

VIRGINÁS ANDREA

A KORTÁRS KELET-EURÓPAI KÖTŐDÉSŰ FILM IDENTITÁSÁRÓL ÉS AZ INTERMEDIÁLIS MŰVÉSZETKÖZISÉG ALAPFOKÚ LEHETŐSÉGÉRŐL

Keretezés

■ Ebben a rövid lélegzetű esszében arra teszek kísérletet, hogy a kelet-európai földrajzi régióhoz, valamint a kelet-európai kultúrkörhöz köthető kortárs filmek azon – véleményem szerint közös – vonására mutassak rá, amely a művészetek és a médiumok közöttség állapotának a kamatoztatásához kapcsolható. Hipotézisem értelmében ezen művészeti-poétikai döntésre három okból is rászorul a kelet-európai örökséget felvállaló kortárs film: ezen okok egyike történelmi-politikai, a második ok filmipari-gazdasági, a harmadik pedig szűk értelemben vett poétikai okként nevezhető meg. A „kapitalista-kommunista” szembenállás megszűntével a kelet-európai film legkézenfekvőbb legitimációs háttere is megszűnt, s vele együtt az oly egyszerű kánonképző mechanizmusként leírható első/második/harmadikvilág- és mozikonstruációk lehetősége is odalett. Erről a kérdéskörrel esszém bevezető részében beszélek. A filmipari-gazdasági ok a kelet-európai földrajzi és/vagy kulturális régióba sorolható nemzeti filmgyártások fragmentált, nagyon heterogén és sok esetben kis nemzeti mozi státuszt jelentő jel-

A tanulmány az *Intermedialitás a kortárs filmben: a köztesség változó formái* című, az UEFISCDI (A Felsőoktatást, Kutatást, Fejlesztést és Innovációt Finanszírozó Főosztály) által támogatott kutatási program (kód: PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418) keretében készült.



**Magasművészetileg
megkérdőjelezhető
dalok mímelése, rontott
ritmusú, rossz
akcentusú, pontatlan
vagy erőteljesen
ironikus, akár
karaokejellegű
performálása
s következőképp
átkódolása figyelhető
meg...**

lemzőihez kapcsolódik. Ezek a vonások arra predesztinálják ezeket a gyártásokat, hogy a globális vagy a kontinentális/európai filmgyártási infrastruktúra és költségvetés töredékéből, sokkal kevésbé strukturált és célirányos körülmények között legyenek kénytelenek működni. Írásom második részében ezt a gondolatot fejtem ki bővebben, az ún. kis nemzeti mozik elméleti modellezésének tükrében. Végezetül a harmadik, poétikainak nevezhető okot olyan kortárs, földrajzilag és kulturálisan Kelet-Európához köthető játékfilmek bizonyos szekvenciáinak elemzése nyomán dolgozom ki, ahol ún. zenés-táncos pillanatok jelennek meg, ám olyan alkotások kontextusában, amelyek nem vállalják fel a zenés film vagy a musical Hollywoodhoz köthető konvenciórendszerét. Példáim: a magyar *Csak szex és más semmi* (2005, r. Goda Krisztina), a szlovák *Two Syllables Behind* (2005, r. Katarína Sulajová), a román *O lună în Thailanda* (2012, r. Paul Negoescu), az izraeli *Foxtrot* (2017, r. Samuel Maoz) és a lengyel *Cold War* (2018, r. Pawel Pawlikowski). Olyan 21. századi játékfilmek ezek, amelyek a kelet-európai, a második világháború utáni, valamint javarészt a posztkommunista történelmi múlt definiálta kollektív identitáskonstrukciók egyéni sorosokon keresztüli bemutatására törekusznak. Mindenik filmből azt a zenés-táncos, metaforikus-allegorikus kiterjesztéssel bíró, mise en abyme-szerű konstrukciót emelem ki szoros olvasati módszerrel, amely mind a lefilmezett valóság, mind pedig a filmezés valóságának szférájában felhasználja az intermediális művészetköziség által kondicionált jelentésképzés lehetőségét, s teszi mindezt a régió filmgyártási lehetőségeit expliciten felvállaló eszköztelenséggel. Mindezek fényében vonom majd le következtetésem, amelynek értelmében a kelet-európai kortárs film egyik jellegzetes vonása a művészeti ágak (ez esetben: tánc, ének, színház) autonómnak látszó felvállalása a filmes elbeszélés világán belül, s ez a vonás összekapcsolható az előzőekben megnevezett történelmi-politikai és filmipari okokkal is. Az, hogy mindezen poétikai jellemzők egyben a kelet-európai kultúrkörhöz társított bahtyini karneváli, avagy kiossevi önkolonizációs identitás megképzéséhez vezetnek el, továbbgondolásra érdemes, amint az is, hogy a így létrejövő intermediális művészetköziség inkább alapfokúnak, zérós hatványkitevővel rendelkezőnek, mintsem érett intermediális poétikának nevezhető.

