Dávid Anett

Peter Greenaway, avagy színház és film “határtalan” határai

Absztrakt

A dolgozat Peter Greenaway A maconi gyermek című filmjén keresztül vizsgálja a színház és a film kapcsolatát, kiemelt figyelmet fordítva azokra a formanyelvi eszközökre, melyek a rendező védjegyévé váltak. Elemzésemben igyekszem fellelni a rendező határátlépéseit a két művészeti ág között, a színrevitel, keretezés és térkezelés problémáira összpontosítva. A rendező szokatlan módon ötvözi színház és film kellékeit, játszik a kerettel és magával a nézővel is. Olyan filmes eszközök sajátos alkalmazásával, mint a fénnyel vágás, nézőpontváltás vagy a szerep a szerepben interakciót teremt színház és film között, és képeit „barokkos köntösbe" bújtatja.

Szerző

Dávid Anett a Szegedi Tudományegyetem filmelmélet-filmtörténet szakirányának másodéves hallgatója, 1987-ben született, Budapesten.
Érdeklődési kör: kortárs svéd filmek

E-mail: davidanett@citromail.hu

Dávid Anett

Peter Greenaway, avagy színház és film “határtalan” határai

Peter Greenaway filmjei megosztják a közönséget, és kihívások elé állítják a befogadót. Az 1993-as, *A maconi gyermek* (*The Baby of Macon*) című filmjében zsúfolt, barokkos képekkel, szokatlan idő- és térkezeléssel, önreflexív elemekkel és végtelenül depresszív történettel sokkolja a nézőt.

A maconi gyermek olaszországi premierje után Peter Greenaway így kommentálta közönsége reakcióit: „Amíg a film befejeztét vártam kint, az előcsarnokban, nem tudtam mit tenni, de hallottam, hogy többen is kifütyülték a filmet – mondta. Majd a közönséghez fordult. – Megtennék, kérem, hogy felemelik a kezüket azok, akik kifütyülték a filmemet? És elmondanák kérem, hogy miért fütyültek?” Egy fiatal férfi felemelkedett székéből és megragadta torkát, szenvedést színlelve. „Éreztem valamit itt. – mondta – Fájdalmat. Összehúzódást.” (1)

Ez a reakció korántsem meglepő, főleg, ha megvizsgáljuk azokat az elemeket, melyek Greenaway védjegyévé váltak. Melyek azok az eszközök, amivel a rendező ilyen különleges hatást gyakorol a nézőre? Miért tekinthetők Greenaway filmjei provokatívnak, ha eltekintünk a filmek témájától, és elsőként a formanyelvi eszközöket vizsgáljuk? Nem törekszem a film átfogó értelmezésére, csupán a színrevitel, térkezelés és keretezés problémájára összpontosítok, hiszen a rendező úgy használja ezeket az elemeket, hogy a nézőnek újra meg kell tanulnia „olvasni a filmet”.

A színrevitellel foglalkozni *A maconi gyermek* esetében többszörösen is érdekes feladat, hiszen nehéz eldönteni, hogy „színházias filmről” vagy „filmszerű színházról” van-e szó. Kétségtelen, hogy Greenaway ötvözi a kettőt, méghozzá olyan módon, hogy a színház számára mindeddig megoldhatatlannak tűnő kihívásait filmes eszközökkel valósítja meg. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy szakít a színház hagyományaival, sőt, legalább ilyen hangsúlyosan játszik a színházi elemekkel is. Ahogy David Bordwell írja, (2) a színrevitel olyan valami, melynek módjáról alig találhatók feljegyzések, és külön iskola sincs, mely ezzel foglalkozna. Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy miért, hiszen tudjuk, hogy a színrevitel irányítja a dráma terére a figyelmünket, kihangsúlyoz, atmoszférát teremt, magyaráz, elidegenít vagy épp ellenkezőleg, a nézőt is bevonja a cselekménybe. Miért nem kap tehát megfelelő hangsúlyt a színrevitel? Talán azért, mert mindez észrevétlen marad, sőt észrevétlennek kell maradnia a néző számára. A néző nem veszi észre, hogy irányítják, befolyásolják, mégis a hatása alatt van.

Igyekszem körbejárni azokat a fogalmakat, melyek a színrevitel, keretezés és térkezelés megértéséhez elengedhetetlenek, majd néhány, a filmből kiragadott példán keresztül szeretném értelmezni azokat. Végül pedig egy rövid összefoglalás után megpróbálok következtetéseket

levonni színház és film kapcsolatáról, a greenawayi stílusról, a keret és néző viszonyáról.



Peter Greenaway: A maconi gyermek

Amint azt már korábban is említettem, a színrevitel igen összetett probléma, melynek során a mise-en-scène elemeivel is foglalkoznunk kell. A mise-en-scène magában foglalja a díszletezést, világítást, kosztümöt, sminket, színészi játékot, valamint a kamera előtti alakok elhelyezésének és mozgatásának tudatos, ugyanakkor természetes módját. Hogyan jelenik meg mindez *A maconi gyermek*ben? Beszélhetünk-e egyáltalán természetességről ennek a filmnek az esetében, tekintve, hogy folyamatosan átalakuló helyszínekkel, függönnyel elhatárolt térszeletekkel, monumentális ággyal, mozgatható díszletekkel van dolgunk, s mindez fel van zsúfolva egy színpadra? Azonban nem ennyire egyszerű kijelenteni, hogy megszokott színházi kellékekről beszélhetünk *A maconi gyermek* kapcsán, és itt egy pillanatra beszélni kell a szokatlan térkezelésről is.

