

PETHŐ ÁGNES

SIERANEVADA, AVAGY A KÖZTESSÉG MŰVÉSZETE

Köztes képek és az intermedialitás „kettős spirálja”

■ A francia filozófus, író és filmtoretikus Raymond Bellour 1990-ben megjelent tanulmánykötete, a *L'Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo* (Köztes képek: fotó, film, videó) mérföldkőnek számít a mozi és az új vizuális művészeti formák viszonyainak az értelmezésében. Bellour kulcsfogalma a „l'entre-image”, a film, fotó és videó közötti átjárásokat megvalósító köztes képek jelensége, amelyet többek között Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Thierry Kuntzel, Chris Marker és Bill Viola műveiben elemez. A kötet gondolatainak kiforrását tulajdonképpen egy mára már legendássá vált művészi projekt is segítette. Ugyanebben az évben Bellour közreműködésével a párizsi Pompidou Központban *Passages de l'image* (A kép keresztelődései/átjárói) címmel egy nagyszabású kiállítást szerveztek, amely úttörő módon hangsúlyozta a mozgó- és állóképek művészeteinek intermedialis dialógusait. A kiállítás katalógusában közölt tanulmányában¹ Bellour arról ír, hogy a digitális korban, amikor mindent elárasztanak a képek, egyre nehezebb körvonalazni azt, hogy mi a kép, jobban mondva egyre nehezebb meghatározni a képeket önmagukban. Sokkal inkább a kiállítás címében is megnevezett „átjárásokat” érzékeljük, és ez a köztes-

A tanulmány az UEFISCDI által támogatott, PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418 kóddal azonosítható, az *Intermedialitás a kortárs filmben: a közteesség változó formái* című kutatási program keretében készült.



... ezek a dobozserű
terek tele vannak
aggatva képekkel,
a képeken további
szentképekkel, fotókkal,
díszekkel, amelyek mind
korábbi gesztusok
lenyomataiként is
értelmezhetők, azt
érezkeltetve, ahogyan
ezek az emberek
magukévá tették
a teret.

ség élménye nemcsak a képek és képek viszonyára vonatkozik, hanem a képek és a közöttük járó emberre is, valamint arra a sokkal homályosabb kapcsolatra, ami összeköti a képet azzal, ami a képet magában foglalja, illetve ami hiányzik belőle (Henri Michaux egyik verséből vett szép metaforával Bellour ezt a megfoghatatlanból, a „ködből a testbe” való átjárásnak nevezi). Továbbá úgy véli, a mozgóképekben a megtestesülés és a testnélküliség, a realizmus és a mesterségesség élménye, az érzéki érzetek és a dekódolást igénylő jelek egyfajta kettős spirálszerkezethez hasonló módon fonódnak össze. Bellour a biológiából kölcsönzött kettős spirál fogalmával érzékelteti azt, ahogyan a mozgófényképben egyfelől a valóság és annak fotografiai reprodukciója (azaz a természetes látáson alapuló analógia) összeolvad a filmművészet sajátos, a kép mozgásából fakadó illúziójával, amelyet a többi művészettel való analógiák (mint például a festői képhatások) átformálhatnak vagy éppen fel is függeszthetnek (például olyan eljárások révén, mint a kép megállítása, torzítása stb.). A kettős spirál metaforájával írja le, hogyan kell elképzelnünk a köztes képek működését és típusait.² S noha ez a szerkezet bármilyen képfajtára érvényes, Bellour hangsúlyozza, hogy a film esetében a lehetőségek éppen azáltal sokszorozódnak meg, hogy a film a technika, a történetiség és a logika szintjén szorosan kapcsolódik a különböző művészetekhez.