A kelet-európai film: a régiós politikai kánontól a kis nemzeti mozis voltig

■ A kortárs kelet-európai film önálló kánonvoltát könnyű volt fenntartani a 20. század második felében, a hidegháború és a vasfüggöny időszakában. A filmelméleti és filmtörténeti gondolkodás külön kategorizációt is kidolgozott a korabeli geopolitikai valóság leképezésének céljából, amely gesztus az egykori gyarmati függésből eszmélő, radikálisan baloldali eszméket valló dél- és közép-amerikai országok filmeseinek az elgondolásában gyökerezett. Octavio Getino és Fernando Solanas 1969-ben publikálták Havannában méltán elhíresült *Toward a Third Cinema* (A harmadik mozi felé) című kiáltványukat, amelyben úgy fogalmaznak, hogy „Manapság alig találni a kommersz filmen belül, beleértve a kapitalista és a szocialista országokban is »szerzői film«-ként ismert típust, amelynek sikerül elkerülnie a hollywoodi filmek modelljét. Az utóbbi olyan erős hatású, hogy még az olyan monumentális alkotások is, mint a SZSZK-ban készült, Bondarcsuk-féle *Háború és béke* is azt példázzák, ahogyan az amerikai egyesült államokbeli filmipari javaslatoknak (lett légyenek azok struktúrára, nyelvezetre,

avagy fogalmakra vonatkozó) be kell hódolniuk.”¹¹ Ezen elgondolásuk alapozza meg az ún. harmadik mozi elkerülhetetlen voltát, amelyet Susan Hayward a következőképpen pozicionál a kapitalista/imperialista/nyugati első mozihoz (First Cinema) és a részben a kommunista/kelet-európai kultúrpolitikához, valamint a nyugat-európai (modernista) művészfilm képződményéhez köthető második mozihoz (Second Cinema) fűződő viszonyában: „A harmadik mozi fogalmát arra használták, hogy megkülönböztessék az első mozitól/Hollywoodtól, valamint a második mozitól (azaz az európai művészfilmtől és a szerzői filmtől). Azért is nevezték harmadik mozinak, mert olyan országok alkották, amelyek a két domináns hatalmi szférán kívül voltak: a keleti, valamint a nyugati szuperhatalmi blokkokról van itt szó (amely természetesen nem létezik többé a Szovjetunió széthullása óta).”¹² Ahogyan Hayward fogalmazásából is kitűnik, a Hollywooddal azonosított első mozi mellett a látszólag alternatívát kínáló második mozi művészfilmes jellemzői nemcsak Európával, hanem valamiképpen Kelet-Európával és a szocialista blokkal is erős affinitást, azonosságot mutatnak. Innen nézvést is látszik tehát, hogy a hidegháború konstituálta törésvonal nemcsak bezárta a kelet-európai régiót, hanem létre is hozta a kulturális kánont, s ekképp a filmeknek például nem is kellett további legitimációs bázist keresniük, amikor a globális film felőli sajátosságaikat kellett konstituálniuk.

Az 1989-et követő időszakban radikális filmipari átrajzolódás következett be a régióban, amely az addigi KGST, álhollywoodi stúdióstruktúra lenullázódását jelentette mind Szlovákia,³ mind Románia⁴ és Lengyelország vonatkozásában,⁵ és amely a 2000-es évek elejére a tetszhalottság állapotát mutatta például Romániában.⁶ A tárgyaltak közül a magyar filmgyártás érte el talán leghamarabb a tranzíciós egyensúly állapotát, amely az 1990-es és a 2000-es éveket jellemezte,⁷ és amely 2011-gyel kezdődően egy merőben új struktúra kialakítását jelentette a Magyar Nemzeti Filmalap létrehozása révén. Mindezen sajátosságok, amelyek a kelet-európai földrajzi és/vagy kulturális régió késő 20. századi, kora 21. századi változásait írják le filmipari vonatkozásban, a kis nemzeti mozik elméleti keretében rendszerezhetők, amely a gyártási és gazdasági kapacitás mellett a kollektív kulturális identitás tényezőjét is figyelemmel kíséri akkor, amikor a más/nagyobb nemzetek általi domináltság akár gyarmatosítottságig is elmenő tapasztalatát is posztulálja.

