

**XIV. reál- és humántudományi Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia (ETDK)
Kolozsvár, 2011. május 13–15.**

**Kép és történet viszonya az *Alice a városokban* és *Az idő sodrában* című
filmekben**

Szerző:

Búzás Annamária
Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem
Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár
Filmművészet, fotóművészet, média szak, IV. évfolyam

Témavezető:

Blos Jáni Melinda, gyakornok
Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem
Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár
Filmművészet, Fotóművészet, Média Tanszék

„Valami történik, látjuk, amint történik, ezt a történetet lefilmezzük, így a kamera is látja és rögzíti, később pedig mindezt újból megnézhetjük. Lehet, hogy az a bizonyos dolog többé már nem lesz ott, de ennek ellenére láthatjuk, létének ténye nem veszett el. A filmezés aktusa heroikus művelet (nem mindig, nem is túl gyakran, de néha igen). A látható világ fokozatos megsemmisülése egy pillanatra megáll. A kamera a dolgok tragédiája, eltűnése elleni fegyverré válik.”¹ - mondja Wenders. A fényképezőgép is ezt teszi, megragad egy pillanatot, egy csak akkor és csak ott helyzetet, és ezt rögzíti, így később visszanézhetjük. Nem véletlen, hogy Wenders a fotón keresztül közelíti meg a filmet. Wenders eleinte festett, aztán kezdett el fotózni és filmeket készíteni. Filmképei gyakran önálló fotókként is működnek, nemcsak a képek egymásutániságában. Sokszor egy jelenetet képként kezel, illetve fotószerű vagy akár festményszerű beállításokat alkalmaz. A kamera elidőzik a jeleneteken, a rendező kitartja a snitteket még akkor is, ha már az akció véget ért: a szereplők úgy jelennek meg, mintha esetleges résztvevői lennének a jeleneteknek.

Wenders filmjeiben felértékelődik a kép, a fotó: önálló entitást képez. Ezért érdemes megvizsgálni film és fotó, valóság és reprezentáció kapcsolatát ezekben az alkotásokban. Vizsgálódásaim két filmre korlátozódnak: az *Alice a városokban* (1974) és *Az idő sodrában* (1976) című korai alkotásokra. Mindkét film fekete-fehér, ami már eleve fotografikus hatást kelt. Témában is közelít mindkét film a fotográfiához. Az *Alice*-ban Philip Winter egy polaroid géppel igyekszik mindent dokumentálni, a fotózás egyfajta pótcselekvés lesz számára. *Az idő sodrában* című filmben a főszereplő (akit szintén Rüdiger Vogler alakít, akárcsak Philipet) egy vándor mozigépész, aki befűzi a filmszalagot a gépbe, összeragasztja, ha elszakad stb. Mindkét főszereplőnek fizikai kapcsolata van a fotóval, a filmszalaggal, amin keresztül elvont kérdések merülnek föl bennük és a nézőben egyaránt. Ezeknek a kérdéseknek a kibomlását, kibontását segítik a képek, képkompozíciók, melyek a filmeket alkotják.

Wenders a következőket írja a képről: „ha minden kép nem tartalmazhatná külön-külön a saját kifejezőmódját és értékét, az összességük semmit nem érne... azt gondolom, hogy csak ha megadod minden képnek azt a jogot, hogy önmagáért létezzen és a saját történetét mesélje el, akkor kapod meg azt a jogot minden képtől hogy behelyezed egy

¹ Wenders, 1999, 7.

szélesebb képsorba, és beépíthesd egy kerek egészbe.”² Ez a kijelentés részben ütközik Barthes gondolatával, miszerint „a fotográfiai kép teljes, zsúfolt, semmit nem lehet hozzátenni. A filmben, amelynek anyaga ugyancsak fotográfiai, a fotónak nincs meg ez a fajta teljessége (szerencsére). Miért? Azért, mert a dolgok folyamatosságában fölvetett fotó állandóan újabb felvételek felé igyekszik.”³ Wenders egyenértékűnek tartja a fotót a filmképpel, sőt szerinte egy fotó csak akkor minősülhet át filmképpé, ha önmagában képes a teljességre, ha önmagában hordozza a történetet, és nem a rákövetkező képekkel együtt alkotja meg a folyamatot. Ezeket a képeket és a belőlük származó eltérő jelentéseket szeretném közelebbről megvizsgálni: mit jelent egy kép (filmkép, amit fotóként is értelmezhetünk) önmagában, és mit jelent a képek sorozatában, hogyan simul bele a filmbe. Illetve miről árulkodnak a képkompozíciók, hogyan értelmezhetjük őket.

