

Irodalomtudományi Doktori Iskola
Irodalomtudományi Doktori Program
Iskolavezető: Dr. Thomka Beáta
DSc Dr. habil. egyetemi tanár

Tézisfüzet

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

Tartalom

- I. A kutatás tárgya és célkitűzése**
- II. A disszertáció felépítése**
- III. A tudományos munka eredményei**
- IV. Dr. Bene Adrián opponensi véleménye**
- V. Dr. Turnacker Katalin opponensi véleménye**
- VI. Válasz az opponensi véleményekre**
- VII. Szakmai önéletrajz**
- VIII. Publikációs jegyzék**

I. A kutatás tárgya és célkitűzése

Doktori értekezésem tárgya Peter Greenaway életművében a filmek szerkezeti felépítése valamint elbeszélismódja közötti viszony vizsgálata. Abból az egyszerű alapfeltevésekből indulok ki: hogy 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. Ennek következtében alapvető jelentőségűnek tartom Greenaway munkásságában az iróniát, amely révén a szerkezetközpontság dokonstrukciója megtörténik. Az irónia fokozatosan tett szert mind fontosabb szerepre teret az életműben: a rendező hatvanas-hetvenes években forgatott rövidfilmjeinek, illetve a későbbi életműből kiválasztott hat nagyjátékfilm elemzése révén rámutatok, hogy alkalmazásával Greenaway tisztán szerialista ihletésű formák felől indulva, a mind bonyolultabb szerkezetek létrehozása és dekonstruálása révén egy poszt-strukturalista értelmezési mezőhöz jut el. Mindez nem jelent radikális változást az alkalmazott formai és narratív eljárásokban, miközben megfigyelhető az alkalmazott eszköztár fokozatos bővülése. Kutatásom elsődleges célja, hogy feltárja az életművet uraló strukturalista/posztstrukturalista szellemű általános hozzáállás központi szerepét és szervező erejét tartalmi-formai variánsok segítségével.

Mindenekelőtt szükségesnek tartottam az életmű kontextusba helyezését: ennek révén az volt a célom, hogy rámutassak azokra a kapcsolódási pontokra, amelyek egyes szerzők vagy irányzatok, így például Jorge Luis Borges vagy a francia új regény szerzői közül különösen Alain Robbe-Grillet munkássága felé irányulnak. 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 keresttüzébe is állítható.”¹ A fenti szempontok figyelembevételével termékeny interpretációs stratégiák alapozhatók meg. 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. Ezt a fajta elbeszélismódot Pethő Ágnes a „ritualisztikus narratíva” fogalmával jelöli:² az irodalomban például Jorge Luis Borges kísérletezett hasonló eszközökkel. A rendező pályafutásának első szakaszában

¹ Orosz Judit: Kép és írás intermediális viszonya Peter Greenaway *Párnakönyv* című filmjében. In: Fried István – Hódosy Annamária – Medgyes Tamás (szerk.): Szövegek között IV. Irodalomtörténeti és -elméleti tanulmányok Szegedről. Szegedi Tudományegyetem, 2000. 109-126. o. 109.

² Id. Ágnes, Pethő: *Intermediality in Film. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011. 4.

minimalista, tisztán szeriális vonásokat mutató rövidfilmeket készített; első narratív egész estés alkotását, *A rajzoló szerződését* 1982-ben mutatták be; az elbeszélő jelleg az azóta bemutatott valamennyi nagyjátékfilmek jellemzi. Ennek ellenére Greenaway több helyen is hangsúlyozza, hogy a filmet nem tekinti narratív művészeti formának, és a mozi egész eddigi történetét pusztán mint egyfajta előjátékot fogja fel egy új, multimediális kiteljesedéshez.

A rendező hozzáállása a nem narratív szerkezetekhez tehát figyelemreméltó kettősséget tükröz. Egyfelől láthatóan fontosnak tartja a használatukat, egyetlen olyan filmje sincs, amelyik nem ilyen szériákra épül. Ám, ha tematikailag vizsgáljuk az egyes filmeket, szinte minden esetben jelen van az a séma, amely szerint a férfi főhősök valamiféle rendszer létrehozásán ügyködnek; de végül szinte mindannyian el is buknak. A szériák, szerkezetek létrehozását a rendező a világ jelenségeinek valamely szubjektív rendszerbe való erőszakolásának tekinti. Mindennek alapján válik nyilvánvalóvá a rendszerezés értelmét megkérdőjelező irónia jelenléte.

Greenaway a pályája legnagyobb részét tekintve tehát olyan posztstrukturalista művész, 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 dekonstruálja a strukturális ihletettségű, szeriális formákat. Ez a hozzáállás legelső munkáiban még nem volt jelen: lépésről-lépésre alakult ki a hetvenes évek nem narratív rövidfilmjeiben, párhuzamosan a mind bonyolultabb szerkezetek alkalmazásával. A Greenaway-életmű tehát egyfajta hidat képez a strukturalizmus és annak kritikája között. Mivel a modernista formák a mai napig nem tűntek el az életműből (még ha feltételezzük is, hogy pusztán ironikus módon, mint a kritika tárgyai vannak jelen), Greenaway filmjei leírhatók a Vermeulen és van den Akker által bevezetett metamodern definíciójával is. Kutatói szándékom, hogy a jelzett átalakulás feltárása, amelynek során rávilágítok az életmű intertextuális, illetve intermediális beágyazottságára.

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.

Peter Greenaway alapvetően kívül áll a jelenlegi filmművészet összes létező irányzatán, és

követői sincsenek. Inkább tekinthető képzőművésznek, aki víziói létrehozásához a filmet választotta alapanyagul. Ez a bázis 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 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). A filmek vizsgálata során tehát nem hagyható figyelmen kívül az életmű intermedialis beágyazottsága.

II. A disszertáció felépítése

Az értekezés a szerialista formák alkalmazását kronologikus rendet követve vizsgálja a rendező életművében; mindezt azonban megelőzi egy olyan fejtegetés, amely a greenawayi formaérzékenység lehetséges forrásvidékeire mutat rá. Így a disszertáció két alapvető egységre oszlik, melyek közül az első – az 1-4. fejezet – felvázolja az elméleti apparátust, a második pedig a konkrét elemzéseket tartalmazó 5-7. fejezetet foglalja magába. (A nyolcadik fejezet, amely egyes magyar szeriális filmes törekvésekre reflektál vázlatosan, függelékként szolgál.)

A dolgozat legalapvetőbb fogalmai, amelyeket az első fejezetben tárgyalok, a Roland Barthes által bevezetett strukturalista aktivitás, David Bordwell parametrikus elbeszélés definíciója, a Kovács András Bálintnál szereplő szeriális elbeszélés, illetve Allen Cameron moduláris narratívája. Ezek a definíciók meghatározzák Greenaway filmjeit. A strukturalista vizsgálatban nem a mű közvetlen referenciális jelentése, „mondanivalója” a legfontosabb, hanem az, ahogyan annak szerkezete felépül, megszerveződik. Ez az attitűd a rendező alkotásaiban igen erőteljesen van jelen.

