

RÁCZ SZILÁRD

Vizualitástól a nőiségig? – A Párnakönyv esztétikájához

Kép, szöveg, test és médium kérdésének vizsgálata

Peter Greenaway *Párnakönyv* című filmjében

Budapest, 2005

1. Bevezetés

Greenaway filmjei kétségtelenül gazdag tárházát adják a film médiumában rejlő lehetőségeknek, már akár témájuknak köszönhetően is, ahogy látni fogjuk, de főleg technikai kivitelezésük ötletességében. Az 1996-os *Párnakönyv* c. filmje rengeteg kérdést rejt magában, ezek többek között nyelvi, szemiotikai, képelméleti szempontból is körbejárhatók. Dolgozatomban ilyen jellegű kérdéseket fogok vizsgálni.

Azt a két főbb irányt, amely felé elindulok, lényegében maga a greenawayi filmesztétika két meghatározó vonása jelöli ki: az egyik a vizualitás elsőbbsége, amely elmozdítja a filmet a hagyományos történetmesélés (mint verbális kötöttség) szintjéről. Tehát először szó lesz a nyelv és a kép viszonyáról (vagy „harcáról”), azaz, hogy miként működik a filmben, illetve milyen célokat szolgál még.¹

Állításom, hogy a szövegek által jelenlévő nyelv, valamint a kép harcában az utóbbi fölénye lényegében a nyelv visszaszorulásához, kiiktatásához vezet. Két szinten néztem meg ezt a jelenséget: a film központjában álló kalligráfia (a szépírás művészete) szintjén,² és magának az ábrázolástechnikának, vagyis a film technikai kivitelezésének a szintjén.

A másik irány pedig az, amit a szó szerint vett hús-vér valóság ábrázolásaként hívhatunk, és ami Greenaway-nél szintén nagyon hangsúlyos. Tehát a testekkel is foglalkozom, a kép-szöveg problémával kapcsolatban is, és úgy is, mint üzenetet hordozó közvetítő közegekkel, tehát szintén médiumokkal, hiszen emberekre írnak a filmben. Tehát test és médium kérdése is összekapcsolódik.

Be fogom mutatni, hogy az említettek segítségével hogyan éri el Greenaway a nyelv egyfajta felforgatást, megbolygatását. Ez vezet el ahhoz, hogy a tanulmány végén eljussak

¹ Ezt W.J.T. Mitchellnek, a képelméletekkel is foglalkozó amerikai elméletírónak a heterogén reprezentációval, illetve az intermedialitással, a médiumok egymásba agyazódásával kapcsolatos gondolatai felől fogom megközelíteni, amelyet többek között *Picture Theory* c. munkájában tárgyalt. Munkáját közvetetten, Varga Tünde összefoglaló tanulmányán keresztül használok fel: VARGA, Tünde: Képszövegek. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. In: KULCSÁR SZABÓ, Ernő – SZIRÁK, Péter (szerk.): *Történelem – kultúra – medialitás*. Bp.: Balassi kiadó, 2002. 202.-210. o.

² A kalligráfia művészete különleges jelentőségű Japánban is, ahol meditatív jellegű alkotóművészetnek számít. Kiemelkedő kultusza a Heian korra esik (Kr. u. VII.-X. század), amikor az ember megítélése kézírása milyenségén alapult, és akár a szerelem fellángolásának is az alapja lehetett.

olyan állításokig, amelyek a feminista kritika női nyelvvel kapcsolatos gondolataival is összevethetők.

2. Vizualitás vs. verbalitás

A film történetének főhőse Nagiko, akinek japán édesapja kislány kora óta minden születésnapján egy teremtésmítosz hagyományát őrizve, rajzol, illetve ír lánya testére. Amikor Nagiko felnőtt, létfontosságúvá válik számára, hogy testét papírként használva írjanak rá. Ettől kezdve keresi azt az embert, aki a legszebben tud rá írni, s egyszerre mind a szerető szerepét is betölti. Apja egykori homoszexuális kiadójának barátjában, Jerome-ban nemcsak a tökéletes szépíró-szeretőt találja meg, hanem a legjobb írásra alkalmas felületet is. Ettől kezdve Nagiko lesz az író, és ő küldi el a kiadóhoz először a férfit, majd annak halála után mások testére írott könyveit.