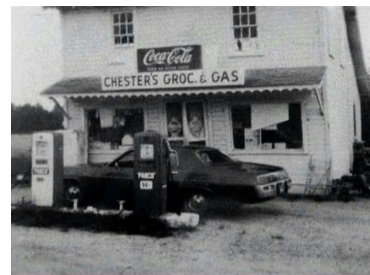
Az Alice a városokban képei

A film főhősei Philip Winter (Rüdiger Vogler) és Alice (Yella Rottländer). Philip német újságíró, akinek cikkeket kellene írnia Amerikából, Amerikáról, de ehelyett csak fotókat készít egy polaroid géppel. A fotókat többször is próbálja elrendezni, kirakja sorba maga elé, mintha történetet akarna belőlük összerakni, de ez nem sikerül. Mindent lefényképez, és a képeket összeveti a valósággal.⁴ Teljesen kiábrándul, ugyanis azt tapasztalja, hogy a képek sosem adják vissza, amit ő látott. Erre példa, amikor egy benzinkút előtt lefényképez egy néger kisfiút, aki éppen a biciklijének támaszkodik, és amikor visszanézi a képet, nincs rajta sem a fiú, sem a bicikli, csak a benzinkút és a kocsi.

² Malpas: „if each image couldn't be taken on its own terms and at its own worth, the sum of all of them would amount to nothing...I think only if you give each image the right to be there for itself and tell its own story can you hope to be given the right by each image to place it in a larger sequence and make it part of some bigger whole.” 2008, 148.

³ Barthes, 1985, 102.

⁴ Akárcsak Thomas a Nagyításban (Antonioni, 1966), csakhogy itt pont fordítva történik: Winter lát valamit, azt lefényképezi, de a képen már nincs ott az, amit előtte látott. Thomas pedig lefényképez valamit, amit csak a fényképezőgép látott, és csak a nagyítás során veszi észre., hogy több van a képen, mint amennyit ő látott.



Eleinte a néző számára nem is egyértelmű, hogy azt a fotót látjuk, amit előtte fotózott, hiszen tényleg nincs rajta a fiú. Önmagában ez a fix beállítás felfogható egy jól megkomponált totálként is, ami megmutatja a helyszínt egészében. A fény azonban megcsillan a kép egy-egy részén, és a képszelek is rezegnek, utána pedig vágás következik Winterre, aki a következőket mondja: *„Soha nem azt mutatják, amit valójában láttál.”* Ekkor válik értehtővé a néző számára, hogy tényleg azt a fotót látja, amit a fiúról készített, és a fiú mégis hiányzik a képről. Tehát nem a filmképet látjuk, hanem a filmben a fotót, amit Winter készített. Wenders tulajdonképpen mielőtt elkészítette a „film a filmben” filmjét (*A dolgok állása*), az *Alice a városokban*-nal elkészítette a „fotó a filmben” filmjét.

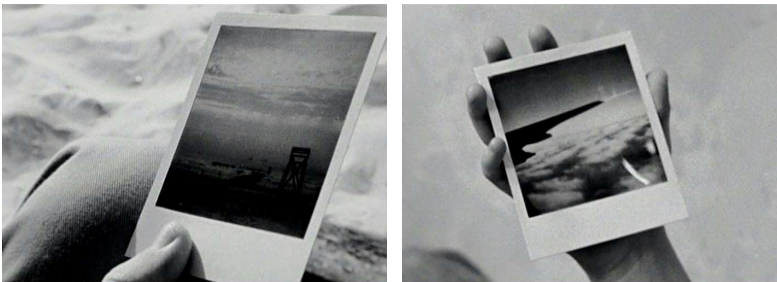
Sobchack írja, hogy *„a fotográfia olyan teret hoz létre, amelyet birtokolni és nézni lehet, de ez »vékony«, illékony tér, amely kívül tartja a megélt testet, még akkor is, ha fantáziadús módon katalizálja az életre kelt drámát”*. (1994) Winternek nemcsak ezzel a kívülállással kell szembenéznie, hanem a valóság és reprezentáció viszonyának eltolódásával is.