A kis (nemzeti) mozik (a továbbiakban kis mozik) fogalmát egy 2007-es tanulmánykötet vezette be, amelyet Mette Hjort dán és Duncan Petrie brit kutató szerkesztettek *The Cinema of Small Nations* címmel. Hjort és Petrie egészen számszerűsíthető, pontos definícióját adják annak, amit ők „small national cinema”-nak, kis (nemzeti) mozinak neveznek. Kiindulópontjuk elsősorban politikatudományi, amikor ekként fogalmazzuk: „*A kis nemzetek mozija* című kötet egy többarcú munkadefinícióját adja [az ebből a szemszögből definiált] kis nemzet mivoltának, négy méretindikátort alkalmazva.”⁸ A négy, Hjort és Petrie által bevezetett méretindikátor a következő: a lakosság száma, az ország területe, az egy főre eső GNI (GDP), valamint a „más nemzethez tartozók általi (hosszan tartó) dominancia”.⁹ Ez a négy méretindikátor, ahelyett, hogy szigorúan le lenne határolva, inkább egy tágabb tartományon belül mozog (fluktuálnak), így Hjorték esettanulmányai olyan változatos példaanyaggal dolgoznak – Dánia és Izland mellett –, mint az egykori brit gyarmatbirodalomhoz köthető országok, Írország, Skócia és Új-Zéland, az egykori szovjet birodalomhoz tartozó Bulgária, továbbá olyan, a (mindenkori) kínai hegemonia által befolyásolt országok (tartományok),

mint Hong Kong, Szingapúr, Tajvan, és végezetül olyan, valamikor európai (francia/spanyol) gyarmatbirodalmi területek, mint Kuba, Burkina Faso és Tunézia. Az általuk megadott intervallumok tehát a kis(ebb) területtel, keves(ebb) lakossal, kisebb gazdasági erővel leírható országok filmgyártásait azonosítják, amelyek kollektív identitásában egyszersmind alapvető a domináns tapasztalata is.

Míg olyan európai nemzeti filmgyártások, mint a dán, az izlandi vagy a bolgár esettanulmányként jelentek meg, amelyek hozzásegítettek a kritikai fogalom kidolgozásához, az itt tárgyalt izraeli, magyar, lengyel, szlovák és román filmgyártás nem kerültek a kis mozi fogalom mentén vizsgálat alá ebben a bevezető tanulmánykötetben. Ugyanakkor ez hasznos és megvilágító erejű terminus lehet, amelynek a mentén a kelet-európai földrajzi vagy kulturális regionális kánon hasonlóságait értelmezni lehet,¹⁰ különösen akkor, ha a kis (nemzeti) mozi mivoltot közelebről meghatározó négy méretindikátor maradéktalan teljesülése helyett lazábban kezeljük a „kis mozik” kategória határait, amely így működőképesebbé válik, és nagyobb lesz a heurisztikus értéke.¹¹