Az újabb elméleteket is figyelembe véve, amelyek kilépnek az intermedialitást elvont jelrendszerek, mediális reprezentációk közötti viszonyokként elgondoló teóriák köréből,³ azt mondhatjuk Bellour nyomán, hogy a mozi és a valóság közötti átjárók jelenthetik egyfelől azt a kapcsolatrendszert, ami a spirál egyik oldalán megfigyelhető. A másik oldalon pedig a film és a többi művészet, a kép és a többi médium közötti átfedések vannak, ekképpen a kettős spirálhoz hasonlóan összefűzve a kétféle viszonyhálót.⁴ Az intermedialitás jelensége ekképpen maga is úgy képzelhető el, mint a mozgókép DNS-spirálja, amely összeköti a régít az újjal, az öröklött formákat, mintázatokot, konvenciókat a technológiai újításokkal és mutációkkal, s a mozgókép hibrid textúráját a művészetekkel való kapcsolatokból s a művészetten túli világgal való érintkezések révén szövö össze. De talán nem is érdemes ezt az értelmezést túlhajtani, a metafora itt most csak azért fontos, mert egy olyan kettősségre világít rá, ami meghatározza azokat a változásokat is, amelyek a kortárs film intermedialis poétikáját jellemzik. Amellett, hogy a digitális képi manipulációk és trükkök révén a realizmus és a mesterkélt élménye, valamint az egyes művészetek széles spektrumban találkozhatnak vagy válhatnak külön, a köztességnek másféle, egy új típusú intermedialitást eredményező stratégiái is kialakultak.

Ezt az új típust hozzáadhatjuk azokhoz az alapvető módozatokhoz, ahogyan az intermedialitás élménye megjelenhet a filmben. Ilyen lehet az ún. „érzéki” módozat, amely például egy festői vagy egy fotószerűen megjelenített filmkép, egy zenei ritmusra emlékeztető képsor esetében figyelhető meg, s amely a bemutatott világ, illetve a médiumok szinesztetikus érzékelésén alapul. Vagy az ún. „strukturális” mód, amely a filmképet, illetve a filmben megjelenő világot mediális reprezentációk kollázsaként vagy egymásra rétegződéseként jeleníti meg.⁵ A kortárs művészetek közötti érintkezési lehetőségek között ezekhez képest elkülöníthetünk ráadásul egy „expanzív” módozatot is, amelyben a filmet valamilyen más művészet irányába „terjesztik ki”, formálják át, néha további műveket is hozzáadva. A helyspecifikus műalkotások, illetve az immerzívebb formák előnyben részesítése legújabb divatjának köszönhetően ez ugyanakkor

együtt járhat a film világának egy konkrét kulturális kontextusba való erőteljesebb beágyazásával (mintegy széthúzva ezzel az intermedialitás előbb vázolt kettős spirálját mindkét irányban). Egy ilyen expanzív módozatban – Jacques Rancière⁶ terminológiájával élve – a film „túlcsordul” önmagán mind a médiumok közötti „réseken” keresztül (mivel képes kameleonként változtatni megjelenését, hogy hasonlítson a többi művészetre, és képes beépülni az ún. remedializáció révén más művészetekbe), mind pedig a médium és a fizikai valóság közötti „réseken” keresztül, megerősítve ezzel a realitáshoz való tapadását.