Nem véletlen, hogy Winter polaroid géppel fotózik, ugyanis a polaroid előnye, hogy másodpercek alatt reprodukálja a valóságot, és így szinte azonnal össze tudja hasonlítani a képet a látottakkal. De a pár másodperces eltolódás is elegendő ahhoz, hogy a képen ne a valóság tükröződjön. A valóság fogalma is megkérdőjeleződik, ugyanis Philip a saját szemével néz át az objektíven, és a szem feltételez egyfajta szubjektív látásmódot, ami az objektíven (lencse) keresztül valósul meg. Az objektív (lencse) önmagában tud csak objektív maradni, mert a szem, ami átnéz rajta, az már keres, szelektál és valahogyan lát. Tulajdonképpen nem létezik objektív valóság, objektív fotó, mert mindenki valahogyan lát. Ebben a filmben sok olyan beállított képet láthatunk, ami először a valóságot mutatja meg Philip szemszögéből, utána meg a képet, amit készít

róla. Ezek a valós képek jól megkomponált fotók is, filmképek is, valóság is, vízió is. Lássunk néhány példát közülük.



Mindhárom kép letisztult képi kompozíciókat tár elénk, elkeretezi a valóság egy részletét, és megmutatja önálló képkockaként. De ezek a képek filmképek: a tenger hullámzik, a repülő szárnya és a felhők mozognak, az emberek a parton nyüzsögnek. Mindhárom kép egy folyamatnak a része, két-három másodpercig kitartott képsorozatból vannak kiragadva. És mindhárom kép azt mutatja, ahogyan Winter lát a fényképezőgép lencséjén keresztül. Az első két képnek a fotója is megjelenik a filmben, míg a harmadik kép egyszerre filmkép és fotó is, ugyanis miközben látjuk a képet, halljuk, ahogyan exponál a fényképezőgép.



A fotó a filmképen nem azt a látványt (élményt) adja vissza, amit a filmkép. A néző nem azt látja a fotón, amit a filmképen, ahogy Winter sem azt látja a fotón, mint a valóságban. A fotó keretbe helyeződik azáltal, hogy egy kéz tartja, és újabb keretbe azáltal, hogy a filmképen belül lesz egy elem. A kéz a fotó szubjektivitását, egyedi mivoltát hangsúlyozza.

Másfajta elkeretezések is érvényesülnek a filmben. Több olyan beállítást is láthatunk, ahol a kamera szimulálja a távcső vagy a fényképezőgép keresőjét.



Ezek a képek a kamera és a filmkép közé beiktatnak egy harmadik elemet is. Az első esetben a távcső segítségével a szereplők keresgélnek, megfigyelnek. A távcső alakú keret ezt hitelesíti: pontosan azt mutatja a nézőnek, amit a szereplők is látnak. Felülről szemlélik a várost, és Winter már akkor észreveszi, hogy az anyuka (Lisa) lelép: a szállodát figyeli a távcsőn keresztül. Paradox módon a kislány megfigyelőképessége sokkal érzékenyebb: egy madár röptét követi a távcsővel. A második esetben Alice és Winter egy kompon utaznak, és ismét előkerül a fényképezőgép: látjuk ahogyan Winter keresi a fotótémát. Ez az utolsó alkalom a filmben, hogy Wintert fotózni látjuk, és a kereső (keret) megmutatása révén emlékezetes is marad a néző számára. A kislányt egy olyan beállításban látjuk, mintha az anyukájával lenne: az Alice háta mögötti nő hasonlít Lisára. Ez előre vetíti a kettejük találkozását, amit már a film nem mutat meg, csak felvezet.

