

**X. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia Kolozsvár, 2007. május 26-27.**

**Médiumok forrataga az „élet forratagában”**

(Az intermedialitás szerepe F. Truffaut *Jules és Jim* és J. P. Jeunet *Amélie csodálatos élete* című filmekben)

**Témavezető:**

Dr. Pethő Ágnes, docens  
BBTE Magyar Nyelv és Kultúra Tanszék

**Szerző:**

Mike Ágnes  
BBTE, Bölcsészettudományi Kar,  
Német-magyar szak, I. év

Médiumok forgataga az „élet forgatagában” (Az intermedialitás szerepe F. Truffaut *Jules és Jim* és J. P. Jeunet *Amélie csodálatos élete* című filmekben)

„... szeretem észrevenni azokat a kis részleteket, amiket más meg sem látna.” – vallja Amélie Poulain (Audrey Tatou), Jean-Pierre Jeunet filmjének<sup>1</sup> főszereplője, amikor moziban ülve a vásznon futó filmet figyeli. Dolgozatomat illetően jelentős pillanat ez, hiszen a moziban forgatott film nem más, mint François Truffaut alkotása, a *Jules és Jim*.<sup>2</sup> Ez a „film a filmben” szegmenstium mindössze hét másodpercet tart, de ez elegendő ahhoz, hogy a két világ közötti lehetséges asszociációkat megteremtsük. Mindezt egy bizonyos síkon követem végig: a médiumok forgatagában. Vizsgálódásom célja, hogy feltérképezsem az intermedialis viszonyokat e két filmben. Művészetek kölcsönhatását, a film mint heterogén, komplex, intertextuális-multimedialis közeg sajátosságait elemzem, lehetséges paradoxonokat szem előtt tartva. A médiumközi játékok színterének labirintusában<sup>3</sup> igyekszem lehetséges átjárókat találni.

A két film számomra lenyomata annak, hogy egyfajta mediális forgótűkör az élet maga, melyben folyton-folyvást a zene ritmusa csapong, a kép beszéde(ltetése) üzen, a szöveg pedig újraalkot. A különböző rendszerek, mediális közegek egymást kiegészítik, fölülírják vagy olykor megkérdőjelezzik, s ezáltal olyan perspektívákat kínálnak, amelyek legitimizálják a szimbiózis-létet: a film az összművészetek harmóniájának megteremtője, melyben egyik médiumnak létezési módként van szüksége a másikra. Ahhoz, hogy adhasson, közölhessen, új és új létformát kell kapnia, egy új médium formáját.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, francia film, 2001. Rendezte: Jean-Pierre Jeunet. Forgatókönyv: Guillaume Laurant és Jean-Pierre Jeunet. Operatőr: Bruno Delbonnel. Vágó: Herve Schneid. Zene: Yann Tiersen. Producerek: Jean-Marc Deschamps, Claudie Ossard. Szereplők: Audrey Tatou, Matthieu Kassowitz, Yolande Moreau, Maurice Bénichou, Michelle Robin.

<sup>2</sup> *Jules et Jim*, francia film, 1962. Rendezte: François Truffaut. Írta Henri-Pierre Roché *Jules et Jim* című regényéből François Truffaut és Jean Gruault. Operatőr: Raoul Coutard. Zene: Georges Delerue. Szereplők: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Marie Dubois, Jeanne Sabine Haudepin, Michel Subor.

<sup>3</sup> Lásd erről bővebben: Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion. Münster, 1996, Nodus Publikationen. 206. p.

<sup>4</sup> Marshall McLuhantól idéz Joachim Paech, amikor ezt írja: minden médium tartalma egy másik médium. (Paech, Joachim: *Intermedialität*. In *Uö: Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, 1998, Reclam. 456. p.

A nevezett két filmben ez a kölcsönhatás teszi „élő közeggé” a mozgóképek egymásutánját, s ezt az állandó forgatagot veszem most nagyító alá, figyelve arra, hogy a film hogyan nyeri el a „köztes-lét” (*Dazwischen*) státusát.

A két film hasonlósága több szempontból is megragadható. A médiumokkal való játékra ráépül az élettörténetek narratívája. Amikor Amélie a moziban ül, s a Truffaut-filmet nézi, jellegzetesen két jelenetet ragad ki a rendező: a szeleburdiságot és felhőtlen játszadozást (1. képmelléklet), illetve a szerelmet megörökítő momentumot. Kulcsfontosságú ez, mivel Amélie élettörténete hasonló szavakkal körvonalazható. A 20 év körüli fiatal lány az ábrándok, mesék világában él, ahol a képzeletbeli és valóságos fogalmak elvesztik megkülönböztető jegyüket. Ebben a diegetikus világban az asztalterítő alá bebújó szél, a poharak tánca, egy légy másodpercenkénti szárnycsapásainak száma a jelentős, az a közeg, ami biztosítja a mese műfajának „súlyos súlytalanságát”. Amélie a mindennapok tündére, aki pajkosságával és naiv szeretetével örömet szerez Montmartre lakóinak. A filmet az ő furfangos és csibész jótettei töltik ki, de közben alakul személyes sorsa is, a Nino (Matthieu Kassowitz) iránt érzett szerelme.