Mindebből logikusan következik, hogy a bordwelli narrációelméletben Greenaway filmjei a parametrikus kategóriába sorolhatók. Ez a fajta kategorizálás ugyanakkor kijelöli a művek helyét egy filmelméleti-, illetve történeti keretrendszerben is. Bordwell olyan alkotásokat helyezett ebbe a kategóriába, amelyekben a stílus a narráció meghatározójává válik, egy adott katalógus elemeit úgy helyezve egymás mellé, hogy azok valamilyen jelentést kapjanak. Kovács András szeriális szerkezet fogalma Bordwell kategorizálására hajaz; illetve amellet érvelek, hogy felfogható annak alkategóriájaként is. Az ilyen jellegű művekben „a filmek különféle rövid eseményeket, vagy hosszabb történetek epizódjait mesélik el, és ezek a történetmorzsák sajátos vizuális es cselekménymotívumok által kapcsolódnak egymáshoz, amelyek koherenciáját egy szeriális szerkezet teremti meg, melyben ezek a motívumok ismétlődnek es variálódnak. Maga ez a rendszer

válk a történet lényegévé.”³ Végül David Cameron moduláris narratíva fogalma és annak alkategóriái már a digitális kor jellegzetes formáit írja le, amennyiben jórészt Lev Manovich adatbázis-esztétikája képezi az alapjukat. Cameron négy alkategóriája közül különösen az epizodikus, illetve osztott képernyős narratívák hozhatók termékeny kapcsolatba Greenaway munkásságával.

A második fejezetben néhány olyan alkotó munkásságát, illetve Greenaway-el való kapcsolatát elemzem, akik ugyancsak besorolhatók vagy legalábbis megelőlegezik az első fejezetben vizsgált narratív kategóriák valamelyikét. Szergej Eisenstein elméleti és művészeti munkásságában megelőlegezi a parametrikus elbeszélés létrejöttét. Jorge Luis Borgest egyes lényeges műveinek katalógusjellege miatt tartom nagyon jelentősnek a Greenaway-el való összevetés során: az ő esetében ugyanúgy alkalmazható Lev Manovich adatbázis-logikája, mint az angol rendező esetében. Erős kapocs mutatható ki továbbá Greenaway és a francia új regény alkotói, de különösen Alain Robbe-Grillet között: a hasonlóság különösen szembetűnő a *Tavalý Marienbadban* és *A rajzoló szerződése* összevetésekor. Végül Jean Luc-Godard munkásságát vetem össze Greenaway-ével, aki, Pethő Ágnes szavaival élve ugyancsak a mozgókép szubverzióját hajtotta végre.

A harmadik fejezet a nyitott mű problematikájával foglalkozik: Umberto Eco, illetve Deleuze definíciói különösen termékenyen alkalmazhatóak a szerialista szellemiségű művek elemzésekor. Minden felismert széria tovább bővíti az adekvát interpretációs lehetőségeket. Ezen felül Kovács András Bálint nyomán amellet érvelek, hogy a nyitottságnak vannak határai, léteznek olyan interpretációk, amelyek túlzónak tūnnek – ilyenek az angol jellemző alkotásaival kapcsolatban gyakran kerülnek elő.

A negyedik fejezet bevezet néhány általános fogalmat a rendező alkotásaival kapcsolatban. Deleuze redő definíciójának illetve Bryan S. Turner tanulmányának segítségével megkísérli egzakt módon meghatározni, a barokk formák milyen szerepet játszanak Greenaway életművében. Ugyancsak ebben a fejezetben térek ki az irónia fogalmának értelmezésére, Northrop Frye, Paul de Man, illetve Linda Hutcheon vizsgálódásai nyomán. Amellet érvelek, hogy az irónia gyakori alkalmazásával Greenaway megkérdőjelezi az adekvát szériák létrehozásának lehetőségét, következésképpen a pusztá szerkezetet tekintve szerialista jellegű művek posztstrukturalista jelleget öltenek. Az irónia jelentősége fokról-fokra növekedett a rendező hetvenes években készített rövidfilmjeiben – ezt a folyamatot vizsgálja az ötödik fejezet.

³ Kovács András Bálint: A modern film irányzatai: Az európai művészfilm 1950-1980. Budapest: Palatinus, 2008. 409.

A hatodik-hetedik fejezetben a rendező hat nagyjátékfilmjét elemzem, kronológia sorrendben, elsősorban az azokban fellelhető különféle szériák alapján, mintegy „esettanulmány” jelleggel, mégpedig úgy, hogy a szüzsé tartalmának vizsgálatát igyekszem a minimumra szorítani. Úgy vélem ugyanis, hogy a formához képest másodlagos mindaz, amiről Greenaway munkái szólnak. A filmeket narratív panelek építik fel, amelyek mindig ugyanarra a végkifejletre futnak ki. Megállapítom továbbá, hogy a rendező munkássága két nagy részre bontható fel, az 1991 előtt, illetve után bemutatott filmek mentén: a cezúrát a *Prospero könyvei* című alkotás jelenti. Az első három film, amelyet vizsgálok, még a nyolcvanas évek terméke – ezekre még nem jellemző a képen belül hangsúlyozottan mesterséges módon elkeretezett, digitális manipuláció révén előállított képek használata, mely eljárás a kilencvenes évek kezdetétől, a *Prospero könyveitől* kap igen fontos szerepet az életműben. Ez egy olyan választóvonal, amelyet nagyon jelentősnek tartok, és amelynek a korábbi szakirodalom nem szentelt figyelmet. A *Prospero könyvei* jelenti a nagyjátékfilmes életműben a paradigmaváltást, vagyis a Paintbox technika használata révén az összetett, palimpszeszt képek alkalmazásának kezdetét. 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, ezért indokolt ezeket itt, a „forráspont” környékén vizsgálni.

A disszertáció elméleti részében megvizsgálom néhány olyan fogalmat, amelyeknek a segítségével a rendező munkássága a leginkább leírható: mint a David Bordwell által definiált parametrikus elbeszélés, a Kovács András Bálint által bevezetett szeriális szerkezet, vagy Allen Cameron moduláris narratívája. Ezen definíciók alkalmazása a vizsgálat legfontosabb vonását képviseli. Az irónia különféle értelmezési formáit, a téma fontosságára való tekintettel, külön alfejezetben vizsgálom. Greenaway filmjeiben a fogalom két legfeltűnőbb megjelenési formája a következő: egyrészt az irónia az az eszköz, amelynek segítségével a szerző túllép a pusztán szerializmuson, és annak kritikusaként kezd viselkedni, másrészt viszont a rendező az iróniát nem pusztán a rendszerezés adekvát voltának megkérdőjelezésére használja, hanem az idézett művek, alkotók autoritását is kikezdi.

Kutatásmódszertani szempontból lényegesnek tartottam, hogy a vizsgálat során inkább a rendező kevésbé ismert műveire helyezem a hangsúlyt. Mivel terjedelmi okok miatt az életmű valamennyi darabjára nem térhettem ki részletesen, ezért a szakirodalomban már széles körben tárgyalt darabokkal kevesebbet foglalkoztam. A paradigmaváltó *A rajzoló szerződését*, illetve a *Prospero könyveit*, rendkívüli jelentőségük miatt mindennek ellenére felvettem a dolgozatba, viszont *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretőjét* továbbá *A maconi gyermeket* nem. A kihagyott

filmekre ugyanakkor tökéletesen adekvátan tartok minden, az egyéb munkák elemzése során levont következtetést.