Ennek az „expanzív” módozatnak a stratégiája lehet – Alain Badiou szóhasználatát idézve – a „kontamináció”, amely valamiféle „kiterjesztett film”⁷ formát hoz létre magán a filmen belül, s amelyben a médiumok és művészetek, a művészet és a nem művészet átfolyik egymásba. Ezt láthatjuk például azokban a filmekben, amelyek úgy néznek ki, mintha egészestés filmre meghosszabbított mozgóképes installációk lennének. Gyakran találunk ezek között olyanokat, amelyekből részleteket ki is emelnek, és önálló installációként mutatnak be. Ilyen például Lech Majewski *Malom és kereszt* (*The Mill and the Cross*, 2011) című filmje, amelyet mozgóképes installáció formájában, *Bruegel Suite* címmel is kiállítottak az 54. Velencei Biennálén. Természetesen ennek fordítottjára is van példa, amikor szó szerint az történik, hogy installációsorozatokat egész estés filmmé alakítanak. Ilyen volt Julian Rosefeldt *Manifesto* (2015) című filmje vagy Lech Majewski *Glass Lips / Blood of a Poet* (Üvegszáj / A költő vére, 2007) című műve is. Ez utóbbiak hasonlítanak azokhoz a művekhez, amelyek eleve „kételtűek”, változtatás nélkül moziteremben és kiállítóterben is bemutathatók, mint például Fliegauf Benedek 2007-es *Tejút* című alkotása. Más művek amatőr videoblogokhoz hasonlítanak, mint például Sally Potter *Rage* (*Düh*, 2009) című filmje, amelyben a szereplők mintha sorra egy webkamerának tennének személyes valómásokat, vagy vannak olyanok, melyek lefilmezett színházi előadásnak tűnnek (mint Alain Resnais legutolsó, 2014-es filmje, az *Aimer, boire et chanter / Szeretni, inni és énekelni*), esetleg lefilmezett színházi és VJ-performansz keverékének a hatását keltik (mint például Peter Greenaway számos filmje⁸), és így tovább. Ennek az expanzív típusú intermedialitásnak sajátos, kifinomult megvalósulását látjuk Cristi Puiu 2016-ban bemutatott *Sieranevada* című filmjében és az azt „meghosszabbító”, azonos címmel megrendezett fotókiállításban is. A következőben ezek összekapcsolódását nézzük meg közelebbről.

Sieranevada: gesztusfilm a valóságshow és a lakásszínház között

■ A rendező apjának halálát követő események ihlette film egy családi összejevetelről szól, amely során – ortodox szokás szerint – a temetés után negyven nappal összegyűlnek, és megemlékeznek az elhunyt hozzátartozóról. A vallásos áhítat és a gyász, a halottra való tényleges emlékezés helyett azonban a családtagok a sürgés-forgás közepette élnek a maguk hétköznapi életét. Nagy lakoma készül, de abszurd módon, noha már mindenki éhes, a tényleges evés mindegyre elhalasztódik. A rendező szándéka szerint a film a halott ember nézőpontjából mutatja be a családot, de ez a nézőpont soha nem válik explicitté a filmben, csak a néző az, aki a kamera mozgó tekintetén keresztül megfigyelheti az eseményeket, és képzeletben, láthatatlan vendégként mozoghat a szereplők között. A tucatnyinál is több szereplőt felvonultató film szatirikus freskót fest a mai román társadalom „emberi komédiájáról”.

A filmet gesztusok gazdag koreográfiája tölti ki, alátámasztva ezzel Giorgio Agamben ikonoklasztikus újraértelmezését a mozi lényegéről, miszerint a film igazi alapegysége nem a kép, hanem a gesztus.⁹ A történet fordulatai és a képkompozíciók helyett inkább csak a feszültség fluktuációit érzékeljük, miközben a családtagok jönnek-mennek egy bukaresti blokklakás szűk terében, ahol az érkező vendégek miatt már szinte lépni sem lehet (1. kép). Ajtók nyílnak és csukódnak újra és újra, asztalt terítenek, főznek, cigarettáznak, a várakozást pót-