Truffaut filmjében is különös hangsúlyt kapnak az emberi kapcsolatok. Az osztrák Jules (Oskar Werner) és a francia Jim (Henri Serre)<sup>5</sup> elválaszthatatlan jóbarátok. Mindketten az irodalom szerelmesei, egymás műveit olvassák, fordítják. Az irodalom médiumának relevanciája egyébként többször is érzékelhető a filmben.<sup>6</sup> Shakespeare neve többször is elhangzik, emlegetik Baudelaire-t, verseket olvasnak és tanulnak, a színházban pedig egy svéd szerző darabját nézik meg. Különösen fontos helyet kap Goethe egyik műve, a *Vonzások és választások*, ami azért is érdekes, mert tárgyi valójában jelenik meg a filmben, ez pedig felhívja a figyelmet a film és a goethei mű párhuzamaira.<sup>7</sup> A nevezett regény mint egyfajta értelmezői apparátus épül be a filmbe, s ezt Pethő Ágnes is kiemeli, amikor felhívja a figyelmet arra, hogy „a goethei szöveg nemcsak azokon a »csomópontokon« íródik rá a képre, ahol konkrétan képbe

---

<sup>5</sup> Kicsit már ez is paradoxon, hiszen a szavak hangzását illetően fordítva gondolnánk.

<sup>6</sup> Bár dolgozatomban a későbbiekben két fő részre tagolódik a médiumokat illetően (kép és szöveg), az irodalom mediális közegét most vizsgálom, ugyanis Truffaut filmjében kép és szöveg szorosan összefügg az irodalomban.

<sup>7</sup> Arra, hogy Truffaut filmje a *Vonzások és választások* egyfajta továbbírása, újraírása, rengeteg bizonyíték hozható, de a dolgozat kerete ennek vizsgálatára nem terjed ki.

kerül a könyv, hanem az egész film háttérszövegévé/értelmezői hálójává válik az irodalmi minta.”<sup>8</sup>

Ugyanakkor az sem véletlen, hogy a *Jules és Jim* esetében adaptációval van dolgunk (hiszen ez is az irodalom médiumának fontosságát jelzi), de mivel ez már külön tanulmányt igényelne, nem részletezem. Az irodalom és a többi művészetek (melyeket a későbbiekben bővebben vizsgálok) tulajdonképpen a két férfi barátságának közvetítője, médiuma, közege, tere. Ez növeli Truffaut filmjének művészi jellegét.

A barátság mellett a film hangsúlyossá teszi a szerelem témakörét is, ugyanis megjelenik Catherine (Jeanne Moreau), akinek mosolya egy korábban látott szoboréra emlékezteti a két barátot.<sup>9</sup> Mindketten beleszeretnek a nőbe, s ettől kezdve hármasban töltik legtöbb idejüket, majd egy idő után Jules és Catherine összeházasodnak. Közben kitör a háború, s a szereplők sorsa alakul. Jules-nek és Catherine-nak lánya születik, egy Rajna menti házikóban élnek, de a házasság köteléke nem szent a nő számára. Szeretője van, majd Jimmel próbál új életet kezdeni. Ez a kísérlet sem sikerül. A házasság szentsége, a szerelmi háromszög rekonstrukciója is kudarcba fullad. Jules visszamegy Párizsba, megházasodik, majd hosszú idő múlva újra találkoznak, Catherine pedig öngyilkosságot követ el: Jimmel együtt a folyóba vezeti az autóját.

A hangulatok, a kedélyek, az életek, a kapcsolatok mozaikja mindkét film, de más-más a történetvezetési technika, a megközelítésmód, a médiumtudatosság. J. P. Jeunet filmje jellegzetesen posztmodern, 2001-ben készült. Truffaut alkotása 1962-es, filmtörténeti kontextusát illetően a francia új hullámba (*nouvelle vague*)<sup>10</sup> sorolható, tehát modern. Hogy mit jelent ez a közel negyven év, azt a képfajták különösen jól illusztrálják, így először a festészet, a fotográfia, átfogóbban a kép médiumát vizsgálom.

---

<sup>8</sup> Pethő Ágnes: A filmvászon mint palimpszeszt. In Uő: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Könyvkiadó, 2003. 95. p.

<sup>9</sup> A szobor és a közvetítettség szerepéről a későbbiekben lesz szó.

<sup>10</sup> Az 1950-es, 1960-as években, Franciaországban kibontakozott filmmozgalom. Legfontosabb képviselői: André Bazin, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Rivette, Luis Malle.

## Fény festése

A kép nyújtotta vizuális percepció nem kizárólag érzéki terület, hanem egyben értelmi, intellektuális is. A nézés által valamiféle perceptuális benyomást nyerünk, valamilyen módon interpretálunk. A kép médiumának e gazdagsága, többlete lehetővé teszi, hogy a filmből kiragadjunk képszegmentumokat, képzőművészeti utalásokat, s azt nézőként, „olvassuk”.