Rendkívül jelentősnek tartom az életművet jellemző intermedialis megközelítést, amely főleg képzőművészeti alkotások megidézésén keresztül nyilvánul meg.

III. A tudományos munka eredményei

A disszertáció kronológiai sorrendben haladva, hat kiválasztott Greenaway-nagyjátékfilmen keresztül feltárta az életműben a narratíva viszonyát az azokban előforduló szeriális szerkezetekhez. Rámutatott, hogy a műveket uraló ironikus eljárások eredményeképpen a rendező a szerialista rendszerezésmód adekvát mivoltát megkérdőjelezi, posztstrukturalista látásmódról téve ezáltal tanúbizonyságot.

A dolgozat megírása során elsősorban a rendezőről fellelhető korábbi szakirodalomra támaszkodtam. Felhasználtam Greenaway elméleti írásait, illetve a vele készült interjúkat. A szakirodalmi források jelentős mértékben hozzájárultak ama feltételezésem bizonyításához, hogy a rendező életművét formailag áthatja a strukturalista aktivitás, illetve hogy az egyes szériák még az egyes filmek határain is túlmutatnak, más mozgóképek, vagy akár Greenaway egyéb művészeti ágakban folytatott kísérletei (például festészet, kiállítások) felé is.

A filmek elemzése során feltárt nagyszámú példán keresztül bizonyítást nyert az életmű intermedialis beágyazottsága.

IV. Dr. Bene Adrián opponensi véleménye

Prax Levente doktori értekezése Peter Greenaway filmes elbeszélésmódját elemzi, középpontba állítva a szeriális, illetve parametrikus szerkesztés megvalósulási módjait, áttekintve az egész életművet, különös tekintettel a keretezés és a képtöbbszörözés technikáira. A használt filmelméleti koncepciók felvázolása (1. fejezet) után néhány releváns filmes és irodalmi előkép bemutatása (2. fejezet) következik, változó mélységben (Eizenstein, Borges, Robbe-Grillet, Godard). A következő, a nyitott mű problematikáját taglaló fejezet Eco mellett Deleuze egyes téziseire is reflektál. A szerzői életmű közelebbi vizsgálatát megelőzi a Greenaway „angol barokk” rendezőként való felcímkezetttségének a körüljárása, többek közt a deleuze-i redő, a foucault-i heteronómia és különböző posztmodernitás-elméletek révén. Kiemelt figyelmet szentel a szerző az ironia fogalmának, ahogyan a keretezésnek is – a szerteágazó kérdéskörök szükségszerűen anizkszerűen kerülnek tárgyalásra (pl. Deleuze, Derrida és a filmes narratológiával foglalkozó Branigan alapján). A 78. oldalon kezdődik a dolgozat tényleges elemző része, amely kronologikus rendben tekinti át a Greenaway-életművet. A korszakok és művek mindegyikében a dolgozat első felében bevezetett központi jellegzetességek és eljárások alapos áttekintését kapjuk. Mindezek nem függetlenek a Greenaway-re jellemző utalásos jelentésszerkezettől – ezek felfejtése helyenként kitérőkhöz vezet. Ezzel együtt, többnyire releváns példákon keresztül sikerül az elemzett vonásokat demonstrálni az életmű darabjaiban. Saját értelmezői megállapításai, a szakirodalommal kapcsolatos kritikai észrevételei argumentáltak, meggyőzőek (pl. Prospero státusza a *Prospero könyveiben*, 152. o.). A dolgozatot kimerítő filmográfia és – legalábbis narratológiai szempontból – kevésbé kielégítő szakirodalmi jegyzék zárja.

Az értekezés alapján elmondható, hogy a disszerens kiváló ismerője nem csupán Peter Greenaway filmművészetének, hanem a vele kapcsolatba hozható filmelméleti és irodalomtudományi elméleteknek is. A dolgozat elmélyült, koherens, átfogó igényű munka, amelyben az elméleti háttér és a konkrét elemzések megfelelő arányban oszlanak meg. A dolgozat elméleti koncepciójában és szerkezetében azonban megjelennek olyan megoldások, amelyek számomra megkérdőjelezhetőek, nem kellően indokoltak – részben a címben jelzett kutatási szempontok túlzottan tág elméleti keretbe ágyazása révén, a konkrét narratológiai megközelítések rovására. Paul de Man ironiafogalma és Derrida parergonja nem irrelevánsak Greenaway kapcsán, de az intermedialitás és transzmedialitás (filmes) jelenségeinek kortárs narratológiai értelmezéseinek a beépítése egyértelműen több nővummal szolgált volna. Umberto Eco nyitott mű koncepciója pedig olyan szemléleti alap, amely jogosult ugyan, de külön kifejtést nem igényelne egy dolgozatban, amelynek elsődleges témája a szerkesztésmód vizsgálata a narrativitásra vonatkozó szempontok alapján. Az ehhez kapcsolódó kitérés Deleuze szimulákrumelméletének

főfogalmaira (differencia és repetíció) viszont nagyobb teret is kaphatott volna. Legalábbis a – nem különösebben jól megválasztott és/vagy nem kellően artikulált – kutatási hipotézis értelmében: „a rendező nagyjátékfilmjeiben számtalan nem narratív szerkezet különböztethető meg, miközben azok elbeszélő jellege megmarad”. Ez ebben a formában meglehetősen triviális, igazolása vagy cáfolata nem igényel doktori tézis kaliberű kutatást. Szerencsére maga a dolgozat ennél a felszínes-hiányos meghatározásnál jóval alaposabb és tartalmasabb, ha a kétségtelenül alapos áttekintő elemzéstől különösebb felfedezéseket nem is várhatunk. Ahogyan Eco említett koncepcióját sem, úgy a strukturalizmust és a posztstrukturalizmust sem szükséges kifejtően bemutatni. Az általános irodalomelméleti tájékozódást szolgáló művek szerepeltetése egy irodalomtudományi doktori iskolában készült disszertáció bibliográfiájában szükségtelen. Viszont az intermedialitás, transzmedialitás és/vagy narratológia kortárs kutatói közül erősen hiányolok olyan szerzőket, mint Henry Jenkins, Marie-Laure Ryan, Yvonne Spielmann, Joachim Paech vagy akár Liviu Lutas írásait a *Goltzius és a Pelikán Társulatról*, esetleg az *Image and Narrative* 12. számának szerzői a *Tulse Luper bőrdjéiről*, és hosszan sorolhatnám még. A közismert elméletek felsorakoztatása helyett-mellett tehát hasznosabb lett volna a releváns kortárs narratológia eredményeit hasznosítani a konkrét elemzésekben. Az irodalmi és filmes előképek tablója még elő is készíthetné ezt (bár a Robbe-Grillet-nek szentelt fejezet erősen túlméretezett, benne *A hazug ember* részletekbe menő referálásával), a magyar strukturális/szerialista törekvések vázlatos bemutatása azonban semmit sem tesz hozzá a dolgozathoz, nem képezi annak szerves részét.