Az írás ötlete Sei Shonagon, középkori kiotói írónőtől származik, aki naplójában, párnakönyvében szól a test, a szerelem, az írás és az érzéki tapasztalás kérdéseiről. Az ő párnakönyvéből olvasott fel nagynénje Nagikonak gyermekkorában. Nagiko e könyv hatására kezdi el írni saját párnakönyvét. A filmben narrátorként ő meséli el Sei Shonagon könyvének történetét is, ez párhuzamosan halad a saját történetével, vagyis Sei Shonagon történetét parafrázeálja, illetve írja újra.

A filmben gyakran látunk a testre írt vagy a képernyőn megjelenített különböző nyelvű szövegeket. A *Párnakönyv* egyik meghatározó vonása tehát, hogy az előttünk lepergő képekben újból és újból írott szövegek kerülnek a szemünk elé, amelyek valamilyen módon kapcsolódnak a film narratívájához és a történettel együtt kezelendők.³ Ezen felül viszont, állandóan jelen van a vizuálisan megjelenített elemek és a képernyőn megjelenő szövegek hordozta nyelv között egyfajta játék, vagy inkább harc. Harc a reprezentációban.

Mitchell a műalkotások medialitásával kapcsolatban megállapítja, hogy minden médium kevert, nem beszélhetünk homogén reprezentációról, azaz nincs tisztán verbalitás vagy képiség. Tisztán vizuális munkák is hordoznak textualitást, és a szöveg is lehet vizuális. A képi mező mindig is heterogén mező, és a nyelv akkor is belép a képbe, amikor látszólag hiányzik belőle (a képet nyelven keresztül értelmezzük). Ugyanakkor a nyelvben is

³ Ilyen például a főhősnő Nagiko szeretőjének testére írt könyv, a „Szerető Könyve”, vagy a kiadónak szánt utolsó üzenetet tartalmazó testre írt szöveg („Hóhér Könyve”); itt nyilvánvalóan a történethez kapcsolódó, illetve Nagiko saját történetét elbeszélő szövegekről van szó. Ide tartoznak a filmben elhangzó szavak, mondatok képernyőn való feltüntetése is (ezek szerepéről később).

megvan egyfajta képiség: Mitchell szerint az egyik mód, ahogy a nyelv szó szerint láthatóvá válik, az írás médiumában mutatkozik meg (narratív látványban, a textuális funkciók formális elrendezésében).

Ez a heterogenitás közvetlenül érezhető akkor, amikor kép és szöveg egyszerre van jelen. Ezek a képszövegek, amelyek alkalmasak arra, hogy a reprezentáció heterogenitását feltárják. A két rivális megosztottsága nem szimmetrikus, a médium institutionális kontextusán alapul, és e tekintetében általában a nyelv fölényéről, a kép háttérbe szorításáról lehet beszélni.

Greenaway éppen hogy megfordítja az arányokat: a filmben a kép az uralkodó, a történet, a narratíva helyett a lepergő képekre mint képekre figyelünk. És a kalligráfiában is pontosan ezt az uralkodó vizualitást fedezhetjük fel. A Párnakönyv centrumába helyez egy a játékot biztosító, kettős karakterű, egyszerre vizuális és verbális elemet: a kalligráfiát. Majd ebben is a vizualitás fog előretörni. A kalligráfiában nem a szöveg tartalma a fontos, hanem maga az írás szépsége, a betűk alakja. Tehát egy normálformájában verbális tény vizuális oldala kerül előtérbe. Visszakonkretizált sematikus nyelvi jelekről van szó.⁴ Ebből az következik, hogy a nyelv elsősorban nem mint megérthető, hanem mint látható-érezhető lesz jelen.