Mindkét filmben a képnek hangulatteremtő, érzelemkifejező és értelmező szerepe van, egyfajta dekontextualizált információt tartalmaz. Ahogy Vilém Flusser fogalmaz, a képek „jelentésteli felületek... kiemelnek valamit -többnyire- a »kinti« téridőből, és ezt absztrakcióként teszik elképzelhetővé számunkra.”<sup>11</sup> Az *Amélie csodálatos életében* nagy fontosságú az Üvegember (Dufayel úr) 20 éve elkezdett tevékenysége: egy Renoir-festmény (*Evezősök ebédje*) saját készítésű másolata. Bevallása szerint egy figurát sehogy nem tud kellőképpen „megalkotni”, mert a poharas lány idegen saját környezetében. Másságában tapasztalja saját idegenségét. A film folyamán Amélie és Dufayel úr többször elemzik a képet, s egyértelművé válik a párhuzam a főszereplő és a poharas lány között. Így a festmény egyféle reflexió, kivetítés, (ön)értelmezési keret. Ezt a szoros kapcsolatot számomra Pethő Ágnes egyik tanulmánya (*A festészet filmszerződése*) teszi explicitté, ebben ez olvasható: „...más esetekben viszont szorosabb, tematikus kapcsolódás van a filmkép és a lefilmezett festmény világa között. A képbe ékelt kép ugyanis egyfajta *belső tükörként* (mise en abyme-ként) jelenhet meg, ami kiemel és megerősít valamit a filmkép jellemzői közül”.<sup>12</sup> Ez esetben Amélie személyének titokzatosságát, megfejthetetlenségét. Szintén a képbe ékelt kép relevanciája emelkedik ki Truffaut filmjében, ahol a festészet médiuma az időkezelés technikája is egyben: az idő a művészet idejeként rögzül. Nincs fizikai öregedés, hanem Picasso fő műveinek díszletként való elhelyezése utal a múltó időre. „Így megvan a fokozatosság, végigjárjuk az impresszionizmust, a kubista korszakot, a kollázsokat.”- vallja Truffaut. Ármeán Otília alapos tanulmánya hívta fel a figyelmem arra, hogy ebben a filmben a képek a szöveg és a történet széljegyzeteiként is „olvashatóak”. A kávéház falán Picasso-plakát lóg, Jules párizsi szobájában az 1900-as *Randevú* című festmény áll, a *Kislány kutyával* (1905) című képet pedig ajándékba kapja Catherine és Jules,

<sup>11</sup> Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája. <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#forras>

<sup>12</sup> Pethő Ágnes: A festészet filmszerződése. In Uő: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és önreflexió poétikája a filmben*. Csiksztereda, Pro-Print Könyvkiadó, 2003. 202. p.

házasságkötésük alkalmából. „A képen a kislány háttal áll, s így a rendező gesztusa finoman ironikus, hiszen semmiképpen nem jelenti be ez a kép a majdani lánygyereket, talán éppen arra mutathat, hogy nem kislányt vártak” – írja Ármeán Otília.<sup>13</sup> Kommentár jellegük van ezeknek a festményeknek, „a film diszkurzusának lappangó megkettőzését jelentik.”<sup>14</sup>

Az önvizsgálat célját szolgálja a tévé médiuma Amélie-nél, ahol a legtöbbször fekete-fehér képsorozatok pörögnek a tévében: hol a híradó műfajának hibrid szerkezete, hol pedig a saját szerkesztésű videofelvételek láthatóak. Mindezeket az oksági szerkezet rendezi. Hogy mi ez, azt egy esti jelenet jól példázza: Amélie kimerülten az ágyba esik, s onnan figyeli a híradót. A képeken magát látja, s tragikus módon reflektál a helyzetekre: úgy tűnik föl, mint „elesettek nagymamája”, „számkivetettek madonnája”, aki a kimerültség következtében örökre lehunyta szemét. Magyarozatként kommentálja a híradó bemondója, hogy Amélie Poulain „Don Quijoteként küzdött az emberi nyomorúság malmai ellen”. Ez a betoldás azért is érdekes, mert intertextualizálva kapcsolatba hozható a *Jules és Jim*mel. A történet elején ugyanis Jim regényt ír két barátról, akiket környezetük Don Quijote és Sancho Pansaként emleget. Ezt a kapcsolatot a film végén a narrátor is megismétli.<sup>15</sup>

Vilém Flusser idézett tanulmányában arról is ír, hogy ahhoz, hogy a jelentéseket elmélyíteni tudjuk, absztrakt dimenziókat kell hogy rekonstruáljunk, s ez csak akkor lehetséges, ha tekintetünk pontról pontra végigpásztazza a felületet. Ha ezt a két adott filmben megteesszük, nyilvánvalóvá válik, hogy a képek lírai tónusa különleges atmoszférát teremt, s ezt fokozza a különböző plánok (képsíkok) dramaturgiai szerepe. Mint ahogy azt a *nouvelle vague* esztétikája megkívánja, a *Jules és Jim*ben fontos a valódi külsők, az életbeli környezet teljes felidézése (2. képmelléklet). Ennek megfelelően sok a távoli és a félközei plán (ezek az ember és környezet viszonyáról szólnak), de természetesen a nagyközei sem maradhat el, főleg Catherine bemutatásában, ahol technikailag a kimerevítés is lényeges, ami a szoborral való hasonlóságot erősíti. Ez a technikai fogás alátámasztja a közvetítettség lényegét Truffaut filmjében: először mindkét férfi egy szoborba lesz szerelmes, az élő nő számukra mint megelevenedett görög tőkéletesség, kép válik vonzóvá. Ezek a