Greenaway esetében a strukturalista paradigmákba foglalható mitémák megléte, a szeriális szerveződés, a parametrikus elbeszélésmód mind olyannyira közismert, illetve magától értetődő, hogy ezek további igazolást nem igényelnek, sőt elméleti vonatkoztatási keretként is kiegészítésre érdemesek újabb szempontokkal. A struktúra és a narratíva vonatkozásában az elmúlt két évtized látványos elméleti termékenységet mutatott fel, ennek figyelmen kívül hagyása és elsősorban korábbi szakirodalmakra való támaszkodás (ld. 10. o.) óhatatlanul kissé anakronisztikussá teszi a vállalkozást. A létező sokrétű nemzetközi Greenaway-diskurzus minimális referálása közben a parciális jelentőségű magyar publikációkra való ismételt hivatkozás és azok hosszas idézése pedig a szakmai színvonalat veszélyeztető súlyos aránytévesztés. Ugyanez érvényes a filmelmélet, a kortárs narratológiák, intermedialitás- és transzmedialitás elméletek vonatkozásában is, mérsékeltebb súllyal, tekintve azok érintőleges használatát. A dolgozat leginkább a Godard-Greenaway összevetésnek szentelt, Pethő Ágnes elemzéseire alapozott fejezetben kerül szinkronba az aktuális, eleven kérdésirányokkal – ezt erősítette volna Pethő újabb, angol nyelvű elemzéseinek ill. az általa a témában szerkesztett (a Cambridge Scholars Publishing által kiadott, széles körben ismert) köteteknek a feldolgozása.

Kritikai észrevételeim ellenére úgy vélem, a disszerens nagy felkészültséggel rendelkezik

mind témájával kapcsolatban, mint a vonatkozó diszciplínák területén, vállalkozása pedig nagyszabású és hiánypótló. Az értekezés formai és tartalmi szempontból eleget tesz a PhD disszertációval kapcsolatos követelményeknek; komoly elmélyedést igénylő mozgóképes korpusz és teoretikus anyag interpretáló szintézisére vállalkozik, a dolgozat szükségszerűen szűk keretei között. Ez alapján javaslom Prax Levente doktori értekezésének nyilvános vitára bocsátását.

Dr. Bene Adrián, PhD

Kozármisleny, 2017. november 6.

V. Dr. Turnacker Katalin opponensi véleménye

Az audiovizualitás mibenlétét, megjelenési módjait vizsgáló természet-társadalom-művészettudományok a 20. század második felétől és napjainkban is egyfajta virágkorukat élik, ami nagymértékben az előállítás, a forgalmazhatóság, a lejátszhatóság elméleti-történeti feldolgozásának, reflexiójának és technológiájának köszönhető. Peter Greenaway eddigi életműve a változó folyamatok gazdag, sokrétű gyűjteménye, amelynek egyes szegmenseit hol alaposabban, hol felületesebben dolgozták fel, recepciója mind a filmelmélet, mind a gyakorlat számára megkerülhetetlen. Különösen nehéz és merész vállalkozás róla értekezést írni – mégha szűkített, irányított szempontút is –, hiszen a nem lezárt alkotópálya elbizonytalanítja a kutatói distanciát, az utolsó korszak még sok olyan változást hozhat, ami visszahat az egész életmű vizsgálatára. A nehézséget fokozza, hogy Greenaway azon rendezők sorába tartozik, akik ötletes önstiliszták, márkanevük, kultuszuk tudatos alakítói.

Prax Levente hipotéziseit a filmek közös többszörösére irányítottan fogalmazza meg: a struktúra és a narratíva kölcsönhatásainak, összefüggéseinek feltárására, amihez mindvégig igazodik, témája megszabott kereteit nem lépi túl (kivételt képez az utolsó, magyar szerialista filmekről írt fejezet). Gondolatmenete logikusan követi választott módszereit: a filmelbeszélés három elméletírójának (David Bordwell, Kovács András Bálint, Allan Cameron) téziseitől, előképeitől jut el az irodalomelmélet greenaway-i vonatkozásainak leírásához. Elméleti kereteit kellő részletességgel (bár megfigyelhetők bizonyos hiányok), megfelelő szakirodalmi alátámasztással fekteti le, amiket szem előtt tart a kronologikus történeti módszert alapul vevő filmelemzések fejezeteiben. Bár analízisei nem nélkülözik a történetírás logikáját, nem ír monografikus áttekintést. A dolgozat vitathatatlan érdeme, hogy alapfeltevéseinek kérdéskörére erősen fókuszált, céltudatos, sok hivatkozással és képi illusztrációkkal ellátott munka.

Opponenciám a továbbiakban kitér olyan elméleti-történeti kontextusokra, amelyek kevésbé kifejtettek, érintőleges leírások, további kérdéseket vetnek fel vagy az értekezésből kimaradtak.

A narráció és struktúra kérdésköre filmelméleti és irodalmi megalapozottságot nyer a dolgozatban, ami teljességgel elfogadható is, viszont nem képes elfedni a vizualitás képzőművészeti, különösképpen a festészeti kontextusának hiányát. A filmi narráció széles térhódítása valóban az irodalomelméletből indult ki, de igen jelentős a művészettörténetben megvalósult narratív képelemzés, képi narratíva feltárása is. A kihagyás feltűnő e rendező esetében, mivel köztudottan festészeti tanulmányokat is folytatott és az egész életmű egyik építőköve a tágran értelmezett képesség. A rendező 21. századi munkái még hangsúlyozottabban rámutatnak a képek művészeteket domináló, elsöprő szerepére és hatására, amihez a „képkorszak” vizualitásának elemzése szükséges.

A filmnarráció elméleteinek áttekintése a magyar nyelvű szakirodalomból ismert főbb szerzők munkái alapján történik. A jelölt a parametrikus, a szeriális és a moduláris narratíva jellemzőit szokatlan módon emeli ki, köti egybe, amihez a „narratív komplexitás” kifejtése még részletesebben kívánczozna.⁴ Az irodalmi és filmes előképek mellé egy rövid fejezetben érdemes lett volna az életmű filmtörténeti összefüggéseit is felvázolni, hiszen e nagy formátumú alkotó egyetemes történeti kanonizációjához mára már nem fér kétség. Bár az értekezés 2. fejezetének címe történeti áttekintést ígér, nem arról olvashatunk. Filmes előképek vonatkozásában a jelölt jó érzékkel és megalapozottan Eisenstein felhangmontázsát emeli ki, viszont sajnálatos módon nem használja ki a kínálkozó lehetőséget, nevezetesen a nem narratív filmek avantgárdjának analízisét. Az „absolut film”, a „cinema pur” tisztán kinematografikus szekvenciái a posztmodern szerialitás elméleti-történeti előzményei éppúgy, mint ahogy a filmre értelmezett Gesamtkunstwerk eredete is. A némafilm vizualitása, a montázs, a kollázs, a ready-made (objet trouvé), nonfiguratív kifejezés vitathatatlanul megalapozta a kortárs digitális technikák elterjedését a filmművészetben. Az irodalomelméleti fejezetek a filmiekhez képest sokkal nagyobb súllyal szerepelnek, aminek relevanciája kevéssé vitatható, viszont az értekezés korunk egyik legnagyobb filmes „képtárát” létrehozó alkotó kiemelt műveit elemzi. Az irodalom és a film egyik sokrétű kapcsolata kétségkívül a francia modernista film történetében Alain Robbe-Grillet és Alain Resnais munkásságában található meg, ami kihagyhatatlan éppúgy, mint Jean-Luc Godard filmkészítési módszereinek, ún. „kiterjesztett intermedialitásának” ismertetése (kitérőre, mint A hazug ember elemzése, nem lett volna szükség). A barokk és barokkizálás, az irónia és ironikus inverzió fogalma szintén irodalomelméleti megalapozottságú, ami nem vitatott, csak a filmművészet specifikussága, mássága, alkalmazásának sokfélesége szerepel igen szűken, érintőlegesen. Ranódy László műveinek példája nem helyénvaló, mivel azokban nem szerepelnek intertextusok, azok hű irodalmi adaptációk.