1. kép. Jelenet a filmből

cselekvésekkel, politikai konspirációs elméletekkel fűszerezett triviális csevegésekkel, unatkozással töltik, közben pitiáner veszekedések robbannak ki, sőt sokéves, elfojtott feszültségek izzanak föl, frusztrációk kerülnek felszínre, és keserű szemrehányások is történnek. A szokatlanul hosszú, több mint 173 perces film próbára teszi a néző figyelmét, aki tulajdonképpen így nem egy történetben, hanem egy világban merül el a film nézése közben. Hangok, a mozgást akadályozó tárgyak és gesztikuláló testek népesítik be ezt az érzéki érzetekben gazdag, a reális idő folyásának a benyomását keltő univerzumot. A gesztusok mindenütt a kép fölé nőnek, nemcsak azáltal, hogy a szereplők tulajdonképpen mindig sötét folyósókból nyíló szűk terekben, tárgyakkal telezsúfolt szobákban mozognak, amelyekre soha nem nyílik teljes rálátásunk, miközben a szereplőket követjük, hanem azáltal is, hogy ezek a dobozszerű terek tele vannak aggatva képekkel, a képeken további szentképekkel, fotókkal, díszekkel, amelyek mind korábbi gesztusok lenyomataiként is értelmezhetők, azt érzékeltetve, ahogyan ezek az emberek magukévá tették a teret. A film legelső, szabadtéri jelenetében, amely akár festőinek is tűnhet, a színes graffitik, reklámképek szintén az emberi beavatkozások gesztusait hangsúlyozzák az utcaképpen, s csupán hátterei maradnak az egymásra torlódott, lökdösődő autóknak és a körülöttük futkosó embereknek. S noha a film akár Luis Buñuel, John Cassavetes vagy Eric Rohmer alkotásaiból kölcsönzött tematikai és stilisztikai elemek szenvtelenül humoros, posztkommunista variációjának is tekinthető, ereje éppen ebben a valós időt utánzó, immerzív formátumban van. Az, ahogyan a nézőt az élmény részesévé teszi, mintha a valóságtévét és a nemrégiben divatba jött lakásszínház élményének a keveréke volna. A lakásszínházban ugyanis a színdarabot magánemberek

valós lakásaiban adják elő, a színészek így összekeverednek a nézőkkel, akik a terekben mozogva szó szerint arra kényszerülnek, hogy „végigmenjenek” az előadáson, miközben a művészet belefolyik az életbe s a fikció a valóság percepciójába, illetve fordítva, az élet belefolyik a művészetbe.¹⁰

Egy ilyen filmben, amelyet ennyire „megfertőzött” egyfelől a valóságtévé, illetve ennek az újfajta teatralitásnak a hangulata, másfelől a hétköznapiság banalitása, meglepő, hogy ugyanazok a magasművészeti utalások bukkannak fel, amelyeket megszoktunk a sokkal esztétizálóbb stílusú kelet-európai filmekben. Andrea Mantegna *Halott Krisztus*ára és Michelangelo *Pietájára* emlékeztető pózokat látunk a film két jelenetében (az egyikben a főszereplőt látjuk az ágyon a Mantegna-festményből ismert szögből, amely a láb felől rövidülésben mutatja a fekvő alakot, miközben az ágy szélén mellette ülő anyjával beszélget, a másikban ugyanez a férfi a kábítószeres lány alélt testét tartja a *Pietához* hasonló módon, amikor kiviszi a szobából). Mindkét esetben alig észrevehető az utalás, nem több, mint egy futó benyomás, ami átmenetileg belengi a képet, vagy „átsuhan a képen”, ahogy Badiou leírja a gondolatok felötlését a moziban, amelyet a képek áttetsző fátylán keresztül felsejlik „kegyelem”-hez hasonlít.¹¹ Miközben a hasonló utalások, amelyeket a kortárs kommerszfilmekben vagy reklámokban látunk, meglehetősen egyértelműen azt a célt szolgálják, hogy egy műveltebb befogadóközönség ízlésének megfelelő szintre emeljék az ábrázolásmódot, a kortárs kelet-európai filmekben – amint azt korábbi tanulmányok kimutatták¹² – az európai művészettörténet nagy alkotásaira való utalások sokkal ellentmondásosabbak és összetettebbek. A *Sieranevadában* együtt jelennek meg a nyugati politikára és kultúrára való utalásokkal (lásd például a kislány Disney-szereplős kosztümjéről szóló vitát). A *Halott Krisztus*ra vagy a *Pietára* való célzással együtt a képen átsuhanó gondolatot egyszerre érzékelhetjük ironikusan (a gyászolók kicsinyes és kaotikus viselkedésével és a kulturális kifinomultság hiányával szemben) és elégikusan, az autentikus gyász (mint elveszített agambeni gesztus¹³), illetve az európai magasművészethez való kapcsolódás iránti vágyakozás jelzéseként.