Több olyan képet, jelenetet is megfigyelhetünk a filmben, ahol a tükörnek, tükröződésnek fontos szerepe van. Ezeket két csoportba oszthatjuk: egyik csoportba tartoznak a kocsi tükrös képek, a másikba meg a motelszobák tükrös képei.

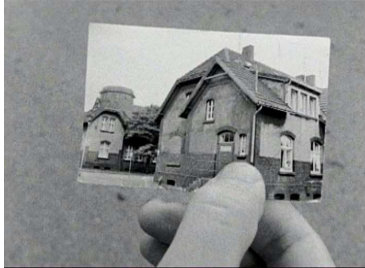


A kocsitükrös képek esetében az ablakon keresztül látjuk az utat (amit a szereplők is látnak) és a szereplőket hátulról, a visszapillantó tükörben pedig Winter arcának egy darabkáját. A tükör egy belső keretként működik (vagy akár képernyőként), ami felfedi a szereplő arcát, gesztusait, érzéseit, aki háttal áll a kamerának. A motelszobák tükör-képei nagyobb, teljesebb képet adnak Winterről. Ezek a tükörképek a fotókkal ellentétben tényleg azt mutatják, ami van (a valóságot), és nincs eltolódás a kettő között. A tükör képes a teljes valóság megmutatására, de csak egyidőben, és megfoghatatlanul, nem marad tárgyi bizonyíték utána: csak a jelenben működik. A fotó ezzel szemben egy múltbeli pillanatot ragad meg, amit a jelenben előhívhatunk. A tükör egyfajta „élő fotó”.

A tükröződés különleges formája valósul meg abban a jelenetben, amikor Winter nézi a saját portréját, amit Alice készített róla, és a képen Alice arca is felsejlik (tükröződik a fotón): a két arc egymásba mosódik. A *Persona* (Ingmar Bergman, 1965) hasonló jelenetét idézi ez a képsor, amikor Elisabeth és Alma arca egymásba olvad. Csak itt egy fotóra vetül rá egy élő arc: Winter portéjába belesimul Alice tükörképe. A különböző médiumok is összemosódnak: a fotó a tükörképpel, és mindez a filmszalagon történik.



Egyetlenegy alkalommal a fotó teljes mértékben egybeesik az ábrázolás tárgyával. Alice felismeri a házat, ahol a nagymama lakik a fénykép és emlékei alapján. Winter mégiscsak kap valamiféle visszaigazolást, hogy a fénykép képes azt mutatni, ami előttünk áll. Ez a jelenet rácáfol az eddigi szkeptikus magatartására. Innentől kezdve az események is pozitívabb irányt vesznek, annak ellenére, hogy a nagymamát végül itt sem találják meg.



Amikor a két szereplő kocsiban utazik, többször háttal látjuk őket. De ezen kívül más helyzetekben is előfordul, hogy Winter és Alice hátat fordítanak a kamerának, a nézőnek, és bámulnak ki egy ablakon, egy járműből. Mintha kívül esnének a történeten, és csak néznék, hogy mi történik előttük. Leképezik a mi nézői magatartásunkat, akik csak ülünk a képernyő előtt, és szemléljük a történetet kívülállóként. Bizonyos értelemben Winter is kívülálló, hiszen nem képes történetet írni, csak fotózik. A fotókból nem tud összeállítani egy történetet. A világot a fényképek segítségével akarja befogni, értelmezni, de ez nem sikerül neki. Önmagát sem tudja elhelyezni, a barátnővel való beszélgetés során mondja: „*Elvesztettem a kapcsolatot a világgal*”. Mire a barátnő azt mondja, hogy az identitástudatát is elveszítette, és ezért van szüksége állandó bizonyítékokra fotók formájában. Alice hozza az újdonságot ebbe a kilátástalan helyzetbe, ugyanis ő még értelmes egészként fogja fel a világot, és a történeteket. Ő az elindítója a filmbeli történetnek is. Muhi Klára és Perlaki Tamás hasonlóképpen értelmezi Alice megjelenését a filmben: „*a repülőtéri forgóajtó – egy abszolút mozijelkép, még a*

*némafilm idejéből – kidobja számukra Alice-t, egy végre beinduló történet zálogát.”*⁵ Wenders pedig azt állítja, hogy az Alice-történet egyfajta „horog, amire képeket lehet akasztani”⁶.