A dedukció módszerének következetes szándékú alkalmazása végigkíséri az egyes művek elemzésének fejezeteit is. Nem egyszerű az életműből kiválasztani olyan jellegzetes alkotásokat, amelyek „kiállják az elméletek próbáját”, logikus kapcsolatot építenek ki egymással és az egész életművel. Az analízis filmjei megfelelnek minden kijelölt szempontnak, az alkotófolyamat jelentős stációit képviselik, bár a bevezetésben a jelölt nem tért ki arra, miért éppen ezekre esett a választás. Felmerül a kérdés, miért maradt ki például A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője (1989) vagy A maconi gyermek (1993). Elemzésük elméleti-történeti szempontból indokolt lett volna.

Az értekezés három nagyobb egységben, a rövidfilmekről a '90-es évek nagyjátékfilmjeiig

⁴ Id. Buckland, Warren (ed.) *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Blackwell Publishing Ltd. 2009 <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444305708.fmatter/pdf> (letöltés: 2017.11. 23)
Angolul teljes egészében olvasható: Cameron, Allan: *Modular Narratives in Contemporary Cinema*.
[http://www.academia.edu/5667285/Modular Narratives in Contemporary Cinema](http://www.academia.edu/5667285/Modular_Narratives_in_Contemporary_Cinema) (letöltés: 2017.11. 23)

tárgyalja a brit rendező munkásságát. Kétségtelenül nagy kihívást jelent minden elemző számára olyan nagy mennyiségű interpretációval rendelkező műről új szemszögű, nem ismétlődő jellegű fejezetet írni, mint A rajzoló szerződése. Bordwell elbeszélésmódokról írt tanulmányai a narráció és a struktúra összefüggéseinek feltárásához jó útmutatót nyújtanak a jelölt számára. Egyértelmű, hogy a szüzsé, a szerkezet egyedisége mind a műfaj, mind a stílus függvénye, ezért vitatható olyan általános kijelentést tenni, hogy „kevés kivételtől eltekintve az ábrázolásmód semleges...” (97. old.) Amennyiben megalapozott állítás ez, akkor érdemes a mondandót kifejteni, árnyalni. Precízebb leírás, pontosabb megjelölés szükségeltetett volna a fejezetcímek vonatkozásában is. Vitatható például a „Főcím” megnevezés, amely alatt végső soron az expozíció szekvenciáit érti, amelyeket másodpercre pontosan leír. Hasonlóképpen problémás – remélhetőleg ez inkább figyelmetlenség, vagy helytelenül megválasztott kifejezés – a „képszendvics-technika” (feltehetően az angol nyelvű fordításból ered). Az egymásra és egymásba komponált audiovizuális rétegekből építkező struktúra szakkifejezése a filmelméletben (is) a palimpszeszt, szerencsésebb lett volna azt használni az értekezésben a (popkulturális felhangú) „képszendvics” helyett. Amennyiben úgy érti, hogy a kettő különbözik egymástól, azt ki kellett volna fejteni.

Az alapvetően jól felépített dolgozat utolsó része viszont szorosan nem kapcsolódik az egészhez. Ha még bekerül pár kiemelkedő Greenaway-mű analízise (Isd. mint fent), ki is maradhatott volna, habár a magyar és az egyetemes filmtörténeti-elméleti folyamatok összevetése hiányos feldolgozottságú. Bódy Gábor és Erdély Miklós elméleti-történeti szerepének vizsgálata bőséggel megtalálható a magyar szakirodalomban, akár egy egész doktori munka témája lehetne.⁵ Természetesen nem lehet minden megfontolást figyelembe venni és szükségszerű a döntéshozás, a szelekció.

Egészében véve a dolgozatról elmondható, hogy helyenként talán vitatható megállapításai nem olyan mértékűek, hogy azok kétségessé tennék az egyes fejezetekben megfogalmazott gondolatok, a filmelemzések érvényességét. Az értekezés mindvégig megtartotta logikáját, megszabott kereteit, kategóriáit, és elemzései gazdagítják korunk egyik legjelentősebb életművéről alkotott képünket. A felmerülő kérdések továbbgondolási lehetőségeket nyitnak, és további tanulmányok megírására inspirálnak.

⁵ A hivatkozásból hiányzik például Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara (Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében)*. Budapest: Osiris, 2002. 385–415.

Czirják Pál: A jelentés nyomában. Filmnyelvi kísérletek Bódy Gábor korai munkáiban. In: *Önreflexió a filmművészetben*. Metropolis 2007.02. 64-77.

A dolgozatot védésre bocsátásra alkalmasnak tartom, a PhD-cím odaítélését javaslom.

Pécs, 2017. november 30.

Dr. Turnacker Katalin

egyetemi adjunktus

PTE BTK Filozófia és Művészetelméleti Intézet

Filmtudomány és Vizuális Tanulmányok Tanszék

VI. Válasz az opponensi véleményekre

Mindenekelőtt szeretném megköszönni opponenseimnek, Turnacker Katalinnak és Bene Adriánnak, doktori értekezésem elmélyült és körültekintő bírálatát. A filmtudomány és az irodalomtudomány kérdésfeltevésai felől megfogalmazott kritikai észrevételeik és javaslataik fontos ösztönzést jelentenek számomra munkám egyes részleteinek pontosításához és továbbgondolásához.

Hálásan köszönöm bírálóimnak a dolgozattal kapcsolatos elismerő szavait. Turnacker Katalin rámutat, hogy Greenawayról „nehéz és merész vállalkozás (...) értekezést írni”. Ennek én is tudatában voltam, ezért szűkítettem le a vizsgálódást a struktúra és a narratíva viszonyára. Ez alkalommal nem volt céлом egy összefoglaló jellegű monográfia elkészítése, de az opponensi véleményekben megfogalmazott kritikai észrevételek és javaslatok alapján a későbbiekben szeretném a Greenaway-életmű átfogó és részletes elemzését adni. Turnacker Katalinnak köszönöm továbbá azt a megjegyzését is, mely szerint „a dolgozat vitathatatlan érdeme, hogy alapfeltevésének kérdéskörére erősen fókuszált, céltudatos, sok hivatkozással és képi illusztrációkkal ellátott munka”. Bene Adriánnak pedig köszönöm a dolgozat koherenciájára és az elmélet-elemzés arányára vonatkozó pozitív értékelését, mely szerint: „A dolgozat elmélyült, koherens, átfogó igényű munka, amelyben az elméleti háttér és a konkrét elemzések megfelelő arányban oszlanak meg.” Ugyancsak hálás vagyok opponenseim értő kritikai megjegyzéseikért, mivel olyan pontokra mutattak rá, amelyekből kiindulva a kutatás tovább folytatható.