---

<sup>13</sup> Ármeán Otília: Érintések forgataga. A *Jules és Jim* mint kaleidoszkóp. *A kolozsvári Láthatatlan Kollégium irodalmi folyóirata*, 3. évf. (2002), 9. szám, 56. p.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> A narrátorok szerepéről a későbbiekben bővebben írok, de előrevetítésképpen már itt megjegyezhető, hogy a beszélő „ki- és holléte” mindkét filmben releváns.

közelképek a folyamatos elbeszélés során drámai feszültséget keltenek, ahogyan az *Amélie*-ben is. A beállításváltások itt dinamikusak, s ez nagyfokú érzelmi azonosulást teremt a látottakkal. A nagytávok itt azt bizonyítják, hogy Párizs is főszereplője a filmnek. Tehát a proxemika (térihasználás) lényegesen hozzátold valamit a franciás világ ábrázolásához. A párizsi képek milyenségének vizsgálata kapcsán érdekesnek bizonyul azt is megfigyelni, hogy Truffaut filmjében a város megjelenítése képeslapszerű. Mindig, amikor a fővárosról van szó, a kép egészen képeslap formátumúvá válik a bevágott képkockák használata által.

Visszatérve azonban a „Catherine arca = szobor”-kép jelentőségéhez, egy lényeges aspektust kell megragadnunk: a szobrászat mint művészeti ág és filmes rekvizitum fontosságát. Truffaut filmjében egy vetítés arra sarkallja Jules-t és Jimet, hogy Görögországba utazzanak, felfedezni azt a szobrot, amelyiknek mosolyához hasonlót sehol és soha nem láttak. Ezzel kapcsolatosan ezt írja Ármeán Otília: „Catherine mosolya eredetileg egy görög szobor arckifejezésének tartozéka, az erőtllenül megfaragott kő jegyét pillantják meg Catherine-ban. Az archaikus mosoly a görög archaikus kor alkotásain többnyire föllelhető, éppen annak jelölője, hogyan nem bírtak még akkoriban azokkal az eszközökkel, melyek a kemény anyag finom megdolgozásához vezették volna a szobrászt.”<sup>16</sup> A lefilmezett tárgy (a szobor) látványának kimunkáltsága az időtlenségbe helyezi a kép értékét. A felvételek és megvilágítások sokrétű ábrázolása fokozza a művészi befogadást. A szobor-nő kapcsolat (a nő mint kép egyébként általános sztereotípiája) a film során hangsúlyossá válik: Catherine mosolya, arca felidézi a csodált szobrot, s ez konnotatív szimbólumkomplexummá teszi ezt a médiumot. A nő arca a premier plán és kimerevítés által tökéletesen asszociálja a mozdulatlan képet (állóképet). „A film ezzel is kitérőt tesz – írja Ármeán Otília, - az állókép megmutatja a filmet mint fényképet, a fényképet mint a film betűjét.”<sup>17</sup> Gilles Deleuze-nél ugyanis azt olvassuk, hogy a filmet meghatározó körülmények között nem csupán fényképezésről, hanem pillanatfényképezésről is beszélnünk kell.<sup>18</sup> A mozgókép kimerevítése egyébként fölülírja a film mint dinamikus közeg médiumát. Ezzel ellentétben a posztmodern filmben ez a művészeti alkotás (is) „kibillen” statikusságából: a Montmartre-on lévő szobor kacsingat. Vagyis itt a dolgok fordítottja ér el játékos hatást: a film írja fölül a

---

<sup>16</sup> Ármeán Otília: i.m. 58. p.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. Film 1. (Ford. Kovács András Bálint), Budapest, Osiris, 2001. 12. p.

szobor médiumát. A szobrászat médiumának „behozatala” a két filmben tehát más-más módon történik. A modern film (*Jules és Jim*) a mozgókép nem átlátszó, hanem teremtett kép jellegét hangsúlyozza, gyakran épp a beékelt vagy a képfolyamból kiemelt állóképek használata által. A posztmodern film (*Amélie csodálatos élete*) viszont már inkább a virtuális, fiktív világot „lakja be”, vagyis ebben az alkotásban a mesterséges képek illúziókeltő és játékoságot hordozó jellege hangsúlyozódik. Egy mértéktelen képinvázióval van dolgunk. Látszik, hogy trükkök szövik be a vászont, de vagy mégis elandalít a mese, s beleéljük magunkat a teljesen valószerűtlen helyzetekbe, vagy pedig élvezzük önmagában a médium lehetőségei adta játékos képi ötletet, pont anélkül, hogy ez által föltétlenül a médium művészi vagy mesterkelt jellegére gondolnánk.

A képi kompozíciónak fontos alkotóeleme a szín is. Bíró Yvette így ír ennek jelentőségéről: „A színnek valami többletet kell adnia, a figyelemirányítás kompozíciós rendszerének egyik elemévé kell előlépnie, akkor lesz művészi, akkor simul bele a film szerkezeti organizmusának rendjébe.”<sup>19</sup> Truffaut filmjének esetében a fekete-fehér nem csupán a művésziesség hordozója, hanem élethelyzetek, emberi kapcsolatok és hangulatok kontrasztja is. Ezt különösen jól példázzák a háborús dokumentumképek és az állomáson áthaladó vonat enyhén gyorsított, archaizáló képei, amelyek „habár az ábrázolt kor mozijának idézetei, mégsem betétek a filmbe, hanem általuk akadálytalanul halad tovább a filmelbeszélés, egyszerűen *más képnemben való filmbeszédként* észleljük őket a festői stilizálásokhoz hasonlóan.” – állapítja meg Pethő Ágnes.<sup>20</sup>