Mindezekén kívül sok olyan képkompozícióval találkozunk, amelyek inkább keltik egy fotó érzetét, mint egy filmképét, főleg ha kiragadjuk őket a kontextusból. Íme néhány példa.



Az idő sodrában képei

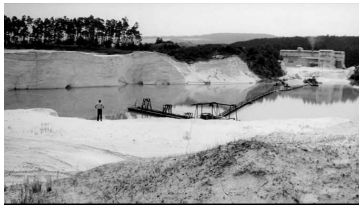
Ennek a filmnek is két főszereplője van: Bruno és Robert. Bruno (Rüdiger Vogler játssza) mozigépész, aki egyik településről utazik a másikra kamionjával, és mozigépeket javít. Robert pedig gyerekorvos, a gyerekkori dislexia a szakterülete. Robert belegázol a tóba autójával, aztán kimászik, Bruno ennek szemtanúja. Ekkor találkoznak először, Robert betársul Brunohoz. Wenders írja, hogy ez a film „*arról szól, hogy két férfi kedveli egymást, és szívesebben vannak együtt, mint nők társaságában. Megismerjük hiányosságait, érzelmi bizonytalanságukat. Látjuk, amint megpróbálják segíteni a másikat, hibáikat pedig legszívesebben elrejtene egymás elől. De ahogy múlik az idő, a hibák már egyáltalán nem számítanak, sőt amikor jobban megismerik egymást, már*

⁵ Muhi-Perlaki, 1990, 55.

⁶ Graf: „a hook for hanging pictures”, 2002, 88.

*beszélnek is róluk. Végül elválnak útjaik. Azért kell különválniuk, mert németországi bolyongásuk során túlságosan közel kerültek egymáshoz.”*⁷

Ez a film sokkal lassúbb és a történet még jobban elsorvasztott, mint az *Alice*-ban. Robert és Bruno a huszonhetedik percben mutatkoznak be egymásnak, nagyon keveset beszélnek. Szinte semmit nem tudunk meg a múltjukról, akárcsak az *Alice*-ban, a szereplők az abszolút jelenben élnek, és teljesen gyökértelenek. Kettős impulzus hajtja a Wenders-hősöket: meg akarnak szabadulni gyökereiktől, ugyanakkor keresnek valamit, ahol megállapodhatnak. A film folyamán mindkét szereplő hazalátogat, de nem találják meg azt, amit keresnek. Az otthon otthontalanságával kell szembenézniük. A tájak, települések sem nyújtanak otthont számukra, amiket bejárnak. Kies, lepusztult, fakó vidékek, ahol utaznak: kiüresedett terek, ipari építmények töltik be a képeket.



Walker Evans fotóriportja inspirálta a film megszületését Wenders elmondása szerint. Evans készített Amerika déli részén egy fotósorozatot a depresszióról. A tájak, amelyek megjelentek fotóin, nagyon hasonlóak voltak hangulatukban azokhoz a német vidékekhez, amelyeken Wenders a filmet forgatta. Wenders írja, hogy sokszor vezették Evans képei tekintetüket: „*Megegett, hogy megálltunk az országúton, hogy felvegyünk egy jelenetet. Számtalanszor szemünkbe ötlött a tájnak egy részlete, vagy egy épület, mely ezeknek a fotóknak tükrözte a szellemét.*”⁸

⁷ Wenders, 1999, 109.

⁸ Wenders in Montázsfüzetek I, 14.



Evans fotói (Még több kép: <http://www.english.illinois.edu/maps/depression/photoessay.htm>)

A tér egyfajta kivetülése a két szereplőnek: ahogyan a terek üresek, ugyanúgy a szereplőknek nincs múltjuk, nincsenek történeteik. Robert még próbálkozik történetek elmesélésével, de Brunot ez egyáltalán nem érdekli. Amikor elkezd beszélni a feleségéről, akkor Bruno a következőket mondja: „*Nem szükséges, hogy elmeséld a történeted, csak azt, hogy ki vagy.*” Mire Bruno: „*Én vagyok a történetem.*” A két szereplő egymásnak ellenpólusa: Bruno Winter a képek embere, Robert Lander pedig a szavaké.