A következőkben opponenseim észrevételeire szeretnék reflektálni; először az általánosabb jellegű megjegyzésekre válaszolok, majd részletesen kitérek az egyes kommentárookra.

Mindkét opponensem azt a véleményt fogalmazza meg, hogy Robbe-Grillet *A hazug ember* című filmjének elemzése aránytalanul nagy teret kapott, illetve hogy a magyar vonatkozású utolsó fejezet nem illeszkedik szervesen a dolgozat szövetébe. Részben egyetértek velük, ugyanakkor megjegyzem, hogy *A hazug ember* elemzésével a céloom az volt, hogy rámutassak egy olyasfajta szeriális elbeszélésmódra, amely bár a greenaway-inek mintául szolgált, mégis attól eltérő hangsúlyokat alkalmazott. Az opponensi vélemények fényében úgy látom, ez az elemzés valóban lehetett volna tömörebb is.

A magyar vonatkozások ismertetésével arra szerettem volna rámutatni, hogy Magyarországon is létezett strukturalista elméleti alapokon nyugvó, szerialista jellegű filmművészet, amellyel kapcsolatban a recepciónak komoly adósságai vannak. Opponenseim bírálata nyomán magam is úgy vélem, hogy az adott fejezetet célszerűbb lett volna függelékbe tenni. Az általam említett szerzők – Bódy Gábor és Erdély Miklós – életműve olyannyira

szerteágazó és összetett, hogy külön-külön is alkalmasak lennének egy-egy doktori disszertáció megírására, még abban az esetben is, hogyha a vizsgalódást a strukturalizmushoz való viszonyukra szűkítjük le. Mindazonáltal az elemzést nem könnyíti meg a filmek hozzáférhetetlensége, amely Bódy Gábor esetében különösen a rövidfilmekre, televíziós és videós munkákra igaz. Erdély Miklós mozgóképeivel kapcsolatban, eddigi ismereteim szerint, a helyzet még rosszabb: neki egyetlen műve sem jelent meg a mai napig semmiféle adathordozón.

Bene Adrián opponensi véleményében felhívta a figyelmet Henry Jenkins⁶ és Marie-Laure Ryan⁷ kutatásaira, akiknek transzmédia-elméleteiben, a Greenaway-életművel összevetve, elsősorban a popkulturális alkotásokról alkotott véleményük használható fel termékenyen. Rámutatnak arra a tényre, hogy az általuk elemzett popkulturális transzmediális narratív univerzumok több szerző és a „rajongók” közreműködése révén alakulnak, míg Greenaway világa csak a saját egyéni elképzelései révén változik: az ő esetében nincsenek „szerzőtársak”. Mindennek következtében a jelzett rendszerek bővülése kiszámíthatatlan ütemben és módon történik, mindig van mód egy újabb *sequel*, *prequel* vagy direkt folytatás létrehozására, amelyek koncentrálnak egy előző mű mellékszereplőjének a kalandjaira, vagy újabb információk kerülhetnek elő a fő történetzállal kapcsolatban. Greenaway-nél még a leginkább szerteágazó Tulse Luper filmek világa sem bővíthető tetszőlegesen, mert megvannak az előre beépített korlátok: három film, kilencvenkét bőrönd, egy tv-sorozat; tehát végső soron mégiscsak egy kompakt transzmediális alkotással szembesülhet a befogadó. A *Star Wars*, *Star Trek*, *Transformers*, illetve hasonló jellegű művekről ez kevésbé állítható. Az említett szakirodalmak tehát különösen hasznosan alkalmazhatóak Greenaway esetében annak a kérdésnek a vizsgálatakor, hogy mennyire különbözik egymástól egy szerzői, illetve egy más jellegű narratív univerzum felépítése. A kutatás ebbe az irányba tovább vihető.

Yvonne Spielmann egy korábbi, 1997-ben megjelent tanulmánykötetével kapcsolatban (*Intermedialität. Das System Peter Greenaway*) Pethő Ágnes megjegyzi, hogy „figyelemreméltó kísérlet” az a törekvése, hogy összeegyeztesse a David Bordwell és Kristin Thompson által gyakorolt neo-formalista filmelemzést az intermedialis megközelítésekkel. Spielmann modelljében az intermedialitásról mint média-korrelációkról beszél, ennek során a különféle típusú, jellegű képek egymással korrelálnak, egymásba olvadnak: vagyis az intermedialis mozi a különféle médiumok elemeinek konvergenciája révén jön létre. Ennek az aspektusnak a beemelése termékeny eredményekre vezethet, így szeretném megköszönni opponensemnek, hogy felhívta rá a

⁶ Id. pl. Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006.

⁷ Id. Ryan, Marie-Laure: *Transmedia Storytelling. Industry Buzzword or New Narrative Experience?* In. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* Vol. 7, No. 2, *Transmedial Worlds in Convergent Media Culture* (2015. tél). University of Nebraska Press. 1-19.

figyelmemet. A szerző újabb keletű, *Hybrid Culture* című kötete, amely a japán újmédia esztétikai és technikai forrásait vizsgálja⁸, szintén releváns kérdéseket vethet fel Greenaway kapcsán, különösen a *Párnakönyv*vel illetve a *Nyolc és fél nővel* kapcsolatban, amely alkotások szintén komoly teret szentelnek a japán kultúrának. Ez szintén olyan irány, amelyet igen részletesen ki lehetne dolgozni, de a szorosan vett struktúra és a narratíva vetületében kevésbé meghatározó.

Joachim Paech Spielmannéhoz hasonló modellt dolgozott ki, mikor egy tanulmányban konstitutív intermedialitásról és dinamikus összefüggésről/kapcsolatról beszél a különféle médiumok között; szerinte az intermedialitást úgy kell érteni, mint az egyik médium formai repetícióját egy másik keretei között. Pethő szerint mindez Derrida elkülönböződés fogalmával is kapcsolatba hozható, ugyanis, ahogy Paech írja: „Az egyetlen lehetőség, hogy elérje az anyag mögötti médiumot, magában foglalja a megfigyelés megfigyelését és a médium mint forma vagy visszacsatolás 'újra belépését', melynek során a medialitás mint konstitutív különbség oszcillál a médium és a forma között, mint 'élősködő harmadik', melynek háttérzaja teszi a különbség eseményét, és így az üzenetet észlelhetővé és érthetővé teszi.”⁹ Ezen felül egy másik helyen arról értekeznek, hogy a digitális eljárások egy kép reprezentációinak lehetőségét többszörözik; továbbá a filmművészetet a kezdetektől fogva, annak technikai megvalósulása miatt palimpszeszt jellegűnek tekinti.¹⁰ Az egymásra íródó képeknek ez a felfogása szintén nem érhető szorosan tetten a rendezőnél, hiszen ehhez nem szükséges művészi tudatosság, az anyag megmunkálása, mivel eleve adott.