A kalligráfia esztétikája nem mentális, hanem érzéki tapasztalaton alapul. A látvány öröme mellett fontos a tapintás öröme is; többször elhangzik a filmben, hogy fontos a test (mint „papír”) anyaga, szaga, a kiadó a hozzá érkező Jerome teleírt testét nyelvvel érinti, vizsgálja, és azért is ragaszkodik ahhoz, hogy a halott férfi teleírt testéből készüljön könyv, mert a könyv tapintása, szaga fontos a számára. Vagyis még egyszer: az érzékiség az, amely a nyelv mint megérthető elől vonja el a figyelmet. Értelmezték ezt úgy is, hogy az alapelemek (verbális és vizuális) csupán egyenlő hangsúlyt kapnak, azonos minőséget képviselnek⁵, de véleményem szerint még többről van szó. A nyelv a képpel való versenyben visszaszorul, egészen rövid időkre ugyan, de már-már kiiktatódik.

Meglátásom szerint még az is csökkenti a szó szerepét a képpel szemben, hogy több nyelven íródnak a testek (angol, kínai, japán, jiddis, latin stb.), így még inkább érezhető, hogy a feliratok elsősorban a jelek érzéki befogadását és nem nyelvi dekódolását célozzák. Ha végigkísérjük a szövegek útját, elmondható, hogy több esetben a folyamat végén mégis visszanyeri elsődlegességét a nyelv: a kiadónál a testekről lemásolják az írást, hogy könyvek

⁴ DOBOLÁN, Katalin: Greenaway filmjei. Nézőpontok a nézőponthoz. In: Prae 2000/3.-4. (www.prae.hu)

⁵ DOBOLÁN im.

készüljenek belőlük. Itt már csak a nyelvi jelek tartalmára ügyelnek. Tehát itt visszanyeri a nyelv a maga elsődleges szerepét. De ez a film ábrázolásában nem hangsúlyos pont.

A vizuális élményt célzó írásjelek nemcsak a testekre írott szövegekben vannak jelen. A film egyes képein láthatunk háttérként a falra vetített írásjeleket, itt-ott megbúvó szövegtöredékeket, és a történetben elhangzó szavak-mondatok képernyőre vetítését. Ez vezet át minket a vizsgálódás másik szintjére: azt nézzük most meg, hogy a film technikai fogásai mennyiben járulnak hozzá ebben a kép-szöveg viszonyban a vizualitás erősítéséhez.

Már a képre irányítja figyelmünket a különböző képernyőt felosztó és montázstechnika is. Az effajta megjelenítésekben a képi és a verbális narráció egymást kiegészítik, párhuzamba vagy ellentétbe állnak egymással. Például egy jelenet előzményét, következményét, a kettő közti párhuzamot láthatjuk a képernyő valamelyik részén, vagy éppen ugyanazt a jelenetet többféle perspektívából. Amikor ezeket a képsorokat nézzük, akkor nem is annyira a történetre, az ábrázoltra, hanem magára az azt ábrázoló képre hívja fel a figyelmet Greenaway. De talán még ennél is érdekesebbek a fent említett jelenetek, amikor is falra vagy testre vetített írásjeleket, szövegrészeket láthatunk, illetve amikor az elhangzott lényeges vagy kevésbé lényeges szavakat, mondatokat, képernyőre kiírva vizuálisan megjelenítik.⁶

Ehhez kapcsolódva fontos megemlíteni még egy fogalmat: az *ekphrasziszt*. Ez az eredetileg antik retorikából származó eljárás különböző képzőművészeti alkotás rendkívül érzékletes leírását jelentette (tehát a képzőművészeti ábrázolás hitelességével). Ma már egyfajta gyűjtőnévként használjuk azokra a törekvésekre, amelyekben az egyik művészetbeli alkotás egy másik tárgyává válik. Eredetileg a nyelvnek a képiség felé való áttörési kísérletét jelentette, de ha a képek próbálják a nyelvi szövegek megfelelőjét létrehozni, akkor fordított ekphrasziszról beszélünk. A filmművészetben, ami eleve több közlési rendszer keverékéből tevődik össze, többszörös, többirányú ekphraszisztikus tendenciák valósulhatnak meg.⁷