Autentikus képek és létformák keresése valósul meg a filmen. „*Egy célom volt még, hogy a filmünk egy dokumentumfilmre emlékeztessen.*”⁹-mondja Wenders. Ezért is mutatja meg a szereplőit olyan helyzetekben, amelyekben egy átlagos játékfilmben nem látjuk a hősöket (pl a kakálós jelenet-Bruno, hányós jelenet-Robert). Ugyanakkor mindent megmutat, hogy mi történik a két szereplővel, ezért is követeli meg a film ezt a hosszúságot. Nagyon lassan nyílik meg a két szereplő egymásnak, és ennek előkészítése a hosszú utazások, hallgatások. Ez a fajta verbális minimalizmus egyrészt jelzi az utazásaik fennköltségét, másrészt az elfojtott érzelmeiket helyezi előtérbe. David Laderman írja, hogy sok esetben a helyszín (mise en scène) beszél a szereplők helyett, miközben ők egymáshoz sem szólnak. A céltalan barangolás állítja vissza fokozatosan a szereplők kommunikációs képességeit, olyannyira, hogy a végén muszáj elválniuk, mert a legmélyebb félelmeiket is megosztják egymással.

A filmet keretbe foglalja egy prológos és egy epilógus jelenet. A prológosban Bruno egy némafilmvetítéseket kísérő zongoristával beszélget a munkájáról. A zárójelenetben pedig egy vidéki mozitulajdonosnővel beszélget, aki várja, hogy újra kinyithassa a mozi kapuit. A nő nem hajlandó levetíteni az új filmeket, azt állítja, hogy: „*Ezek a filmek kizsákmányolják mindazt, amit az emberek szemében és fejében még ki*

⁹ Wenders, 1999, 114.

lehet zsákmányolni.” Az idő sodrában a mozi haláláról is szól a két férfi kapcsolata mellett. A prologusban a zenész megidézi a nagy német némafilmek fénykorát szemben a mostani kilátástalansággal: a *Nibelungok* és a *Ben Hur* a kedvenc filmjei.

Egy filmbeli jelenet is utal a némafilm aranykorára: amikor Bruno és Robert árnyjátékot adnak elő. Éppen szerelik a gépezetet egy vászon mögött, a nézőtér meg tele van gyerekekkel, és már türelmetlenül várják, hogy kezdődjön el valami. Bruno felkapcsol egy villanyt, az árnyékuk így rávetül a vászonra. Amikor észreveszik, hogy a gyerekek rajtuk nevetnek, elkezdenek játszani. A Méliès-féle attrakció moziját idézik meg a szereplők, az árnyjáték filmként működik. Ez az első jelenet, ahol Bruno és Robert igazán együttműködnek, és feloldódnak a játékban. A zárókép azonban levesz ebből a jókedvből: a kötél amin lógott Bruno úgy leng előttük, mint egy akasztófakötél.



Több olyan beállítást is láthatunk a filmben, amelyben a kép „osztott képernyőként” működik. Van olyan képkompozíció, hogy függőlegesen osztott a kép, illetve van olyan is, hogy vízszintesen. Amikor Bruno és Robert a kamionnal utaznak, akkor szinte mindig ilyen függőlegesen osztott képben láthatjuk őket szemből. Ez az elrendezés azonban érvényes más jelenetekben is, amikor ketten vannak.



Mindegyik képen külön-külön el van keretezve a két szereplő. Az első képen a kamionablakok foglalják őket keretbe, a második képen a bódé vakablakai, a harmadik

képen pedig a bunker ablakkeretei. Ezek a keretek a szereplők bezártságának, megközelíthetlenségének a konkrét képi kivetüléseiként is értelmezhetők. Ennek megfelelően nem véletlen, hogy a bunker ablakai ki vannak törve, hiszen ez az a helyszín, ahol Bruno és Robert végre beszélgetnek, megnyílnak egymásnak.

