: *Vonatút*: Erdély Miklós filmjéről. In: Forgács Péter – Beke László (szerk.): *Mozgó film 2*. Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1986. 381-392.

PETHŐ ÁGNES: A kinematográfia passiója: A mozi narratív médiumának passiója Jean-Luc Godard *A film története(i)* című művében. *Kalligram*, 2009/3. 76-83.

PETHŐ ÁGNES: A köztes-lét alakzatai: Jean-Luc Godard-tól Peter Greenawayig. In: uő: *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2003. 225-252.

PÉTER ILDIKÓ: Peter Greenaway: *Prospero könyvei*. [http://www.szabadpart.hu/21/21\\_muv\\_peterildiko.htm](http://www.szabadpart.hu/21/21_muv_peterildiko.htm)

PIELDNER JUDIT: Ellenfilmek párbeszéde: *Kutya éji dala – Álombrigád*. <http://apertura.hu/2008/tel/pieldner>

PINTÉR GÉZA: Formanyelvi kísérletek vizsgálata Bódy Gábor *Amerikai anizs* című filmjében. <http://apertura.hu/2008/tel/pinter>

ROBBE-GRILLET, ALAIN: A holnap regényének egyik útja. In.: Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II: Tanulmányok – vita*. Budapest: Európa Könyvkiadó, é. n. (1967). 60-68.

ROBBE-GRILLET, ALAIN: Természet, humanizmus, tragédia. In.: Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II. Tanulmányok – vita*. Budapest: Európa Könyvkiadó, é. n. (1967). 69-93.

ROBBE-GRILLET, ALAIN: *Tükörkép*. Budapest: Ab Ovo, 1997.

ROGERS, MARLENE – GREENAWAY, PETER: „*Prospero's Books*”. *Word and Spectacle: An Interview with Peter Greenaway*. In.: *Film Quarterly*, Vol. 45, No. 2 (1991-1992/tél). 11-19.

ROPARS-WUILLEUMIER, MARIE-CLAIRE: The Dissimulation of Painting. In: Brunette, Peter – Willis David (szerk.): Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture. New York: Cambridge University Press, 1994. 65-79.

SAPIRO, IAN: The Filmmaker's Contract: Controlling Sonic Space in the Films of Peter Greenaway. In.: Wierzbicki, James Eugene (szerk.): Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema. New York – London: Routledge Taylor & Francis Group, 2012. 151-164.

SÁGHY MIKLÓS: A film jövője: adatbázis és/vagy (interaktív) narratíva? [http://apertura.hu/2011/nyar/saghy\\_a\\_film\\_jovoje\\_adatbazis\\_es/vagy\\_narrativa\\_valasz\\_dragon\\_zoltannak](http://apertura.hu/2011/nyar/saghy_a_film_jovoje_adatbazis_es/vagy_narrativa_valasz_dragon_zoltannak)

SCHWARTZ, STAN: An Interview with Peter Greenaway. <http://home.earthlink.net/~condrift/id51.html>

SEMRA, HORUZ: The Book, the Body and Architectural History in Peter Greenaway's Cinematography. A Thesis. Ankara: The Graduate School Of Social Sciences of Middle East Technical University, 2010.

SIEGEL, JOEL E.: Greenaway by the Numbers. *Washington City Paper*, 1990. április 6., 18-26.

AP SIÓN, PWYLL: The Music of Michael Nyman: Texts, Contexts and Intertexts. Aldershot – Burlington: Ashgate Publishing Ltd, 2007.

SONTAG, SUSAN: A betegség mint metafora. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.

STÓHR LÓRÁNT: Testek lajstromozása. *Prae*, 2000/3-4. 60-67. o. Elérhetőség: [http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/105\\_stohr.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/105_stohr.html)

SZ. MOLNÁR SZILVIA: Parfait Mélange – Érzéki gyönyörök csábításában: Peter Greenaway: *Párnakönyv. Prae*, 2000/3-4. 52-59. Elérhetőség: [http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu\\_id=39&jid=39&jaid=115](http://www.prae.hu/prae/journals.php?menu_id=39&jid=39&jaid=115)

SZABÓ GÁBOR: Hiány és jelenlét: Borges-értelmezések. Szeged: Messzelátó Kiadó, 2000.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Jelentésrétegek Alain-Robbe Grillet műveiben. In.:  
Uő: A regény, amint írja önmagát. Budapest: Tankönyvkiadó, 1980. 152-212.