Bene Adrián megállapítása szerint dolgozatom kérdésfelvetése, illetve a felhasznált szakirodalom helyenként „anakronisztikus”. Ezzel kapcsolatban két megjegyzésem lenne: (1) a disszertációban elsődlegesen azt vizsgáltam, hogy a Greenaway-filmek által feltett kérdések milyen viszonyban állnak az adott időszak irodalomelméleti és filozófiai diskurzusaival. Ezért hivatkoztam olyan szerzőkre, mint Eco vagy Derrida, akiknek a szövegei a képzőművészet és filmművészet területén is visszhangra találtak – így például a Bene Adrián által is említett Joachim Paech cikkeiben. Elsősorban tehát szinkron-vizsgálatra és kontextuáliselemzésre törekedtem. (2) A dolgozat írása közben azt tapasztaltam, hogy a filmművészetben és a filmelméletben, akárcsak az irodalomelméletben, a strukturalizmus-posztstrukturalizmus, a modern-posztmodern közötti viszony, valamint az intertextualitás elemzéséről áttevődött a hangsúly a metamodernitás, az újmédia, valamint az intermedialitás vizsgálatára. Ezért stratégiai döntést kellett hoznom: vagy az eddigi kutatások alapján lezárom a dolgozatot, vagy az utóbbi időszak narratológiai és filmelméleti

⁸ Angol fordításban: Spielmann, Yvonne: *Hybrid Culture. Japanese Media Arts in Dialogue with the West*. Ford: Welle, Anja – Jones, Stan. The MIT Press, Cambridge – London, 2013.

⁹ idézi Pethő: 39.

¹⁰ Id. Paech, Joachim: *Intermediate Images*. In: *Rethinking in the Digital Age*. University of Transylvania, Film- and Media Studies Vol. 9. University of Transylvania, Film- and Media Studies Vol. 9., 2014. 31-49.

kutatásait is figyelembe véve egy átfogó Greenaway-monográfiát írok. Az előbbi mellett döntöttem, de szeretném folytatni a munkát, tehát indokoltnak tartom az opponens által jelzett narratológiai kutatások eredményeinek a bevonását a további kutatásba, amiként az általa említett elemzéseket is.

Turnacker Katalin arra mutat rá, hogy „a vizualitás képzőművészeti, különösképpen a festészeti kontextusa” hiányzik a dolgozattól. Minden elemzett filmmel kapcsolatban számos lehetséges intermediális kapcsolódási pontra, konkrét citátumra mutattam rá. A rendező általános képzőművészeti beágyazottságának tárgyalása valóban kevésbé kidolgozott, de Greenaway esetében az intermedialitás vizsgálatát éreztem a legfontosabbnak, így erre helyeztem a hangsúlyt; a művekkel kapcsolatban az egyes idézetek minél szélesebb körű feltárására törekedtem: például hogy milyen módon jelenik meg a *Számokba fojtva*ban az utalás Holbein *Halott Krisztusára*, vagy Velazquez *Az udvarhölgyek* című festményére, továbbá számos szerzőt és művészeti irányzatot felsoroltam, amelyek kimutatható módon jelen vannak a filmben. Idézek a dolgozattól: „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 *Sznarkvadászat* című művéhez készült illusztrációi.” A komplex narratívák kérdéskörét tekintve olyan szerzők munkásságára szűkítettem a vizsgálat fókuszát, akiket Greenaway kapcsán a legrelevánsabbnak éreztem. Warren Buckland puzzle-film terminusánál (amelyet az összetett, nehezen kibogozható, nem lineáris cselekmény jellemez – a nézőnek tehát egyfajta rejtvényfejtői szerepkört is fel kell vállalnia a befogadás során), vagy Thomas Elsaesser elmejáték-fogalmánál (amelyben ugyancsak a nézőnek kell tevőlegesen részt vennie a filmben ábrázolt rejtély felfejtésében, amelyet nem könnyít meg számára, hogy az elbeszélés szándékosan összezavarhatja vagy félrevezetheti) *általánosságban* alapvetőbb jelentőségűnek éreztem az elemzés során Allen Cameron moduláris narratíváját és az abban foglalt alkategóriákat. Ugyanakkor kétségtelen, hogy *A rajzoló szerződése* elemzésekor Elsaesser terminológiája is haszonnal alkalmazható.

A filmtörténeti összefüggések vizsgálata során arra a következtetésre jutottam, hogy Greenawayt a dolgozatban felsoroltakon kívül (Eisenstein, Robbe-Grillet, illetve a hatvemes évek szerialista avantgard rövidfilmes alkotói) csak erőltetetten tudnám filmes irányzatokhoz kapcsolni az életművet. Robbe-Grillet rendezőként maga is meglehetősen elszigetelt művész volt; még az Alain Resnais-vel való együttműködése is egyedinek bizonyult. (A Resnais-életműben a *Tavalý Marienbadban* kivételes helyzetet foglal el. Resnais-t a hatvanas években a formai extremitásokon

túl erős történeti-társadalmi-közéleti érdeklődés jellemezte – pl. *Szerelmem, Hiroshima, A háborúnak vége* –, amely aspektus a Marienbadból teljesen hiányzik; ez a film stilisztikailag is Robbe-Grillet filmművészeti munkásságához áll közelebb).

Turnacker Katalin megjegyzi továbbá, hogy az életmű egyes alkotásait kihagytam a részletes elemzésből. Mindez tudatos döntés eredménye volt, ugyanis az anyag bővülésével már tekintetbe kellett vennem a terjedelmi korlátokat is. *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretőjét* illetve *A maconi gyermeket* azért mellőztem, mert úgy vélem, azokról már annyi elemzés született, hogy nehéz lenne új szempontot találni. Inkább a kevésbé ismert munkák felé igyekeztem orientálódni. *A rajzoló szerződése* és a *Prospero könyvei* szerepeltetését ezen szempont ellenére éreztem szükségesnek, paradigmaváltó jellegük miatt. Viszont *Az építész hasa*, a *Számokba fojtva* és a *Nyolc és fél nő* aránylag ritkábban vizsgált munkák. Ugyanez érvényes a *Goltzius-ra* is, azzal a kiegészítéssel, hogy a dolgozat írásakor ez volt a legújabb nagyjátékfilm. Ennek vizsgálata kiválthatja *A maconi gyermeket*, hiszen az alapvető problémafelvetése (színház vs. „realitás” viszonya) ugyanaz. Az elemzést ebből a szempontból az *Eisenstein Guanajuatóban* című legfrissebb munka felé érdemes tovább bővíteni: ebben Greenaway újszerű módon használja az osztott képernyőket. Ebben a filmben ugyanis nem egymásba ágyazott, keretezett, kép-a-képben jelleggel tagolt felületek jelennek meg, amelyeket a rendező általában alkalmaz, hanem egymás mellett álló, egyenrangú entitások, amelyek ugyanazt az eseményt mutatják be, különböző szemszögekből, vagy előfordul, hogy ugyanaz a beállítás sokszorozódik meg.

Végül még két pontosítást szeretnék tenni: *A rajzoló szerződésében* úgy vélem, a főcím megegyezik az exoziccióval, így a két fogalmat szinonimaként alkalmazom. Továbbá a palimpszeszt és a „képszendvics” fogalmát szintén egymás alternatívájaként használom.

Szeretném még egyszer megköszönni mindkét opponensemnek az elismerő és bíráló megjegyzéseket egyaránt. Utóbbiak arra készítetnek, hogy a kutatást új irányokban folytassam, és lehetőség szerint a jövőben újabb összefüggéseket tárhassak fel.

Köszönöm a megtisztelő figyelmet!