A függőlegesen osztott képek még izgalmasabb látványt nyújtanak. Az első képen Robert átsétál egy hídon, a híd alatt gyerekek játszanak. Robert különös érzékenységgel viseltetik a gyerekek felé: a film végén elcseréli a szemüvegét és a bőrdíjait egy füzetre, amibe egy kisfiú azt írta bele, amiket látott. Robert azt keresi, ami a gyerek(ek)nek megvan: evidens, egységes világképet (mint Philip az *Alice*-ban). A képen tehát a két világkép ütközik: felül sétál Robert egyedül a töredezettségével és magabazártságával, alul önfeledten játszanak a gyerekek. A második kép Bruno és Robert megjelenítésére egy újabb variáció.



A film végén mindkét férfi külön utazik, Bruno a kocsijával, Robert pedig vonaton, más-más irányba mennek, de útjaik keresztezik még egyszer egymást, ami azt sejteti, hogy bár szétváltak, az utazás, és az együtt utazás továbbra is összeköti őket. Ismét egy „csendes párbeszédnek” vagyunk a tanúi: bár a két szereplő nem egy térben van, és talán nem is látják egymást, de érzik egymást. Laderman úgy értelmezi ezeket a képsorokat, mintha a két férfi a két járműn keresztül beszélne egymáshoz és búcsúzna el, amint a két útvonal elmetshi egymást.¹⁰

Mindkét filmben letisztult képeket láthatunk. Érezni, hogy ezek nem véletlen beállítások, bár *Az idő sodrában*-nak nem is volt rendes forgatókönyve, Wenders mindig forgatás előtti este találta ki, hogy mit vesznek fel másnap, és az improvizáció is sok volt. Mégis a képek, a világítás, a képkivágás ellensúlyozza a történet esetlegességét. Az *Alice*-nak előre megírt forgatókönyve volt, de a forgatás során a rendező egyre jobban

¹⁰ Laderman: „they speak to each other through the driving vehicles themselves, as their paths cross in a mystical farewell.” 2002, 265.

elrugaskodott tőle: „az idő múlásával már egyre szabadabb lett a film, a Ruhr-vidéken pedig már szinte teljesen forgatókönyv nélkül dolgoztunk.”¹¹ írja Wenders. Talán éppen ez a szabadság tette lehetővé, hogy a képek ennyire valódiak legyenek.

Ugyanakkor ezek a képek önmagukban hordozzák a történeteket, ami pótolni igyekszik a filmek elsorvasztott történeteit, a narratíva minimálisra van redukálva mindkét filmben. Jeff Malpas a kép narrációjának nevezi ezt az eljárást, mely szerint a kép narratív kapcsolatban van a helyszínnel, a világgal, ami lehetővé teszi, hogy több bújjon elő a képből.¹² Ezzel magyarázhatóak a kitartott képek, snittek, jelenetek, a Wenders által kedvelt hosszú beállítások és nagytotálók.

Catherine Russell egyfajta narratív mortalitásról („narrative mortality”) beszél a Wenders filmek kapcsán, ami a későbbi filmekben teljesebben ki (*Lightning over water-Villanás a víz felett*, 1980 és *The state of things-A dolgok állása*, 1982), de már ezekben a korai alkotásokban is fellelhető csírájában: egy bizonyos fokig elmondható, hogy semmi sem történik ezekben a filmekben. „*A fragmentált kulturális tájképen belül a narratív mortalitás azoknak a halott ideáloknak az allegóriája, amelyek az európai realista művészfilmet jellemezték.*”¹³ - írja Russell. Mindkét filmben problematikus a viszony Európa és Amerika között. Winter nem találja a helyét Amerikában, képtelen leírni azt, amit ott lát, csak képeket készít róla, képtelen egyben és egészben látni a világot, akárcsak Bruno és Robert. A szereplők csak töredezett világképet tudnak alkotni, az emlékeik is töredékesek, a jövőjük is bizonytalan. Egyfajta modern életérzés jellemzi ezeket a hősöket. A filmek pedig egy újfajta narratíva mentén épülnek fel: véletlenszerű események követik egymást, ahol a történés minimális, a képek szervezik a történetet.