Jeunet teremtett világában viszont szinte elképzelhetetlen a „csak” fekete-fehér, annyira lényegéhez tartozik a meleg és hideg színek hangulatkeltő, pszichológiai hatása, egymásba olvadó játéka. Itt épp a tarkaság az, ami filmélményt okoz. Jelentősége van annak, hogy Amélie lakásában a falak harsány pirosak, ruhái is főleg e színben dominálnak, s szeret minden olyan árnyalatot, ami a melegséget hozza közelebb. Fekete haja és nagy szeme a meleg színeket jól ellenpontozza, így egy igazi színvilág költészetével van dolgunk. Egyébként, ha Catherine arcvonalai a szobrot asszociálják, Amélie arcában van valami maszkyszerűség (3. képmelléklet), melyet a moziplakátok erősen kiemelnek.

---

<sup>19</sup> Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. (A film formanyelve. A film drámaisága.) Budapest, Osiris, 1998. 41. p.

<sup>20</sup> Pethő Ágnes: A filmvászon mint palimpszeszt. In Uő: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és önreflexió poétikája a filmbe*. Csiksztereda, Pro-Print Könyvkiadó, 2003. 96. p.



A kép sajátossága különbözőségeket mutat a technikai megformálást illetően is. Ez természetes, hiszen 40 év alatt minden fejlődött. A *Jules és Jim*ben kiegyensúlyozott a művészi kivitelezés, a stilizáltság, de az *Amélie csodálatos életében* néhol már túlságosan halmozott a posztmodern „fogás”, ami a kommersz felé mozdít(hat)ja a filmet. A számítógépes ki- és bevágások, a multimediális hipertextusok bármit lehetővé tesznek, s ez által a hitelességéből veszít(het) a film. A maga korában Truffaut filmje minden filmhagyományt felújítani látszott: a gyors montázst, egymásra fényképezést, „abblendet”. A gyorsuló vízszintes kameramozgás (kocsizás) és az áttűnési technika meglepetésszerű és szellemes szerkesztési módnak bizonyult. Mindez biztosítja e filmben a dinamikus jelleget, a kontinuitás állandó élményét, mely által időtlenedik az a húsz év, amit maga a történet felölel. Ez is fontos vetülete a stilizáltságnak. A legkülönbébb technikai bravúrok modalitása érvényesül Jeunet filmjében, az eredmény mégsem olyan expresszív, mint az 1962-es filmben. Talán időnk sincs feldolgozni azt a sok újat, amivel a posztmodern előáll. Az ötletgazdag képszerkesztés, a számítógép fondorlatai ezúttal a szemlélő fantáziájának megcsorbításához vezetnek. A képfunkció kapcsán találó Flusser megfigyelése, miszerint a „körülöttünk mindenütt jelenlévő technikai képek kezdik a valóságunkat mágikusan átstrukturálni és egy globális kép-szcenáriummá változtatni... az *imagináció hallucinációba* csap át” [kiemelés tőlem- M.Á.].<sup>21</sup> Feltevődik tehát a kérdés, hogy az *Amélie*-ben a kép térkép helyett tapétává lesz, azaz ahelyett, hogy bemutatná a világot, meghamisítja azt, vagy csupán a játék és fantázia határtalansága érvényesül? S ha igen, követni tudja-e ezt a szemlélő, „olvasó”?

A képrendszeren belül mindkét filmben fontos a fotó médiuma. Talán hangsúlyosabban az Jeunet világában, ahol szinte külön fejezet illeti a „családi albumot”, az elrontott igazolványképek halmazát. A fotó egyfajta *átjáróként* működik, ami kapcsolatot teremt az idősíkok között is. Hol retrospektív, valóságos (Bretodoeau gyerekkori képe), hol pedig jelent-jövőt összekapcsoló, fiktív (a kerti törpe utazásainak megörökítése). Tehát a realitás és fikció ebben a médiumban is összemosódik, elég ha az igazolványképek megelevenedésére, konkrét dialógusára gondolunk. Ezzel szemben a *Jules és Jim*ben a fotó tradicionális fajtájával találkozunk: például egy kávéházas jelenetben Jules fotókat mutat Jimnek régi szerelmeiről, s itt ismét érvényre lép a nő mint kép, mint statikus szépség

---

<sup>21</sup> Az imagináció az a képesség, amellyel a téridőből síkokat absztrahálunk és ezeket újra kivetítjük a téridőbe.

reprezentációja. Jellegzetesen állóképszerű momentum ez, a fotók kifeszítik az időbe az alakokat. Érdekes, hogy az említett jelenetben a művészet művészetbe megy át: miután megnézték a fotókat, Jules egy női alakot rajzol az asztalra. Tehát a rajz akár a fotót is értelmezheti - azaz a művészetek ismét párbeszédet folytatnak.

A film „voltaképpen elsősorban a nyelv és kép (de a filmbeli többi médium) szövegalkotásbeli szemantikai egymásrautaltságának, narrativitásbeli összefonódásának, szükségképpen egymást fölülírásának a példázata is”<sup>22</sup> - írja Pethő Ágnes, s hogy ennek a végére járjak, a továbbiakban a mozgóképek textúrájának szövegbe való íródását vizsgálom, azaz a szöveg médiumát.