Mircea Valeriu Deaca¹⁴ megjegyzi a film festői utalásait elemezve: feltűnő, hogy bár a szereplőket folyamatosan egy lakomára megterített asztal körül látjuk, éppen a legnyilvánvalóbb referencia, Da Vinci *Utolsó vacsorájának* a megidézése hiányzik. Ezt a hiányt úgy értelmezi, hogy ezzel a film megtagadja a lehetőséget a szakállas főszereplőtől, Larytól, hogy Krisztussal asszociálja őt a néző. Ez az asszociáció viszont megtalálható, igaz, nem a filmben, hanem a filmet reklámozó plakáton, ahol az alkalomhoz nem igazán illő módon mosolygó arcú családtagok az *Utolsó vacsora* elrendezéséhez hasonlóan jelennek meg az asztalnál Laryvel a középpontban (2. kép). A reklámkép, amelyet a nemzetközi forgalmazás számára terveztek, szem előtt tartja a kelet-európai filmekkel szembeni elvárásokat, ezekről a filmekről ugyanis eleve feltételezik, hogy van bennük ironia, többértelműség, és gyakran idézik az európai kultúra nagy műveit. Figyelembe kell vennünk ugyanakkor azt is, hogy Cristi Puiu saját maga tervezett egy másik plakátot a filmhez, amit a film hazai forgalmazásához használtak föl, és ez nagyon eltér az előbbitől: a ködös tájban szürkén olvad össze az ég a földdel, a kép mélyén jellegzetes kelet-európai tömbházsort látunk, az előtérben egy befagyott tó áll, körülötte fekete madarak seregével (3. kép). A rendező által megtervezett poszter már önmagában is jelentésekben gazdag kiterjesztését adja a filmnek, jelentőségét azonban növeli az, hogy tulajdonképpen összeköti a filmet egy másik műalkotás-sorozattal, amely sajátos viszonyban áll a filmmel, és egy



2–3. kép. A filmet reklámozó plakátok

olyan kortárs művészeti jelenséget is jól példáz, amelyben a különböző művészeti ágakban létrehozott alkotások közül egyik a másik kiterjesztéseként jön létre.

Ez a stratégia az intermedialitást ötvözi az ún. transztextualitással (jelen esetben a színész, Mimi Brănescu az, aki a rendező korábbi, *Lăzărescu úr halála* című, 2005-ben készült filmjében is szerepelt), illetve az ún. transzmedialitással (amely révén különböző médiumokban megfogalmazott alkotások ugyanannak a fiktív világnak a részeit jelenítik meg). Az efféle hozzáadások általában az installációművészet körébe tartoznak. Pedro Costa vagy Apichatpong Weerasethakul például gyakran készít filmjeihez kapcsolódóan mozgóképi installációkat. Vagy eszünkbe juthat Tarr Béla esete, aki miután bejelentette, hogy nem fog több filmet forgatni *A torinói ló* (2011) után, 2017-ben az amszterdami Eye film-múzeumban *Till the End of the World* (A világ végéig) címmel rendezett megrendezett kiállításon multimédia-installációkkal mutatta be, illetve „bővítette ki” életművét, sőt az installációegyüttesbe két új kisfilmet is beiktatott. Puiu esetében a művészi világnak ez a kiterjesztése a fotográfia irányába történt.

Sieranevada: fotó, nyelv és disszenzus

■ Cristi Puiu, aki eredetileg képzőművészeti tanulmányokat is folytatott, rendszeresen fest és fotóz, a film készítése közben százával készített fényképet Bukarest külvárosában kifejezetten abból a célból, hogy megalkossa a film plakátján felhasználható felvételt. Az önálló művészi projektté váló fotósorozatból kiállítottak egy válogatást 2017 júniusában Kolozsváron a Baril Művészeti Galériában (később ugyanebben az évben Aradon is a Művészeti Múzeumban, és 2018-ban Párizsban a Grand Palais-ban). A kiállításon a festményekhez hasonlóan bekeretezett képeken kívül egy egyedi példányként kinyomtatott, vas-

kos albumban lehetett átlapozni a teljes fotóanyagot, illetve egy kis füzetet is el lehetett olvasni, amely mélyinterjút tartalmazott a rendezővel a film és a fotók keletkezésének körülményeiről, Puiu művészetfilozófiájáról. A könyvvel, a kísérőszöveggel együtt így az egész kiállítás a fotók köré szervezett, összetettebb multimédia-installációvá változott.