Ilyen kölcsönös ekphraszisztikus mozgás érhető tetten az említett vizualizált szavaknál. Itt a következőről van szó: egyrészt a nyelv az, amely felbukkan ezeken keresztül, belevonódik a képi világba, ugyanakkor a szövegek elsősorban kalligrafikus-díszítő voltak

⁶ Ilyenek például a „Tiszta élet” vagy a „Környezetvédelem” címszavak, illetve a film egyik kulcsmondata: „Bánj úgy velem, mint egy lappal egy könyvben”. Miközben a fenti mondatot Nagiko a tükörrre írja, a képernyőn megjelenik a kiírás. Mivel a magyar változatban az angol mellett magyarul is látható, tulajdonképpen egyszerre háromszor van jelen ugyanaz a mondat.

⁷ A fogalmat Pethő Ágnes Greenaway-jel kapcsolatos cikke említi: PETHŐ, Ágnes: Ekphraszisz a filmvásznon. Jean-Luc Godard és Peter Greenaway fény-képei. In: Lk. K. t. A kolozsvári Láthatatlan Kollégium elméleti folyóirata 2000/1. 32.-42. o.

miatt mint látvány fontosak számunkra, ezért a nyelvben szintén felbukkan a képiség, és átveszi a hatalmat.

A legjobb példa erre a francia szövegű betétdal, amely kétszer is felhangzik. A bűgő női énekkanggal párhuzamosan láthatjuk a francia szöveget, amint formás, fehér színű betűkkel jobbról balra végighalad a képernyőn, miközben a felirat mögött, a háttérben figyelhetjük az eseményeket. Tehát egyszerre háromféle csatornán keresztül kell befogadnunk a filmet. És ha a jelenséget a kép-nyelv feszültség oldaláról nézzük, feltehető a kérdés, hogy a vizualizált szöveg a hallható nyelv látható darabjaként – egyfajta hangulati kiegészítőként – milyen adalékot nyújt, mit tesz hozzá az ábrázoláshoz. Úgy vélem, többet nem ad hozzá a történethez, a hangulathoz, inkább csak figyelemfelkeltő szereppel bír. Tehát itt is inkább arról van szó, hogy a jelenet a szöveg vizualitását hirdeti, a szöveg belesimul a film képi világába, és mint megértéshez szükséges nyelv, csak másodlagosan van jelen. Tehát ismét, mint a kalligráfiánál, itt is látható nyelvvel találkozunk. Az érzéki tapasztalás (látvány) előzi meg, és véleményem szerint fogja vissza a megértést. Ez az oda-vissza ható ekphrasztikus jelenség természetesen a testre írt szövegek esetében is érvényes. A képekben lépten-nyomon megjelennek szövegek, szövegtöredékek, de ezek a szövegek is a nyelvi értékük helyett a képi mivoltukban mutatkoznak meg.

Ez a többszörös ekphrasztisz rávilágít arra, hogy egy külső valóságot leíró nyelv helyett, amely a megértést célozná, és amely így nem menne tovább a történetmesélésnél, kép és nyelv játéka a hangsúlyos, és pusztán ennek a filmen belüli játéknak is van már egy referenciát eltávolító hatása. Azáltal, hogy a filmbeli közlésformák, médiumok egymást átkódolva ábrázolnak, egyfajta permutatív reflexióként működnek, magára a folyamatra hívják fel a figyelmet.⁸ Korábban említettem már, hogy a képek elsődlegességénél is önreflexivitás van jelen: a képek a képi mivoltukra hívják fel a figyelmet. Itt is arról van szó, hogy maga a játék fontos. Greenawaynek ez az önreflexivitás egy lényeges eszköze filmfelfogásának a megvalósításához. Ez az a bizonyos vizuálisfilm-felfogás, amellyel kapcsolatban ő a következőképp fogalmazott: „...A legtöbb film furcsa mód még mindig csak hang, amelyhez hozzáadják a képet. Nagyon kevés lényegileg vizuális film létezik.[...] Az én háttértem és legfőbb érdeklődésem még mindig a festészet. És a legjobb festészet nem narratív.[...] Csak rögzített színházat, vagy képes irodalmat láttunk. Olyan fiatal médium, hogy a film tulajdonképpen még nem teremtette meg a saját szókincsét. Még mindig nagyon mimetikus.”⁹