### Szavak szövése

A filmesztétikában sok olyan írás van, amelyik elítéli a beszéd hangsúlyosságát. Ezek a megközelítések féltik a film vizualitását, mediális tisztaságát. Talán nagyon is meredek ezt ennyire „veszélyesnek” elkönyvelni, hiszen kép és hang, kép és szöveg szintézise nem egyszerűen egy réteg a filmben, hanem az alkotás és a látottak értelmezésének egy lehetséges kapuja. Dánél Mónika egyik tanulmányában a kép és szöveg vizsgálatának kapcsán megjegyzi, hogy ilyenkor „egy olyan köztes terep, „nyelv” teremődik, ahol arra történik kísérlet, hogy egyik médium se sajátítódjon ki a másik által, hanem a saját másságukban tudjanak megszólalni, megmutatkozni.”<sup>23</sup>

Ebben a két francia filmben mindamellett, hogy gazdag képiség áll rendelkezésünkre, ugyanannyira legitim és fontos helye van a hangnak, a szövegnek is.

A lefilmezett beszéd nyilván nem spontán, hanem megszerkesztett, időben és térben behatárolt. Kontextusa a filmkép, ezért fontos, hogy milyen képekbe ágyazódik a beszéd. Értelemszerűen a filmjelenet milyensége alakítja a beszédhelyzetet, s ez mindkét történetben jól követhető. A nyelvi kontextus kapcsán érdekes azt is megfigyelni, hogy milyen jelentősége van annak, hogy Jules osztrák, Jim francia. Ez akár a nyelvekkel való játékként és a kulturális idegenségérzet feloldásaként is értelmezhető, hiszen a filmben elhangzanak francia, német és angol szavak is.

<sup>22</sup> Pethő Ágnes: A filmvásznon, mint palimpszeszt. In Uő: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Könyvkiadó, 2003. 87. p.

<sup>23</sup> Dánél Mónika: Szöveg és kép viszonyában. Az intermedialitás szerepe két orosz hasonmás történetben. In Pethő Ágnes (szerk.): *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002. 125. p.

Ugyanakkor arra is rávilágít ez a „többsnyelvűség”, hogy a művészet képi kontextusa elsősorban látást, s nem nyelvbe kódolt fogalmakat kíván. Ezt bizonyítja, hogy amikor meglátják a szobrot Görögországban, egy napig beszélni sem tudnak, de tökéletesen fel vannak töltve, s mindketten értik egymást. Tehát a kép nem fordítható le maradéktalanul fogalmakra.

Kulcsfontosságú szerep jut a narrátoroknak is. Mint ahogy azt már említettem, mindkét filmben megfigyelhető (vagyis inkább hallható) a beszélő jelenvalósága. Az *Amélie csodálatos élete* tulajdonképpen a „hétköznapi mese” mesélésének rituálját építi a filmbe, tehát egyenesen kívánja és hívja a „mesélő” személyét. Ennek függvényében az már rögtön fellép, s végig külső narrátorként vezeti a történetet. Olyan pillanatokban veszi át (illetve indítja el) a történetvezetés fonalát, amikor például időegységeket határoz meg<sup>24</sup>, vagy szereplők bemutatásával foglalkozik. Ellenben az is előfordul, hogy miközben beszél, párhuzamosan vele a képek is ezt teszik, a maguk nyelvén. Egyfajta együtt-élés, együtt-mozgás van a képek és a narrátor között. Helyzetének jellegéről Gyenge Zsolt egy fontos észrevételt emel ki *Egy nagyravagyó mese* című filmkritikájában.<sup>25</sup> Így ír: „A film erőteljes vizuális jelekkel adja tudtunkra, hogy ezt a történetet valaki mondja nekünk. Jeunet a valóságban zajló mesélés helyzetét rendkívül filmszerűen adaptálja. A mesélő fizikai jelenlétét elsősorban nem a narrátor hangjával érzékelteti, hanem a történetből való képi kiszólással valósítja meg.” Ilyen volna például a ruhán átlátszó, erősen dobogó szív, ami a mesélő redundáns magyarázatának vélhető, hiszen mindannyian jól látjuk, hogy a két fiatal között a szerelem hogyan fejlődik. A narráció félresiklásaként vagy késleltető elemként hat Amélie fantáziadús képzelgése Nino késését illetően. A *Jules és Jim*ben a rendező nagyon sokat bíz a narrátorra, „gyakran megismétli vele a látottakat”- írja Bikácsy Gergely a francia új hullámról írt esszékötetében. A barátság és szerelem stádiumain a beszélő végigkíséri szereplőit, s gyakran magyarázza az azokkal történő újdonságokat. A háború kitörésének alkalmával is sok szerepe van, hiszen kommentálja az akkori és az azt követő eseményeket, változásokat. Bikácsy megjegyzi: „A képen kívüli hang kommentárja veszi át a szót mindig, ahol a szöveget lehetetlennek látszik párbeszédbe tördelni, vagy túl szép ahhoz, hogy meg lehessen csonkítani.”

<sup>24</sup> Például: „1973. szept. 3-án, 06:00 óra, 28 perc, 32 másodperckor”, „ma augusztus 29-e, és 48 órán belül Amélie Poulain sorsa különös fordulatot vesz”, „ebben a pillanatban pontosan 11: 40 van”.