A fotók úgy adódnak hozzá a filmhez, hogy a filmes fikció világától s annak helyszínétől eltávolodva a „valóságot” mutatják meg Bukarest periferiáján. A plakáton a háttérben levő blokkokban lejátszódó családi veszekedések realista megjelenítéséhez képest azonban a fehér, hóborította és békés táj, amely körülveszi, erős stilizációjával, átesztétizáltságával tűnik ki. A képen, amelyet a rendező a film plakátjára kiválasztott, azt a tavat látjuk befagyva, amelyet a Dâmbovița folyón az 1980-as években épített gát nyomán hoztak létre, s amelynek következtében többek között egy régi temetőt is elárasztottak, eltüntettek a föld színéről. Puiu a hely történetének, az azt körüllegő emlékeknek a tudatában fotózza a ködbe burkolt fagyos tájat, és vetíti rá saját melankóliájának vagy szorongásainak diffúz érzéseit. Más képek a szürke blokkrengeteg szomszédságában sorakozó, behavazott sírköveket, a hasonlóképp elhagyatottnak tűnő ipari épületeket, a fehér hóleplet felszabdoló sárnyomokat, a jég, a hó, a föld és az ég sávjait keretezik el, s noha a fotók színesek, a paletta elegánsan és minimalista módon szinte monokróm. A kompozíciók festői ecsetvonásokhoz hasonló, egyszerű vizuális elemre redukálják a látványt (4. kép). A művészeti galériában a fehér falakra felfüggesztett, fehérrel keretezett képek így érzékelhető esztétikai távol-



4. kép. A Sieranevada fotókiállítás képei (saját fotó)

ságot állítanak fel, mintegy megtisztítva a film világát „beszennyező” mindennapiság vulgaritásától, és láthatóvá teszik a rést nemcsak a fotó és a film, hanem a művészet és a nem művészet, valamint a valóság és annak kifinomult művészi ábrázolása között is. A réseken keresztül pedig a kapcsolatok és az ellentétek egy olyan expanzív művészi víziót közvetítenek, amely végső soron kérdőre vonja azt, ahogyan a világot érzékelhetjük, és többféle nézőpontból is elkeretezi a valóságot (az, hogy a kiállítás azonos címet visel a filmmel, egyértelműen jelzi, hogy ugyanarról a világról van szó). Egy kiasztikus szerkezetben a fikció és a realitás, a művészi és a nem művészi impressziói felcserélődnek. A mindennapiság (a közönséges események, valós időben zajló veszekedések, amelyeket sokkal inkább életként, mint művészetként érzékelünk), s amelyet a film immerzív (a valóságshow-kra vagy lakásszínházra emlékeztető) realizmusa közvetít, vagyis lényegében a nem művészet a mesterségesen létrehozott, filmfesztivá-

lokon bemutatott fikciófilm formájában művészetként jelenik meg. Ezzel szemben a stilizált, elegáns fotók, amelyek a galériában művészi tárgyakként vannak kiállítva, lesznek tulajdonképpen azok, amelyek számunkra a valós helyszíneket és nem a film számára megteremtett fiktív „valóságot” megmutatják.¹⁵ A filmben egy fiktív családi hálózatba nyerünk betekintést látszólag személyes közelségből, miközben azt, ami valóban személyesen érinti a rendezőt, sokkal inkább a személytelen, nagy látószögből megmutatott, az absztrakcióhoz közelítő tájképek közvetítik (a két kivétel, a rendező kislányáról és a kislány rajzáról készült kép csak megerősíti ezt a személyes jelleget a fotókban).