⁸ PETHÓ im. 37. o.

⁹ SZ. MOLNÁR, Szilvia: Parfait Mélange – Érzéki gyönyörök csábításában. Peter Greenaway: Párnakönyv. In: Prae 2000/3.-4. (www.prae.hu)

Ezek a szavak jól tükrözik, hogy Greenaway szándékát, hogy megtalálja a film igazi formanyelvét, a verbalitás bilincsenek széttörése jelenti. És ebben szerepe van az önreflexivitásnak is.¹⁰ Paul Ricoeur is szól hasonlóan az esztétikai tapasztalat és a nyelv kapcsán. Ricoeur is a nonfiguratív festészetet (ebben az értelemben „nem narratív festészet”) és a zenét említi kiemelt területként, ahol is a mű már nincs a saját verbális jelentéseket hordozó szövegének szolgálatában, a valóságot ábrázoló funkciója halvány, s így a mű tapasztalati világunkba való behatolási képessége (a műben végbemenő refiguráció révén) jóval nagyobb lesz.¹¹

Ezenkívül van egy fontos azonosság e két harcoló fél, a kép és az írás médiumában megjelenő nyelv között: ezért az említett önreflexivitás mind a műben megjelenő írás szintjén, mind magának a film médiumának a szintjén lényegében azonos mechanizmus révén jön létre. Az írásra is érvényes az, hogy közege átlátszó. Az olvasás során a betűk eltűnnek a szemünk elől. A film a képhez hasonlóan vizuális kifejezőeszköz, mégis az íráshoz hasonlóan lényegében átlátszó (általában ha filmet nézünk, akkor a történetet figyeljük, de legalábbis a valóság leképezését látjuk). És mindegyik esetben Greenaway éppen ezt az átlátszóságot függeszti fel. Úgy is mondhatjuk: a konkretizálás, önreflexivitás segítségével a filmben lévő írásnak, és a filmnek mint szemiotikai értelemben vett szövegnek az olvasását dezautomatizálja.

És legyen szabad idéznem még egyszer a fenti mottónkat: *Greenaway szerint a szépírás művészetének ugyanolyan hatalma van kép és szöveg összekapcsolására, mint a filmművészetnek.* Ezt a mondatot továbbgondolva, a filmben megjelenő írás, a kalligráfia a rendező filmesztétikai felfogásának egyfajta metaforájaként is felfogható.

3. Hús és szöveg

A film másik központi problémaköre kép és szöveg mellett hús és szöveg képzetének összekapcsolása. Ez az ötlet is Sei Shonagontól jön, aki könyvében a testiség és az irodalom párhuzamáról, hasonlóságáról szól. A film a testtel mint kulturális konstrukcióval foglalkozik, és lényegében a testről, testhatárról szóló általánosabb társadalom-és kultúratudományi

¹⁰ Greenawaynek a kilencvenes években futó *Lépcső* c. projektjében is hasonló szemléletmóddal találkozhatunk. Benne önmagára a mozira kívánja felhívni a figyelmet, ezért készít felvételeket pl. a moziterem lépcsőiről, vagy a nézőtérrel, amelyek a szokványos mozifelfogásban voltaképpen észrevétlenek maradnak.