<sup>25</sup> Gyenge Zsolt: *Egy nagyravagyó mese. Filmtett*, III.évf. (2002) 20. sz. 38 – 39. p.

A külső hang problematikájának vizsgálatában még egy fontos észrevételt meg kell ejtenem. Tény, hogy narrátorokkal van dolgunk, akik első szám, harmadik személyben beszélnek, de ugyanakkor a két filmnek erősen létezik egy másik dimenziója, beszédmódja is, ami a személyesség, önvallomásos jelleg kategóriáit villantja fel. A francia új hullámban a film néha olyan, mint egy szubjektív napló<sup>26</sup>, s ez ebben a két esetben sem zárható ki, ha arra gondolunk, hogy mindkét film szereplői milyen nagyfokú intenzitással élik meg a velük történő eseményeket. Így, bár létezik narrátor, ami elvileg kizárja a napló műfaját, a kettő metszéspontjában (ha úgy tetszik epikus lírában, lírai epikában) kell érzékelnünk a történeteket.

A képi értékek zenei megfogalmazása magas művészi mércét ér el mindkét alkotásban, ugyanis a zene médiuma az, ami betetőzi a két filmben a művészetek polifóniáját. Ez egy „olyan közeg –írja a zenéről Pethő Ágnes-, amelyben *a nyelven kívüli világ* szólal meg *a maga totalitásában*.”<sup>27</sup>

Szó sincs „agyonzenéltségről”: a dalok kiválasztása és funkcionális betoldása néhol egyszerűen a kép tartozéka, anélkül hogy észre vennénk. „A jó filmzene... úgy szolgálja a cselekményt – állapítja meg Bíró Yvett -, hogy élményeinkben nem is tudjuk szétválasztani a film vizuális és auditív síkját”.<sup>28</sup> A zene az, ami által a kép világosabbá vagy sötétebbé, drámaibbá vagy líraibbá válik. Hogy mi a közös tehát? Mindkét filmben az élet mint játék stilizáltságának hangulati metaforája a zene, amiben az üdeség, a pajkosság, az időtlenség rejlik. Ezt hangsúlyozza mind Jeunet, mind Truffaut filmjének egész zenei ritmusa, mely alárendelődik a képek és szavak önfeledt könnyedségének. A *Jules és Jim*ben egy kiváló jelenet az, amikor Catherine a filmbeli dalt énekli, a *Le tourbillon*-t (Az élet forгатaga). Truffaut így vall erről: „A filmben van egy dal, a címe: *Az élet forгатaga*, ez a dal jelzi a film hangulatát, és kezünkbe adja a film kulcsát.”<sup>29</sup> Bikácsy pedig így ír: „Az élet forгатaga bennünk kell, hogy legyen, s akkor szerelmi kudarc és halálvágy ellenére is közel kerülünk ahhoz, amit boldogságnak mondanak.” Valóban így van, ez a „forгатag” kulcsszó, kettős nézőpontból is: részben a film(ek)ben, de ugyanakkor a dolgozatomban is.

---

<sup>26</sup> A rendezők a kamerát úgy használják, mint az írók a tollat. Ennek szellemi előzménye Alexandre Astruc töltőtollkamera („caméra stylo”) elmélete.

<sup>27</sup> Pethő Ágnes: A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái. In Uő (szerk.): *Képtávittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002. 24. p.

<sup>28</sup> Bíró Yvett: i.m. 138. p.

<sup>29</sup> François Truffaut: *Önvallomások a filmről*. Budapest, Osiris, 1996.

## Forgatag a forгатagban

Fény festése, szavak szövése- a különböző médiumokra (kép és szöveg) való utalást két alliterációs szószerkezettel igyekeztem érzékeltetni. Miért lenne ez másképp az összefoglalóban? Vagyis: Forгатag (a) forгатagban. Talán azért is folyamodtam az alliterációhoz, mert valami olyat kerestem, ami nyomatékosítja az összecsengés harmóniáját. Ezt azért érzem szükségesnek, mert hasonlóképpen csengnek össze a filmekben említett és körüljárt médiumok, művészetek (festészet, fotográfia, szobrászat, irodalom, zene), amelyek értelmezik, idézik egymást. A filmben a „belső” összefüggések mindig médiumok közti kapcsolatokat jelentenek, mivel ezek a mediális terek hozzáadnak egymáshoz, művészi módon konkurálnak, megalkotva ezáltal a film heterogén közegét, ami plasztikus módon a palimpszeszt metaforával jellemezhető: ez ugyanis kifejezi, hogy minden film sorozatos mediális fölülírásokból áll.