A perspektíváknak és ábrázolási módoknak (fikciós, realista, közönséges, kifinomult, érzéki, metaforikus, stilizált, absztrakt, személyes stb.) ez a megsokszorozása, amit a film és a fotó révén érzékelünk, tulajdonképpen mint alapelv már a film címében is megjelenik: a *Sieranevada* formában, a szándékosan helytelenül írt földrajzi névben (Sierra Nevada), amelyet a film főcímeként még ráadásul provokatívan apró betűkkel is írnak. Az elírt szó kettős referenciájával is zavarba ejtheti a nézőt (Európában és Amerikában is található ugyanezen a néven egy-egy, a nevére utalóan havas látképekből ismerős hegylánc). A Bukarest külvárosáról készült téli felvételek talán távolról asszociálhatók a Sierra Nevada konvencionális képeihez, de a hegy elnevezésének semmi köze nincs a filmhez, amelyben egyáltalán nem is említik (sem helyes, sem helytelen formában). A cím csak összezavarja a nézőt, aki ennek nyomán rejtett utalást sejt, és keresi az értelmezés lehetőségeit. Cristi Puiu több sajtótájékoztatón is elmondta, hogy önkényesen választotta a címet, többek között tiltakozásul az ellen, hogy a filmforgalmazók általában lefordítják, megváltoztatják a címeket, és ezzel a megoldással sikerült elérnie, hogy az minden nyelven ugyanaz, illetve egyedi és lefordíthatatlan legyen. Ebben a nyelvi formában azonban, anélkül, hogy metaforává válna, a film címe szubverzív gesztusként értelmezhető, és ahhoz hasonlóan teszi többértelművé a szót, ahogyan Rancière értelmezi a disszenzust „mint két világ jelenlétét egyben”, oly módon, hogy az rést nyit meg a világ érzékelhetőségében.¹⁶ Az elrontott helyesírás, a szó kettős jelentése, ami egyszerre két távol eső földrajzi helyre is utalhat, a számos egyéb asszociáció, valamint a filmhez való kötés lehetősége, amire a néző elengedhetetlenül rákérdez, az „áthajlásoknak és réseknek” éppen „olyan megsokszorozódását jelenti, ami megváltoztatja az érzékelhetőség, az elgondolhatóság és elképzelhetőség kartográfiáját”,¹⁷ amelyről Rancière beszél, amikor leírja az esztétikai élmény „politikai” hatását. Egy jól ismert nevet földidézve a címben, de ugyanakkor rögtön rejtélyesen furcsává téve, a *Sieranevada* megerősíti a nyelvi forma szintjén ugyanazt a logikát, amit a festményekre emlékeztető beállításokban is láttunk, amely egyszerre összekötötte és eloldotta a filmet az európai művészettel/művészettől. Azt példázza, ahogyan az intermedialitás poétikai stratégiái a kortárs kelet-európai filmben a Kelet és a Nyugat közötti összetett viszonyokra irányítják a figyelmet, s mint ilyenek egyrészt a kulturális kapcsolódások utáni vágy megfogalmazásává válnak, másrészt a globalizált világban hatékony disszenzust is megvalósíthatnak a képek (és fogalmak) standardizációjával szemben. Az egyetemes kulturális utalások, minták és toposzok beleszövődnek a helyi feszültségek, gesztusok, „lefordíthatatlanságok” szövetébe.

Noha a film személyes élményből ihletődött, a valóságosság illúzióját a népszerű valósággtév és az immerzív, helyspecifikus színház élményvilága felé való „expánzió” köszönheti. A filmes fikciót igazából a festőien átesztétizált fo-

tók kapcsolják hozzá a való világhoz, valamint az alkotó saját személyes univerzumához. A *Sieranavada* film-fotó együttes poétikája ekképpen több ponton is összefonja az intermedialitás „kettős spirálját”, amelynek révén a művészetek szorosabb kapcsolatával párhuzamosan a valósághoz való kötődések is fölerősödhetnek. Cristi Puiu azonos című, két művészi alkotása külön-külön is érdekes és értékes, s ezt a két projekt önálló sikere is igazolja. A kettő közötti viszony viszont a Bellour által leírt „köztesség”, illetve végső soron művészet és élet érintkezéseinek sajátos lehetőségeire világít rá.