¹¹ RICOEUR, Paul: Az esztétikai tapasztalat. In: Magyar Napló 2003/7.

diskurzusok kontextusában is elhelyezhető, mintegy annak allegorikus megjelenítéseként.¹² Az általában elmondható a testről, hogy úgymond egy írható és olvasható felület, melyen saját történetünket lehet olvasni (élettörténetünk narratívája íródik rá – pl. egy heg a homlokon ilyen értelemben elmesélhet egy történetet). De a filmben konkrét ráírás történik. És még az is különbség, hogy a legtöbb esetben nem a test-tulajdonos története van a testre írva, hanem Nagiko története, legalábbis Nagiko keze alatt születő történet (a kivétel, amely más miatt is kivétel, Jerome teste, hisz a „Szerető Könyve” az ő története is).

És itt térnek rá a közvetítő közeg kérdésére. Hiszen ezek a testek üzenetet közvetítenek (Nagiko és a kiadó között, elsősorban). Azaz, ezek a testek médiumként működnek, vagyis médium-metforaként. Erről szólok még néhány szót, vagyis, hogy miként bomlik ez ki, jelenik meg a filmben, illetve, hogy milyen módon kapcsolódik a kép-szöveg problémához a Greenaway-féle testiség, vagyis ebben az értelemben az az anyagszerűség, amelyet a test-médium képvisel.

A testírás gondolata nem idegen a japán kultúrától, bár nem éppen gyakori jelenség. A filmben először Nagiko (s egyben a kiadó) szeretőjének, Jerome-nak a testét használják az első elküldött könyv megírására. Korábban is ír Nagiko Jerome-ra, illetve rá is írnak, de ez az első eset, amikor közvetítő közegként működik a teleírt test.

A testeket alaposan megtisztítják, borotválják, citromlével öblítik le, hogy a rájuk kerülő szöveg mindenféle értést zavaró hatástól (szörzet) mentesen dekódolható legyen. Hirtelen ellentmondásnak tűnik, hogy most dekódolásról beszélek, de ebben az értelemben valóban tartalmilag is fontos nyelvi jelekről van szó, ahogy már említettem, hisz ezeket lemásolják, könyveket készítenek belőle. Ám itt is igenis fontos az érzéki vonatkozás. A kiadó a hozzá érkező textualizált testet mindenképp előtt mint érzékileg tapasztalható vizsgálja (a felület, a „bőrpapír” érintése, ízlelése). És nem csak Jerome esetében; fizikai élmény teszi minden esetben izgalmassá a találkozásokat a testekkel. A kiadónak testre írott könyvek kellene.

A fentebb tárgyaltakkal összefüggésben, tehát még mindig a kép-szöveg problémához kapcsolódva elmondható, hogy a médiumra (illetve médium-metaforára) nézve az írásban a mentális oldalt visszaszorító vizuális tapasztalat, képiség voltaképp – a kittleri gondolatot felhasználva – a médium szubverziójaként, megelőzöttségeként is felfogható. Megelőzöttségeként, amelyben a mediális feljegyződés révén működésbe lépő anyagszerűség

¹² Így tárgyalja például Csabai Márta egyik elméleti szövegében (Testhatárok, énhatárok és az „egészségtelen” másik. In: Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei. József Műhely Kiadó, 2000, 157.-159. o.)

jut a maga létéhez.¹³ Jelen értelmezésben a festék, a bőr anyaga által képviselt anyagszerűségről van szó. Bővebben kifejtve ez azt jelenti, hogy a nyelvi jelek valamilyen háttér előtt kell, hogy megjelenjenek. Ez a háttér viszont nem reprezentálódik, ez a megkettőzött médium másika, amely más médiumokon nyomaként érhető tetten, vizuális, akusztikai tapasztalat által, ez jelen esetben: a nem észleléskötött képesség a szövegben.¹⁴ Ez az a bizonyos képesség, amelyre Greenaway felhívja a figyelmet, a beíródás anyagszerűségének alapvetően jelöletlen játékterére.