A médiumokkal való időtlen játékot a két film tematikája az élet játékára is kiterjeszti. Zudor Imola erről Jeunet filmjével kapcsolatosan így vélekedik: „A hétköznapiak bájának költészete a film. Vezérelve a játék mint létünk érzékelésének elmélyült formája: a mesevilágba való belehelyezkedés ad lehetőséget kitekintenünk önmagunkból, egyszersmind belelátunk énkünk elfeledett mélységeibe. A valóság meséje helyett a mese valóságával szembesülünk az ábrázolás minden szintjén.”<sup>30</sup> Truffaut pedig ezt jegyzi meg az *Önvallomásokban*: „...a *Jules és Jim* számomra himnusz az élethez. Ezért hosszú időközöket akartam érzékeltetni, amit a gyerekek születése jelez, de megszakít a háború, a halál, amelyek teljesebb jelentést adnak egy egész életnek.” Vagyis mindkét film egy hasonló olvasatot kínál: az élet játékként való konceptualizálását. Ez korántsem csupán könnyed, spontán és szeretnivaló játék, hanem tele van drámaisággal és olykor elbűjtatott feszültséggel. De ez is része az életnek, ami komolyan játékos, játékosan komoly. Hogy ezt a színességet és dualitást felszínre hozzák, szerződést kötnek a médiumok, egyik filmben a modern, másikban a posztmodern lehetőségeket felhasználva. A mozgóképet tehát olyan sajátos multimediális diskurzus, amelyben az egyik reprezentáció a másik tükörképévé válik, s így különböző konstellációk jönnek létre a köztes-lét határain. Épp a köztes formák mutatják föl élesen a határvonalakat, s így ez az állandó interakció, a vonzás és

---

<sup>30</sup> Zudor Imola: Amélie csodálatos élete. *Filmtett*, II. évf. (2001) 16. sz. 28. p.

taszítás jelensége, az oda-visszacsatolások sorozata mi mást idézhetne, ha nem magát a játékot: az élettől és a médiumokkal való zsonglörködést.

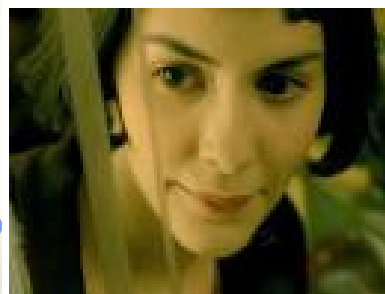
Az élet mint játék tükrét két jelenet jól példázza: egyik az, amikor Catherine fiúnak öltözik, s a két férfi vihogva kergeti egy füstös vasúti hídon. A kalandos játék nyilván többletjelentésű: egyfelől a gátlástalan önfeledtség pillanata, másfelől viszont a korrajz bemutatása: az anarchista lány, az emancipációért küzdő nő jellemzése, a polgárbotrányoztatás egy lehetséges formája. A másik képsor Amélie mindennapjainak egy jelenete: az örökös jótündér másodpercek alatt láthatóvá teszi egy vak ember számára a világot. Karon fogja az öregembert, s gyors léptekkel elkíséri a pályaudvarra, miközben az utcán történő eseményeket, a látható csacsкасágokat szavakkal „lefesti” neki. Így a láthatatlan átkódolhatóvá válik a láthatóba.

Mint látjuk, egy-egy kor lenyomata, élettörténetek sokfélesége „olvasható ki” a két filmből, oly módon, hogy közben állandó jelleggel ott van az a mediális forgótükör, ami egyszerre önmagáért való játék, ilyen értelemben a film médiumára vonatkozóan (ön)reflexív, de ugyanakkor „az élet” tükré is, vagyis bizonyos értelemben mimetikus jellegű. Állandó mozgásban van már attól, hogy újra és újra értelmezzük, kérdéseinkkel és válaszainkkal élővé tesszük. A lendület viszi, hisz ez a létezési módja: forog a forgatag a forgatagban. Forogjunk hát mi is vele.

## Képmellékletek



2.



## BIBLIOGRÁFIA

- ÁRMEÁN Otília: Érintések forgataga. A *Jules és Jim* mint kaleidoszkóp. *A kolozsvári Láthatatlan Kollégium irodalmi folyóirata*, 3. évf. (2002), 9. szám, 53 – 60.
- BARTHES, Roland: *Világoskamra*. Jegyzetek a fotografiáról. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.
- BÍRÓ Yvette: *A hetedik művészet. (A film formanyelve. A film drámaisága.)* Budapest, Osiris, 1998.
- BÍRÓ Yvette: Talányos film. *Jules és Jim*. *Filmvilág*, 1965/1, 8.
- BORDWELL, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- DÁNÉL Mónika: Szöveg és kép viszonyában. Az intermedialitás szerepe két orosz hasonmás történetben. In Pethő Ágnes (szerk.): *Képtvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002.
- DELEUZE, Gilles: *A mozgás-kép*. Film 1. (Ford. Kovács András Bálint), Budapest, Osiris, 2001.
- FOUCAULT, Michel: Ez nem pipa. *Athenaeum*, 1993/4.
- GYENGE Zsolt: Egy nagyravágó mese. *Filmtett*, III.évf. (2002) 20. sz.
- MÜLLER, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion. Münster, 1996, Nodus Publikationen. 450 – 676.
- MÜLLER, Jürgen E. – VORAUER, Markus (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster, Nodus Publikationen, 1993.
- PAECH, Joachim: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, Reclam, 1998.
- PAECH, Joachim (Hrsg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1994.
- PETHŐ Ágnes (szerk.): *Képtvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002.
- PETHŐ Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Könyvkiadó, 2003.
- TRUFFAUT, François: *Önvallomások a filmről*. [Összeállította: Anne Grillain. Ford. ifj. Benda Kálmán. Szerk. Zalán Vince]. Budapest, Osiris, 1996.
- ZUDOR Imola: Amélie csodálatos élete. *Filmtett*, II. évf. (2001) 16. sz. 28 – 29. p.
- FLUSSER, Vilém: A fotográfia filozófiája.  
<http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#forras>