Az összes vizsgált, kelet-európai kultúrkörbe sorolható filmgyártás és ország leírható az említett számszerű jellemzőkkel is, és valahány rendelkezik a más nemzet általi domináns sok évszázadra visszamenő tapasztalatával. Ebben a keretben a kis nemzeti mozik, köztük a vizsgált kelet-európai kötődésű gyártások és az általuk felmutatott kisebb számú film, gyengébben szervezett filmipar és az egészében véve csekély globális filmes hatás rendszerszintű jellemzőkként azonosíthatódnak be, lehetővé téve a poétikai vonások leírását és értelmezését. Az izraeli filmgyártás is, amely a maga során erőteljesen alapoz az egykori kelet-európai zsidó diaszpóra kulturális elemeire, haszonnal vizsgálható a jelzett keretben, hisz – amint Ella Shoat fogalmaz mértékadó izraeli filmtörténetében – „Izrael hivatalos első világbéli orientációja ellenére mint a második világháborús időszak után létrejövő nemzet, amely a felszabadulási harcok terméke (bármi is ezen harcok következménye mások számára), bizonyos strukturális analógiákat kínál egyéb létrejövő harmadik világbeli nemzetekkel. Az izraeli mozi helyzete olyan országgal hasonlítható össze, mint Algéria, nem csak a semmiből való mozis infrastruktúra létrehozásának kihívásai tekintetében [és itt Shoat az 1948-as államalapítást követő időszakra utal], valamint a hazai piacnak a külföldi befolyás alóli kivonása vonatkozásában, hanem a hasonlóság a filmek történeti evolúciójának egészében is megmutatkozik, amely egy »mitikus«, idealizáló nemzetépítő mozitól mozdul el egy változatosabb, »normálisabb« ipar felé”,¹² amely stabilan hozza az évi tíz játékfilmes termést.¹³ Nemcsak Izrael nyomán tehát, hanem a kis nemzeti mozis voltból is következően a szükségszerű hiányosságok felvállalásában létrejövő „(alapfokú) intermedialis művészetköziségi létállapot” maga is összeköthető a már említett harmadik mozi ideáljával, amelyet Solanas és Getino úgy jellemeznek, hogy „a forradalmi filmkészítő” hozza létre, aki „a producer, a csapatmunka, az eszközök, a részletek radikálisan új víziójával bír”, mindet képes ő maga is használni, önellátó;¹⁴ és az első, illetve a második mozi kiszámítható eljárásaihoz képest „a forradalmi [harmadik] mozi elképzelhetetlen a gyakorlat, a keresés és a kísérletezés állandó és módszeres praxisa nélkül”.¹⁵

A dominánsági kollektív történelmi tapasztalat és a kis számokkal leírható jellemzők nemcsak a magasfokú tőkésítést és szerveződést igénylő filmipari hiányosságokra kínálnak tehát – hipotézisem értelmében – magyarázatot, hanem azon filmdiegezis-képző módszerre is, amely a filmképtől különböző művészeti ágakat a maguk „esszenciális” jellemzői révén, mintegy pórségükben mutatja

meg, nem fedve őket el a filmdiegeízis kínálta, „átlátszó” elbeszélésmód adta lehetőségekkel. Ugyanakkor a kortárs kelet-európai filmekben itt vizsgált „intermediális művészetköziségi létállapot” nem válik teljessé, éretté az intermedialitás kanonizált definícióinak értelmében, inkább annak protofázisát, az afelé való törekvést azonosíthatjuk be ezekben a példákban, és erre utaltam az „alapfokú” jelzővel az előzőekben. Ginette Verstraete szerint „az intermedialitás akkor fordul elő, amikor különböző – és egyediségükben elismert – művészeti ágak és médiumok interrelációja létezik egy tárgyban, de a közöttük lévő interakció olyan, hogy átalakítják egymást, és következésképp egy új művészeti forma, avagy mediáció(s forma) jön létre. Ez esetben a csere megváltoztatja az egyes médiumokat, és perdöntő kérdéseket vet fel mindannyiuk ontológiája tekintetében.”¹⁶ A maga során Yvonne Spielmann úgy fogalmaz, hogy „a vizuális kultúrán belüli intermédiá/intermedialitás a legadekvátábban önreflexiók módok által fejezhető ki”,¹⁷ míg Lars Elleström azt emeli ki a jelenség vonatkozásában – Werner Wolfot, valamint Christina Ljuneberget idézve –, hogy „a médiumok közti határokat konvenciók hozzák létre, és ezen határok átlépése performatív jelleggel bír”.¹⁸ Ahogyan látni fogjuk, az elemzett filmjelenetekben mind a hangsúlyosan performatív, akár teatrális, mind a kifejezetten önreflexív jelleg megképződik az énekes-táncos inzertek során az elemzett kelet-európai rokonsággal bíró alkotások kontextusában. Ezáltal pedig nemcsak a filmkép intermediális jellege válik egyértelművé, hanem az egyes művészeti ágak kendőzetlen egymásmelletisége is a reprezentáció explicit tárgyává lesz, anélkül azonban, hogy ezek alapvetően átalakítanak egymást. Abban a szférában helyezhetőek el ezek a jelenségek, amelyet az intermediális filmelemzésről írott könyvükben Anne Gjelsvik és Jorgen Bruhn „a medialitás mint motívum”-nak neveznek el, azt állítva, hogy „a medialitásokat [...] egy olyan [Bordwell és Thompson értelmében vett] motívumként vizsgálják, amely szimultán módon hoz létre jelenségeket több szinten”, mint például a filmvilágon belül ismétlődő tárgyak, színek vagy hangok.¹⁹