Első alkalommal még nem készül nyomtatott könyv a „testszövegből”. A történetben Jerome öngyilkossága után Nagiko a halott férfi testére megírja lényegében saját történetükhöz fűződő könyvet, a „Szerető Könyvét”. Ez központi helyet foglal el a filmben, s eltér valamennyi utána következőtől. A férfit, testét megszerezve, a kiadó emberei megnyúzzák, s ezúttal maga a bőr szolgál majd a belőle készülő könyv anyagaként. Ez azért érdekes, mert nem átmásolás történik, hanem a felületbe való beleíródás. A test maga őrződik meg, a reprezentátum és a reprezentáció egyé válik.¹⁵ És így e könyv a kalligráfiában (látható nyelv), illetve a felület anyagiságában mindvégig megőrzi az érzéki tapasztalás elsődlegességét a nyelviséggel szemben (a tett indoka voltaképp a kiadónak a már említett vonzalma a férfi testének illata, tapintása iránt).

Érdekes még néhány szót szólni arról, mi történik a többi médium esetében. Ezek közös tulajdonsága, hogy bennük a kiadó figyelme sokkal inkább irányul a nyelvre mint megérthetőre. A szövegeket lemásolják, s nyomtatásba küldik. De vannak olyanok, amelyek valami miatt nem tudják közvetíteni az üzenetet: az egyik ilyen test elázik, vizes lesz, rajta a festékkel írt szöveg olvashatatlaná válik. Ezért a kiadó nem is tart rá igényt. A másik elkerüli a találkozást a kiadóval, s csak a testről készült fényképeket tudja otthagyni, jelzésképpen. Ebben az esetben tulajdonképpen még egy médium beépül, a fényképezőgép. Az ilyen közvetettség miatt a rögzítés végül elmarad. Hasonló módon nem jár szerencséivel az, akin kívülről nem látható helyen van az írás (pl. nyelvére írva). A médium játssza a szerepet az ellenhatalom felszámolásánál is: az utolsó szöveg egy bérgyilkos testén van, aki megöli a kiadót, s visszaszerzi a könyvet.

A tanulmány első felében Mitchell gondolatait a heterogén reprezentációról magára a film médiumára alkalmaztam. Viszont ha a metaforában gondoljuk tovább, akkor a médiumra

¹³ A kittleri gondolatot Lőrincz Csongor összefoglaló írásán keresztül idézem: LŐRINCZ, Csongor: Medialitás és diszkurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer – Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. In: KULCSÁR SZABÓ, Ernő – SZIRÁK, Péter (szerk.): Történelem – kultúra – medialitás. Bp.: Balassi kiadó, 2002. 160. o.

¹⁴ LŐRINCZ im. 160. o.

¹⁵ PETHŐ im. 40. o.

mint filmen belül ábrázolt test-médiumra figyelve, szintén elmondhatjuk, amire már fentebb utaltunk: ugyanúgy jelen van szó és kép, verbális és vizuális kettőssége. Hiszen a médium egyfelől hordozza a nyelvet, másfelől viszont hirdeti a vizualitást.

4. Összefoglalás és perspektíva

Láthatjuk tehát, miként nyer teret szó és kép viszonyában a vizualitás – a nyelv erejét visszafogva – ebben a teljes képiséget előtérbe állító filmfelfogásban. Szó volt a nyelv nagymértékű kiiktatásáról, ezt egyfajta nyelvet dekonstruáló törekvésnek értem.