■ JEGYZETEK

1. A szűk körben elérhető francia kiadvány után a tanulmány itt jelent meg angolul: *The Double Helix*. In: Timothy Druckrey (ed.): *Electronic Culture: Technology and Visual Culture*. Aperture, New York, 1996. 173–199.
2. 2018-ban a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetemen a médiumok köztességeinek új formáit feltérképező nemzetközi konferencia szervezőjeként felkértem Raymond Bellourt, hogy foglalja össze gondolatait a köztes képekről. A filmre vett beszélgetésből megszerkesztett előadást itt lehet megnézni: <https://youtu.be/PORr3mbhags>.
3. Lásd ezekről Ágnes Pethő: *Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2018. vol. 15. 165–187.
4. Ezek a kapcsolatok (amelyek a filmet és az életet, a filmet és a többi művészetet összekötik) eredményezik Alain Badiou nézete szerint a filmművészet „szennyezetttségét”, „impurítását”. Lásd Alain Badiou: *Cinema*. Polity Press, Cambridge, 2013.
5. Lásd erről bővebben Ágnes Pethő: *The World as a Media Maze: Sensual and Structural Gateways of Intermediality in the Cinematic Image*. In: Uő: *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2011. 95–176.
6. Jacques Rancière: *The Gaps of Cinema*. Neccus 2012. Spring. <https://neccus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-ranciere/>
7. A „kiterjesztett film” megnevezést az 1960-as évek közepén alkalmazták először olyan avantgárd művészeti alkotásokkal kapcsolatban, amelyek élő performansz keretében mozgóképeket is vetítettek, illetve a mozgóképek létrehozásának és befogadásának a hagyományos mozihoz képest új helyszíneken és formában vetített módjaival kísérleteztek. Később a fogalom jelentése tágult, magába foglalva mindazon újmédia-kísérleteket, amelyek mozgóképet használnak. Gene Youngblood *Expanded Cinema* (A kiterjesztett mozi) című, 1970-ben megjelent könyvében is ebben a tág értelemben használja, és a mozgókép új technológiáinak a lehetőségeit veszi számba.
8. Greenaway aktív installációművész is, akinek életművében nemcsak arra van példa, hogy installációban gondolta tovább a filmjét, hanem arra is, hogy videojátékban.
9. Giorgio Agamben: *Notes on Gesture*. In: Uő: *Means without End: Notes on Politics*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2000. 49–60.
10. Egy másik kelet-európai film, amely hasonló stratégiát alkalmaz, Hajdu Szabolcs *Ernellák Farkaséknál* című filmje, amely ugyanabban az évben készült, mint a *Sieranavada*. Ebben a magyar filmrendező tulajdonképpen saját, eredetileg lakásszínházi előadásra írt (és ebben a formában többször is előadott) drámáját adaptálta filmre saját családja színészi közreműködésével úgy, hogy a film ráadásul a lakásában is játszódik.
11. Alain Badiou: i. m. 123.
12. Lásd Ágnes Pethő: *The Tableau Vivant as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2014 vol. 9. 51–76; Hajnal Király: *Looking West: Understanding Socio-Political Allegories and Art References in Contemporary Romanian Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2016. vol. 12. 67–87; Judit Pieldner: *Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2016. vol. 12. 87–115.
13. Agamben szerint a filmművészet egyszerre próbálja meg visszaállítani a társadalomban már elveszített gesztusokat és rögzíteni azok hiányát (lásd i. m. 52.).
14. Mircea Valeriu Deaca: *Sieranavada sau trecerea de la lumină la întuneric*. Cultura 2016. vol. 12. 556. 26–28.
15. A film díszdobozban kiadott, korlátozott számban megjelentetett BluRay verziója, amely a fotókkal együtt még egy Cristi Puiu kézírásával írt forgatókönyvrészletet is tartalmaz, egy újabb, szerzői kézjeggyel hitelesített „művészet”-ként való keretezést ad a filmes-fotós együttesnek.
16. Jacques Rancière: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Continuum, New York, 2010. 37.
17. Uő: *The Emancipated Spectator*. Verso, New York – London, 2009. 72.