Zene és tánc filmben: a vizsgálati anyag adekvátsága

■ Ahogyan azt a bevezetőben is említettem, a zenés-táncos jelenetek filmképbe és filmdiegeízisbe illesztése az egyik legmegfelelőbb példaanyagot képes szolgáltatni fő hipotézisláncolatom kézenfekvő, egyszerű illusztrálására. Ez a lehetőség természetesen a zenés film, hollywoodi definícióban a musical mint műfaj követelményei és gyártási jellegzetességei által motivált. A zenés film erőteljesen függ a mozgékony, érzékeny kameráktól, amelyekkel a komplex képi és hangvi-szonyrendszereket vételezni és rögzíteni lehet, továbbá a profilmikus világ kialakításának is vannak olyan helyszín-, díszlet- és jelmezkövetelményei, amelyek a tánc- és az énekl jelenetekben csúcspontnak ki (lásd Barry Langford műfajelméletében a műfaj történetileg is jellemzett leírását).²⁰ Langford úgy fogalmaz, hogy „a westernről vagy a gengszterfilmtől eltérően a zenés műfajnak, musicalnek nem kell sem társadalmi realizmushoz igazodnia, sem történelmi hitelességhez, sőt még a performatív naturalizmushoz sem (bár alkalomadtán igazodhat bármelyikhez). A musical, zenés film egy hermetikusan lezárt műfaji világot hoz létre, amelynek sajátos konvenciói és valószerűségi elvárásai vannak; ezeknek az a feladata, hogy lehetővé tegyék és pozicionálják azokat a zenei jeleneteket és performanszokat, amelyek a formát meghatározzák.”²¹ Egy nagyon alapos

elemző munkában, amely arra fókuszál, hogy a klasszikus hollywoodi musicallek narratívájába hogyan integrálják a zenés számokat, Per Krogh Hansen úgy fogalmaz, hogy „a filmmusical öröktől fogva a filmkészítési technikák tesztterepe volt, technikai, operatóri, koreográfiai értelemben egyaránt”.²² Az énekes-táncos betétek nemcsak az előadók és alkotók (zeneszerzők, hangszeresek, énekesek, koreográfusok és táncosok) művészi képességeit teszik próbára, de a rögzítő és posztprodukciós technikai apparátusét is, amelynek igencsak korszerűnek kell lennie ahhoz, hogy a létrehozott látványosság ne hasson divatjamúltnak, hiányosnak, kevésbé stílusosnak. A tény tehát, hogy a zenés film műfaja, a zene és a tánc filmdiegetízisen belül való megjelenítése olyan előfeltételektől függ, mint a társadalmi és empirikus valóságosság mellőzése, az ezzel összefüggő szofisztikált technológiai eszközpark és a bonyolult produkciós tervezési elvárások, valamint a magas költségvetési követelmény mind okai annak, hogy a következőkben ilyen jelenetek elemzésével folytatom.

Az általam szem előtt tartott kelet-európai szellemiségű, kis nemzeti mozis környezetekben – beleértve a mindössze gazdaságilag és kollektív identitászerveződés szempontjából idetartozó lengyelt és a földrajzilag távolabbi izraelit – mindezen feltételek együttes teljesülése kiemelt, azaz politikailag fontos s következőképp ideológiailag elkötelezett alkotások esetében állhatott össze, gyakorlatilag bármikor a második világháború óta eltelt időszakban. Az anyagi és emberi erőforrásoknak a filmipari működés szempontjából egyenlőtlen eloszlású, kiszámíthatatlan sűrűsödése a kis nemzeti mozis környezetekben gyakorta cenzurális ellenőrzésnek is kitett, s a zenés-táncos filmek urbánusan szofisztikált műfaji működésének nem kedvez továbbá a teljes kelet-európai régió erőteljes rurális kultúrájú beágyazottsága sem.

Mímelt ének, groteszk tánc: példák az alapfokú intermediális művészetközöttiségre

■ Magasművészetileg megkérdőjelezhető dalok mímélése, rontott ritmusú, rossz akcentusú, pontatlan vagy erőteljesen ironikus, akár karaokejellegű performálása s következőképp átkódolása figyelhető meg mindenik elemzett részletben. Ezek a látványosságok gyenge, avagy amatőr előadói, táncosi készségekkel, a rögzítő audiovizuális apparátus alapszintű, már-már kezdetlegességet konnotáló működésével (fix, kitarított kameraállás, döcögős átmenetek, éles vágások) társulnak. Végezetül mind a performancia rontott, mímelt volta, mind a filmes apparátus korlátolt működési lehetőségeinek reflexív szituálása is megfigyelhető valahány jelenetben.