Ahogy láttuk, az érzékiség, a látvány, a test nevében szól a film¹⁶, és pont ezek azok az elemek, amelyek a feminista kritika női nyelvvel kapcsolatos gondolatainál fontosak mint íráshoz kapcsolódó fogalmak, mint a nőhöz kapcsolódó fogalmak.¹⁷ Bár rendkívül problematikus a női írás kérdése (hogyan is valósulhat meg), de fontos célja, hogy felidézze a szimbolikus rend előtti állapotot, azáltal, hogy összezavar, kizökkent, a szimbolikus nyelv szubverziónak adja. A párnakönyvben valami ilyesféle összezavarás megy végbe: a nyelvi megértés háttérbe szorul, a megértendő nyelv elé lépő érzékiség által. Érzékiség, mint női esszencia által. A feminista kritika kérdésein lehetne sokáig vitatkozni, de az megállapítható, hogy a film a női nyelvvel kapcsolatos megállapításokkal ilyen módon párhuzamba állítható.

Ezért talán nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy Greenaway filmjében ott bujkál valami abból az ősi derengésből, ami az anya-nő melletti preverbális állapotot tükrözi. És nem utolsó sorban a főszerepben egy nő áll, egy nő, aki írni kezd. Egy nő, aki nem a jelentés hordozója, hanem a jelentés teremtője lesz.¹⁸

¹⁶ Egyébként éppen a filmben hangsúlyos képesség, testiség, érzékiség miatt beszélhetünk a filmnek mint szövegnek a rendkívül erőteljes, uralkodó genotextuális szintjéről. Ez az a szint, amely a szemiotikus modalitást aktivizálja, és amelyen – Lacan szerint – az ösztön-energiák áthelyeződése végbemegy, és ahol a szubjektum már jelen van, de még nem kettéhasadt állapotban, szemben a szimbolikus, a phenotextuális jelölési szinttel. Az előbbi éppen a marginális diskurzusoknál erőteljes. (vö.: Poszt szemiotikai fogalomtár. Helikon 1995/1-2. 156-157. o.)

¹⁷ JONES, Ann Rosalind: A test írása: A l'écriture feminine megértése felé. In: Bókai – Vilcsek – Szamosi – Sári (szerk): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Bp., Osiris Kiadó, 2002. 491-502. o.

¹⁸ MULVEY, Laura: Vizuális öröm és narratív film. In: Bókai – Vilcsek – Szamosi – Sári (szerk): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Bp., Osiris Kiadó, 2002. 561. o.

Bibliográfia:

- DOBOLÁN, Katalin: Greenaway filmjei. Nézőpontok a nézőponthoz. In: Prae 2000/3.-4. (www.prae.hu)
- CSABAI, Márta: Testhatárok, énhatárok és az „egészségtelen” másik. In: Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei. József Műhely Kiadó, 2000, 157.-159. o.)
- JONES, Ann Rosalind: A test írása: A l'écriture feminine megértése felé. In: Bókai – Vilcsek –Szamosi – Sári (szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Bp., Osiris Kiadó, 2002. 491-502. o.
- LŐRINCZ, Csongor: Medialitás és diszkurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer – Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. In: KULCSÁR SZABÓ, Ernő – SZIRÁK, Péter (szerk.): Történelem – kultúra – medialitás. Bp.: Balassi kiadó, 2002. 160. o.
- MULVEY, Laura: Vizuális öröm és narratív film. In: Bókai – Vilcsek –Szamosi – Sári (szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Bp., Osiris Kiadó, 2002. 561. o.
- PETHŐ,Ágnes: Ekphraszisz a filmvászonon. Jean-Luc Godard és Peter Greenaway fény-képei. In: Lk. K. t. A kolozsvári Láthatatlan Kollégium elméleti folyóiate 2000/1. 32.-42. o.
- RICOEUR, Paul: Az esztétikai tapasztalat. In: Magyar Napló 2003/7.
- SZ. MOLNÁR, Szilvia: Parfait Mélange – Érzéki gyönyörök csábításában. Peter Greenaway: Párnakönyv. In: Prae 2000/3.-4. (www.prae.hu)
- VARGA, Tünde: Képszövegek. W. J. T. Mitchell: Picture Theory. In: KULCSÁR SZABÓ, Ernő – SZIRÁK, Péter (szerk.): Történelem – kultúra – medialitás. Bp.: Balassi kiadó, 2002. 202.-210. o.