SZEKERES ILDIKÓ: Egy film szemiotikája: *Prospero könyvei*. In.: *Gondolatjel*,  
1992/2. 49-53.

SZIGETI CSABA: A belső fordításról. *Jelenkor*, 1999/3. 314-322. Elérhetőség:  
<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1999/03/17szige.htm>

SZIKSZAINÉ NAGY IRMA: Nyitott és zárt szöveg.  
<http://mnytud.arts.unideb.hu/mnyj/32/12nyit.htm>

SZILÁGYI GÁBOR: A film fogalma: A sajtóság természetrajza. Budapest: Magyar  
Filmintézet, 1995

TESTA, BART: Tabula for a Catastrophe: Peter Greenaway's *The Falls* and Foucault's  
Heterotopia. In.: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): Peter  
Greenaway's Postmodern/poststructuralist Cinema. Lanham: Scacecrow Press, 2008. 79-  
114.

TUCKER, THOMAS DEANE: Frames of Reference: Peter Greenaway, Derrida, and the  
Restitution of Film-Making. <http://enculturation.net/2,/tucker.html>

TURNER, BRYAN S.: A test elméletének újabb fejlődése. In.: Featherstone, Mike –  
Hepworth, Mike – Turner, Bryan S.: A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória.  
Budapest: Jászöveg Műhely Kiadó, 1997. 7-51.

VAJDOVICH GYÖRGYI: Az elbeszélés rombolása: A francia új regény hatása a filmre.  
*Metropolis*, 1998/2. 52-58. Elérhetőség:  
<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9802/vajdovic.htm>

VARGA ENIKŐ: Lehetséges-e filmes kubizmus? A kubizmus megvalósulási  
lehetőségei Peter Greenaway *Számokba fojtva* és *Z00* című filmjének néhány beállításában.  
[www.filmtett.ro/cikk/1250/a-kubizmus-megvalosulasi-lehetosegei-peter-greenaway-szamokba-fojtva-es-zoo-cimu-filmjenek-nehany-beallitasaban](http://www.filmtett.ro/cikk/1250/a-kubizmus-megvalosulasi-lehetosegei-peter-greenaway-szamokba-fojtva-es-zoo-cimu-filmjenek-nehany-beallitasaban)

VERMEULEN, TIMOTHEUS – VAN DER AKKER, ROBIN: Notes of Metamodernism.  
*Journal of Aesthetics and Culture*, 2010/2. 1-14.



WALKER, ELSIE: *Understanding Sound Tracks through Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

WALSH, MICHAEL: *Allegories of Thatcherism: Peter Greenaway's Films of the 1980's*. In.: Friedman, Lester D. (szerk.): *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London – New York: Wallflower, 2006. 282-300.

WILLIS, HOLLY: *New Digital Cinema: Reinventing the Moving Image*. London – New York: Wallflower, 2005.

WILLOQUET-MARICONDI, PAULA: *From British Cinema to Mega-Cinema*. In: Willoquet Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema*. Lanham: Scacrow Press, 2008. 3-36.

WILLOQUET-MARICONDI, PAULA: *Prospero's Books: Postmodernism, and the Reenchantment of the World*. In: Willoquet Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema*. Lanham: Scacrow Press, 2008. 115-136.

WILLOQUET-MARICONDI, PAULA: *Two Interviews with Peter Greenaway*. In.: Willoquet-Maricondi, Paula – Alemany-Galway, Mary (szerk.): *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist Cinema*. Lanham: Scacrow Press, 2008. 301-322.

WYLIE, HAROLD A: *The Reality-game of Robbe-Grillet*. *The French Review*, Vol. 40, No. 6 (May, 1967). 774-780.

Valamennyi internetes hivatkozás esetében az utolsó letöltés ideje: 2017. augusztus 31.