Goda Krisztina 2005-ös dramedyjében, a *Csak szex és más semmi* utolsó jelenetében a szerelmes dramaturg, Zsófi utcai szerenádát ad a szeretett férfinak, a macsó színpadi sztárnak. Zsófi egy taxival érkezik a belvárosi utcába, amelynek hangszóróit maximumra csavarva kezd el először tátogni, majd hallhatóan hamisan, gyengén együtt énekelni Cserháti Zsuzsával, a neves popénekesssel és 1979-es, *Boldogság, gyere haza* című slágerével. Egy zeneileg képzetlen fiktív karaktert ebben a jelenetben egy zeneileg képzetlen, musicalszínészi babérokra semmikor sem törő színésznő (Schell Judit) alakít, tehát a hollywoodinak nevezhető mechanizmus, amelynek során a technikai apparátus esetleges hiányosságait az előadók/performerek képességeivel pótolják, nem lép működésbe. Helyette viszont egy olyan látványosságtéremtő procedúra használatik, amelynek so-

rán a felhangzó dal transztextuálisnak nevezhető népszerűségét használják fel arra, hogy a látványosságot létrehozassák, az előadó (ez esetben a dramaturg karaktere, valamint a színésznő maga) és az audiovizuális apparátus eszköztelességét, akár hiányosságait is felvállalva, a dalt jól ismerő kis nemzeti közösség, a magyar popzenét hallgatók kollektív emlékezetére apellálva ezáltal.

Kataríná Sulajová szintén 2005-ös *Two Syllables Behind* című dramedyjében is hasonlóan valószerű keretezésével²³ találkozunk az énekes-táncos betétnek. Zuska egy szépreményű fiatal színésznő, aki a történet jelenében mindössze szinkronizálási munkákból él (innen a film címe is: *Két szótaggal lemaradva*), miközben igyekszik magát és útját meglelni. Egy délután arra jön ki a szinkronstúdióból, hogy tilosban parkoló autóját épp elszállítani igyekeznek a közterület-fenntartók, akik a maguk során felismerik a fiatal nőben gyerekkoruk tévésztárját, Mara Skhvarát, és követelni kezdik, hogy adja elő nekik máig híres „gólyatáncát”, mert akkor talán elengedik neki a büntetését. Zuska nyilván nem örül, de kénytelen-kelletlen elkezd ismételni az infantilis mozdulatokat, miközben a filmkép nemcsak a (hiányzó) színészi képességeket helyezi előtérbe, hanem megidézi az egykori tévéképet is, amelyeken a gyerek Zuska tévéképernyő által mediált előadásmódját csodálhatjuk meg, éles vágással leválasztva a film-diegezis világától. Zuska fejlődni képtelenségét metaforizálja ez a zenés-táncos jelenet, miközben a közüti munkások rontott danolászással, fütyöléssel kísérik a performanszt, amely azt jelzi, ahogyan a fiatal (színésznő) nem tud továbblépni életének és pályájának egy korábbi szakaszából, hasonlatosan ahhoz a megakadáshoz, amely nem engedi Zsófit se elmenni a kínálkozó románclehetőség mellett Goda Krisztina filmjében. Mara eredeti, gyerekesen kedves dala és táncszerű lépései ugyanolyan kohéziós erővel bírhatnak a szlovák kis nemzeti közösség számára kollektív emlékezeti folyamatok vonatkozásban, mint Cserháti Zsuzsa jól ismert slágere – ezáltal pedig a fiktív karakterek számára minden biztonnal kellemetlen előadói megpróbáltatások, a rossz éneklés és tánc momentumai mégiscsak látványossággá lesznek, amelyek képesek arra, hogy a filmképet és a teátrális, valamint tévéképes vonatkozásokat alapfokú intermedialis hálózatként, avagy a Gjeslvik és Bruhn értelmében vett „medialitás mint motívumként” hozzák létre.²⁴