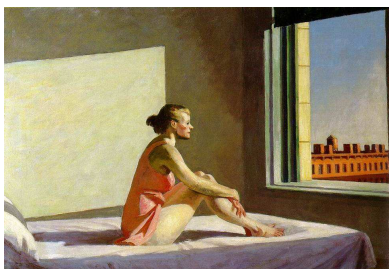
Wenders képei rokoníthatóak Edwar Hopper festményeivel, amint azt Malpas és Jones is megjegyzi tanulmányaikban. A Hopper festményeknek is van egy sajátos narratívájuk, akárcsak Wenders filmképeinek: történetet foglalnak magukba. Liesbrock hívja fel a figyelmet arra, hogy Hopper olyan perspektívákat alkalmaz festményein, amelyek csak a kránok használatával váltak lehetővé a filmvásznon. „*Ez egy olyan nézőt*

¹¹ Wenders in Montázsfüzetek I, 10.

¹² Malpas: „*the narration of the image, through allowing the image to remain connected to the place, and to the world, by means of a narrative connection of images that always allows the possibility that more can emerge from the image.*” 2008, 158.

¹³ Russell: „*Within a fragmented cultural landscape, narrative mortality allegorizes the mortality of a certain ideal of realist European art cinema.*”, 1995, 68.

*feltételez, aki magasan a levegőben helyezkedik el, egy nem túl biztonságos helyen, és ugyanakkor mozog is. A veszélyérzet a képen keresztül válik érzékelhetővé, és a látás aktusa újszerű lesz. A megfigyelők tudatában vannak annak a ténynek, hogy ők a megfigyelők.”*¹⁴ Wenders is hasonló környezeteket és beállításokat használ filmjeiben, mint Hopper: a nézőt tudatos megfigyelésre készteti. Az elkeretezések, ablakon való kilátás, illetve bekukucskálás, utcára való kilátás szintén jellegzetesen Hopper festményeket idéznek.



Edward Hopper (1892-1967), „Morning Sun, 1952. Oil on canvas, 38 1/8 x 40 1/8 inches - Columbia Museum of Art, Ohio



¹⁴ Liesbrock In: Jones: „He repeatedly shows perspectives which only became possible with the use of camera cranes in film production, these suggest a viewer, who is situated high up in the air, without a really secure location and who is moving at the same time. Hence a sense of the danger to their own position is communicated to the viewer of the picture and, of course, the act of seeing becomes that much more patent. Observers suddenly become aware of themselves as observers.” 2009, 201.

Felhasznált irodalom:

Wenders, Wim: *Írások, beszélgetések*. Szerkesztette: Zalán Vince, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.

Muhi Klára-Perlaki Tamás: *Wim Wenders*, Filmbarátok Kiskönyvtára, Múzsák, 1990.

Montázsfüzetek I., Wim Wenders, Szerkesztette: Kiss Tibor, A Montázs Filmklub kiadványa.

Barthes, Roland: *Világoskamra*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.

Malpas, Jeff: Wim Wenders, The Role of Memory In: James Phillips (szerk.) *Cinematic Thinking, Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford University Press, California, 2008

Russell, Catherine: Wim Wenders. Film as Death at Work In: *Narrative Mortality. Death, Closure and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1995

Laderman, David: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. University of Texas Press, Austin, 2002

Sobchack, Vivian: A vászon és a képernyő színtere, 1994,
<http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=304>

Jones, Stan: Cinematic Topographies in Time-Space: Wim Wenders Hotels In: David B. Clarke, Valerie Crawford Pfannhauser and Marcus A. Doel (szerk.) *Moving Pictures. Stopping Places. Hotels and Motels on Films*, Lexington Books, 2009

Graf, Alexander: *The cinema of Wim Wenders: the celluloid highway*, Wallflower Press, 2002.

<http://books.google.com/books?id=AR7TvcMsT3gC&printsec=frontcover&dq=wim+wenders&lr=&ei=4hwSTPSkEJqUyASE4ZCmCg&hl=hu&cd=15#v=onepage&q&f=true>