VII. Szakmai önéletrajz

1. Tanulmányok, végzettség:

2010 – 2015: Pécsi Tudományegyetem BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Pécs

2002 – 2009: Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Pécs

Magyar nyelv és irodalom szakos bölcész (2009)

Szakedolgozat címe: A premodern posztmodernitása. Peter Greenaway és Derek Jarman variációi William Shakespeare A vihar című drámájára.

Filmelmélet és filmtörténet szakos bölcész (2009)

Szakedolgozat címe: A mítosz, a táj és az ember interakciója Werner Herzog 80-as és 90-es években forgatott játékfilmjeiben.

2. Nyelvtudás:

angol: középfokú C

német: alapfokú C

3. Szakmai konferencia részvétel

„A barokk megjelenési formái Peter Greenaway filmjeiben.” VI. PEME „Tudományos próbabálya” PHD Konferencia, Budapest, 2013. március 12.

„’ Volt egy álmom múlt éjjel...’. Narratív szerkezet Alain Robbe-Grillet *A szép fogoly* és David Lynch *Lost Highway – Útvesztőben* című filmjében”, II. Interdiszciplináris Doktori Konferencia, Pécs, 2013. május 15-17.

„Szerializmus Bódy Gábor *Amerikai anizs* és Peter Greenaway *A rajzoló szerződése* című filmjében”, Nyelv és kép Konferencia, Budapest, 2013. november 4-5.

„Írónia Peter Greenaway filmjeiben”, III. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia, 2014. április 15-17.

VIII. Publikációk

Recenziók:

Gelencsér Gábor: Az eredendő máshol. Magyar filmes szólalomok. *Apertura.hu*, 2015. ősz.
<http://uj.apertura.hu/2015/osz/prax-gelencser-gabor-az-eredendo-mashol-magyar-filmes-szolalomok-recenzio/>

Mocskos zsarú(k). Abel Ferrara: *Mocskos zsarú* (1992), Werner Herzog: *The Bad Lieutenant: Port of Call – New Orleans* (2009). *Virage.blog.hu*,
http://virage.blog.hu/2016/01/04/mocskos_zsaruk_abel_ferrara_mocskos_zsaruk_1992_werner_herzog_the_bad_lieutenant_port_of_call_new_or

Gelencsér Gábor: Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között. *BUKSZ- Budapesti Könyvszemle* 28:(1) 75. o.

Deák Mór: Anyakönyv. *Vár*, 2016/4. 93-94. o.

Bevándorlók akváriuma. Kocsis Árpád: *Oktopusz*. Jelenkor Online,
<http://www.jelenkor.net/visszhang/931/bevandorlok-akvariuma>

Esszék, tanulmányok:

Werner Herzog dokumentumfilmjei. *Apertura.hu*, 2010. nyár.
<http://apertura.hu/2010/nyar/prax>

A mítosz, a táj és az ember: Werner Herzog: *Fitzcarraldo*. *Prizma Online*,
<http://prizmafolyoirat.com/2010/01/prax-levente-a-mitosz-a-taj-es-az-ember-werner-herzog-fitzcarraldo-1/>;
<http://prizmafolyoirat.com/2010/01/prax-levente-a-mitosz-a-taj-es-az-ember-werner-herzog-fitzcarraldo-2/>

Egy év a hegyek között. Shohei Imamura: *Narayama balladája*. *Prizma Online*,
<http://prizmafolyoirat.com/2010/03/prax-levente-egy-ev-a-hegyek-kozott-narayama-balladaja/>

Minimalizmus és posztmodern Peter Greenaway korai rövidfilmjeiben. *Prizma Online*,
<http://prizmafolyoirat.com/2011/02/23/prax-levente-minimalizmus-es-posztmodern-peter-greenaway-korai-rovidfilmjeiben-1/>;
<http://prizmafolyoirat.com/2011/02/25/prax-levente-minimalizmus-es-posztmodern-peter-greenaway-korai-rovidfilmjeiben-2/>

Narratívák Alain Robbe-Grillet *A hazug ember* című filmjében. Virage.blog.hu, http://virage.blog.hu/2012/10/29/narrativak_alain_robbe-grillet_a_hazug_ember_cimu_filmjeben

Premodern a posztmodernben: Peter Greenaway: Prospero könyvei. Virage.blog.hu, [http://virage.blog.hu/2012/03/29/premodern_a_posztmodernben_peter_greenaway_prospero_konyv_ei#more4348840\(2012\)](http://virage.blog.hu/2012/03/29/premodern_a_posztmodernben_peter_greenaway_prospero_konyv_ei#more4348840(2012))

A töredékesség megjelenési formái: *Bolond Pierrot*. In: Pentelényi László – Zentay Nóra Fanni (szerk.): JLG/JLG: Jean-Luc Godard dícsérete, avagy a filmművészet önfelszámolása. Budapest: Francia Új Hullám Kiadó, 2012. 191-201. o.

A barokk megjelenési formái Peter Greenaway filmjeiben. In: Koncz István – Nagy Edit (szerk.): Tudományos Próbapálya: PEME VI. Ph.D. konferencia. Konferencia helye, ideje: Budapest, Magyarország, 2013.03.12 Budapest: Professzorok az Európai Magyarorszáért Egyesület, 2013. 435-438. o.

"Volt egy álmom múlt éjjel...": Narratív szerkezet Alain-Robbe Grillet *A szép fogoly* és David Lynch *Lost Highway - Útvesztőben* című filmjében. In: Szabó István (szerk.): II. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia 2013. Konferencia helye, ideje: Pécs, Magyarország, 2013.05.15-2013.05.17. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Doktorandusz Önkormányzat, 2014. 307-313. o.

Szerializmus Bódy Gábor *Amerikai anizs* és Peter Greenaway *A rajzoló szerződése* című filmjében. In: Gecső Tamás – Sárdi Csilla (szerk.): Nyelv és kép. Konferencia helye, ideje: Budapest, Magyarország, 2013.11.04-2013.11.05. Budapest: Tinta Kiadó, 2015. 208-213. o.

Irónia Peter Greenaway filmjeiben. In: Schaub Anita, Szabó István (szerk.): III. Interdiszciplináris doktorandusz konferencia 2014. Konferencia helye, ideje: Pécs, Magyarország, 2014.04.15-2014.04.17. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Doktorandusz Önkormányzat, 2015. 475-480. o.

Szakfordítások:

Alice Bardan: 1989 utóhatásai. Corneliu Porumboiu *12:08 Bukaresttől keletre* (2006) című filmje és a román mozi. *Apertura.hu*, 2015. ősz. <http://uj.apertura.hu/2015/osz/bardan-1989-utohatai-corneliu-porumboiu-1208-bukaresttol-keletre-2006-cimu-filmje-es-a-roman-mozi/>

Norman N. Holland: Az irodalmi folyamat és az egyéni elme. Társfordító: Tóth Gergő. *Helikon* 62. (2016/2) 192-211. o.

Bradley E Wiggins – Bret Bowers: A mémek mint műfaj: a strukturációelmélet alkalmazása a mémelemzésben. Társfordító: Füzi Izabella. *Apertura.hu*, 2016. ősz. <http://uj.apertura.hu/2016/osz/wiggins-bowers-a-memek-mint-mufaj-a-strukturacioelmelet-alkalmazasa-a-memelemzesben/>