A román Paul Negoescu 2012-es *A Month in Thailand* című romantikus komédiájában Radu vesszőfutását figyelhetjük meg a szilveszter esti Bukarestben, ahol hirtelen nemcsak stabil barátnőjével szakít, hanem partikon keresztül üzni kezdi egykori nagy szerelmét, Nadiát is. A film végső partijelentében a 2012-es év aktuális román tengerparti slágere, DJ Minus *Neptun* című slágere hangzik fel (amúgy ez a neve az egyik román tengerparti üdülőtelepnek is), amely Jennifer Rush 1984-es diszkóslágere, a *Power of Love* remixe. Ez az 1984-es diszkósláger sok romániai X generációs első közös buliszlágerélménye, s ilyenként ugyanazon kollektív emlékezeti folyamatot indíthatja el, mint a magyar, avagy a szlovák filmpélda mívelt zenei betétdala. A jelenetet, amelyben a melankolikus Radu leszámol eddigi románcaival, erre a dalra koreografálja a rendező, és talán meg sem lepődünk azon, hogy egy amatőr táncperformanszt látunk, bevallottan ironikus módon előadva, egy többszörösen is művi, az autentikus fogalmától nagyon eltávolított zenei aláfestésre, miközben a fiktív karakter negatív helyzetbeli szorultságát metaforizálják ezek a zenés-táncos betétek. A román film esetében a filmezés módja is ráerősít a fenti jelentéshálóra, hisz fix kamerállásból, mintegy festményszerűen kilapítva mutatja meg a kis társaság körében

performanszát előadó Radut: következésképp a diegetikus látvány aktuális nézőjének ugyanúgy nincs lehetősége belefeledkezni a megképzett audiovizuális világba, mint ahogyan a fiktív karakter is kínosan tudatában van alacsony szintű előadói képességeinek, korlátozott táncosvoltának s mindezen túlmutató csekély hősmivoltának is.

Samuel Maoz 2017-es *Foxtrot* című filmjében hasonló megoldással találkozunk az először halottnak hitt izraeli kiskatona csapdahelyzetének emlékezetes zenés-táncos leképezési jelenetében. A címadó dallamra eltáncolt, torzított, breakdance-elemekkel és puskatussal előadott performanszot három fix kameraállásból látjuk. Először a semmibe vezető pusztabeli út mentén felállított magányos sorompó túloldalán üldögélő két kiskatonát keretezi ez a mozdulatlan kamera, miközben Jonathan feláll, és bemutatja a foxtrot alaplépéseit. A következő beállításban elindul a zenei aláfestés, a kamera szöveget vált, az út közepéről, közelebbi pozícióból filmezi a jelzett módon táncolni kezdő Jonathant, miközben a sorompón előzőleg áthaladó tevé távolodik a kép enyészpontjában. Az, hogy Jonathannak sem a klasszikus táncudás, sem a foxtrottal metaforizált kultúra nem autentikus sajátja, a harmadik fix kameraállásban válik egyértelművé, amikor az első beállítás tágabb keretezése látni engedi a leparkolt kisbuszt a ráfestett pin-up girlel egyetemben, aki a továbbra is groteszk módon vonagló, a sajátjává válni nem tudó zenei és mozgásvilág szorításában vergődő Jonathan fiktív párjává lesz.

Az utolsó jelenet pedig Pawel Pawlikowski *Cold War* című, 2018-as filmjének azon része, amikor a sokszoros egyéni és politikai áruláson átesett pár női tagja, Zula 1964-ben egy kommunista üdülőparadicsomban latino dalt énekel mexikói öltözetet viselő zenekara társaságában. A fim címében is megnevezett helyzet szívfacsaróan felszínes szekvenciában fogalmazódik meg, s bár itt Zula maga éneklő a latino dalt, autentikus lengyel népdalénekesi és táncosi, valamint crossover dzsesszelőadói korábbi teljesítménye fényében a rontottság, a műviség, a korlátolt eszköztelenség felvállalt esetével állunk itt is szemben. S ahogyan az összes idézett jelenetben a zenével kísért táncosi-énekesi-előadói performansz – művisége, rontottsága, groteszk és ironikus volta által – itt is megképzeli a színpadi teatralitás és a filmkép intermediális határvidékét, ahol a periferikus kis nemzeti mozis hagyományok eszköztelensége felvillanhat.

A felvillantott jelenetekben a művészetek és médiumok közötti létállapot szempontjából a szóban forgó mediális hagyományok mindegyikének ontológiai helyzete és mibenléte kérdőjel alá kerül, ehhez viszont alapvetően szükséges a szűkösség, az eszköztelenség és az átlátszó elbeszélésmód lehetetlenségének az explicit felvállalása, amit az is mutat, hogy az amúgy nem zenés filmekbe iktatnak be sokszor egy vagy néhány zenés-táncos jelenetet. A kezdetekben felvázolt hipotézisem értelmében a médiumok és a művészetek közöttiség – ez esetben a zenés-táncos-teatralis, valamint filmelbeszélés és filmkép közöttiség – határvidékének ily módon groteszk és ironikus létrehozása egy olyan poétikai sajátosság, amely a kortárs – földrajzi és kulturális értelemben értett – kelet-európai filmkánon politikai, gazdasági, filmipari jellemzőihez egyaránt visszavezethető. A kelet-európaiként beazonosítható kortárs film egyik jellegzetes vonása tehát a művészeti ágak (ez esetben: tánc, ének, teatralitás) autonómnak látszó felvállalása a filmes elbeszélés világán belül, mégpedig azért, mert mindezek zökkenőmentes elfedésére a gyártási feltételek sem (feltétlenül) adták a kis nemzeti mozis környezetekben, de szembemenne az átlátszó filmes elbeszélés-

mód használata a kelet-európai régió azon kulturális sajátosságával is, amely a soknyelvűség közvetíthetetlenlenségével szemben a tánc, a mímeltenek, a teatralitás jellemzőit és minőségeit használja jelentésképzési céllal. Az, hogy mindezen poétikai jellemzők egyben a kelet-európai kultúrkörhöz társított bahtyini karneváli, avagy kiossevi önkolonizációs identitás megképzéséhez vezetnek el, továbbgondolásra érdemes, amint az is, hogy a így létrejövő intermediális művészetköziség inkább alapfokúnak, mintsem érett intermediális poétikának nevezhető. Ez a jellemző viszont alkalmas lehet arra is, hogy a globális szcénán is beazonosíthatóvá tegye ezt a regionális filmkánont, összekapcsolva akár a bahtyini karneváli, akár a kiossevi önkolonizációs gesztussal, amelyet Kelet-Európára oly jellemzőnek tartanak.

■ JEGYZETEK

1. Octavio Getino – Fernando Solanas: *Toward a Third Cinema*. Tricontinental 1969. 14. 107–132. 119.
2. Susan Hayward: *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge, London – New York, 2001. 389.
3. Katarína Mišíková: *The Eternal Return of Slovak Cinema: Narrative Structures, Genre Codes and Cinematic Memory after 1989*. In: Virginás Andrea (ed.): *The Use of Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema. Spaces, Bodies, Memories*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2016. 245–267.
4. Ioana Uricaru: *Follow the Money – Financing Contemporary Cinema in Romania*. In: Anikó Imre (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. Wiley-Blackwell, Malden, 2012. 427–452.
5. Dorota Ostrowska: *Alternative Model of Film Production: Film Units in Poland after World War Two*. In: Anikó Imre (ed.): i.m. 435–465.
6. Doru Pop: *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2014.
7. Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. L'Harmattan, Bp., 2016; Virginás Andrea: *The 'Hollywood Factor' in the Most Popular Hungarian Films of the Period 1996–2014: When a Small Post-Communist Cinema Meets a Mainstream One*. In: Dorota Ostrowska – Francesco Pitassio – Zsuzsanna Varga (eds.): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*. I.B. Tauris, London – New York, 2017. 263–281.
8. Mette Hjort – Duncan Petrie (eds.): *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007. 6.
9. Uo.
10. Ezt példázhatja saját, 2013–2015-ös posztdoktori kutatásom a kolozvári Sapientia EMTE Média Tanszékén: *The Role of Generic Panels in European Small Cinemas*.
11. Bővebben erről lásd Virginás Andrea: *A kis mozik fogalma: román és magyar filmgyártási példák*. Filmszem 2014. 3. 56–67.
12. Ella Shoat: *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. I.B. Tauris, London – New York, 2010. 4.
13. Uo. 2.
14. Octavio Getino – Fernando Solanas: i.m. 127.
15. Uo. 125.
16. Ginette Verstraete: *Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues*. Acta Universitatis Sapientiae 2010. 2. 10.
17. Uo.
18. Lars Elleström: *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*. In: Uó (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, 2010. 11–50. 28.
19. Anne Gjelsvik – Jørgen Bruhn: *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2018. 14–15.
20. Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010.
21. Uo. 83.
22. Per Krogh Hansen: *All Talking! All Singing! All Dancing! Prologmena: On Film Musical and Narrative*. In: Marina Grishakova – Marie-Laure Ryan (eds.): *Intermediality and Storytelling*. Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2010. 147–164. 147.
23. Uo. 149.
24. Anne Gjelsvik – Jørgen Bruhn: i.m. 14–15.