Minek köszönhető, hogy már pusztán a díszletezés felől megközelítve sem pusztán a színházi jelleget érezzük? Többször megnéztem a filmet, kezembe vettem egy papírt, és megpróbáltam lerajzolni azt a teret, ahol a cselekmény játszódik, de hiába, nem tudtam egyetlen színpadra korlátozni. A tér többdimenziós, hiszen a színpad alatt is zajlanak jelenetek, a film elején felbukkanó hermafroditát valahová a színpadi tér felé helyezzük, megfigyelhetünk szó szerint a kulisszák mögött játszódó jeleneteket, de a színpadot nem tudjuk összeegyeztetni a templommal, sem a jászollal. Talán helyesebb lenne úgy fogalmazni, hogy *A maconi gyermekben* „egyáltalán nincs tér”, hiszen ugyanaz a tér egyik pillanatban szűknek, a következőben pedig végtelennek hat. A tér a legkülönbözőbb eszközök által jön létre, majd el is tűnik, és ezzel párhuzamosan a tér „beszippantja” a nézőt, majd hirtelen „kilöki magából”. Az egyik ilyen eszköz Greenawaynél a díszlet, mely állandóan változik, gurul, kiemelkedik, átalakul, a sötétbe vész. A rendező tehát a díszlettel, vagyis színházi jelleggel teremti meg a film többterűségét. Még azokban a jelenetekben is, ahol látszólag csupán egy helyszínre korlátozódik a cselekmény, a díszlettel legalább kétfelé van bontva a tér, hiszen a közönség folyamatosan jelen van. Vannak azonban olyan jelenetek, melyekben inkább realisztikus a díszlet. Ilyen például a „jászol-jelenet”, ahol a szalmával és élő állatokkal berendezett tér teljesen valóságosnak hat. Ám ekkor kirobban egy hatalmas ajtó, és a tér szó szerint kinyílik, kitágul számunkra. Az eddig sötétben lappangó „bűnös” szándékra fény derül, hiszen a kirobbant ajtó felől éles fény árad be az istállóba, és itt el is érkeztünk a mise-en-scène egy

másik, fontos eleméhez.



Peter Greenaway: A maconi gyermek

A világításról is hasonlóak mondhatóak el, mint a díszletezésről: egyáltalán nem realisztikus, ugyanakkor kiemelten térrendező szereppel bír. A világítás és a fény egyik fontos funkciója, hogy kiemelhet és elrejthet szereplőket, tárgyakat és eseményeket. A korábban említett „jászol-jelenetben" például tökéletesen megfigyelhető a világítás ilyesfajta használata. A jelenet, amelyben a szűzlány felajánlkozik a papnak, szinte teljes sötétségben zajlik, az istálló megvilágítása a gyertyafényt idézi. A kontúrok elmosódottá válnak, a tér bizonyos részei homályba vesznek. Mikor a gyermek rájuk nyit, a kintről érkező fény már-már vakító, ezzel éles kontrasztot teremtve a pár és a gyermek, vagyis a két világ között.



Peter Greenaway: A maconi gyermek

Ebben a dramaturgiailag is kiemelt pillanatban alsó gépállásból, ellenfényben és megváltozott objektívvel látjuk a fiút: az ellenfény eltünteti a realisztikusan is megítélhető tér illúzióját, és a fiút mintegy a szentábrázolások ikonikus módján mutatja be. A bűnös, szentségtelen dologra készülő pár romlottsága áll szemben a gyermek tisztaságával és ártatlanságával. A nő a jászolba helyezi a gyermeket, mely a megvilágítás által kiemelt szerephez jut. Miután a gyermek utasítására az ökör felökleli a papot, a nő kaszával támad az állatra. Ekkor a gyermek irányából érkező fény a nő

felnagyított és baljós árnyát vetíti a hatalmas ajtóra, mely néhány másodperccel később kirobban, és a beáradó fénnyel együtt megjelenő tömeg ítéletet mond a nő fölött, elzavarják a gyermek mellől. Nem csak fény-árnyék viszonyában jelenik meg az éles kontraszt, hanem a színek tekintetében is. A fény színei hol harmonizálnak, hol pedig éppen ellentétesek a díszlet és kosztüm színeivel. Fontosak a színek, *A maconi gyermek* esetében pedig különösen a vörös szín, hiszen tökélyre emeli a díszlet és világítás barokkos hangulatát.



Peter Greenaway: A maconi gyermek

A film rengeteg vizuális metaforára épít, ezért is olyan nehéz a megértése, hiszen ezeket a szimbólumokat és metaforákat meg kell fejteni, és nem feltétlenül egy megoldás, értelmezés tartozhat hozzájuk. A kosztüm azonban nemcsak metaforikus jellegű, hanem van egyfajta elválasztó funkciója is. A kosztüm alapján választhatjuk el a szereplőket a színészektől, legalábbis a film végéig ebben a hiszemben vagyunk, amikor is a közönség meghajol.



Peter Greenaway: A maconi gyermek

A színészi játékot tekintve szintén nehéz eldönteni, hogy a színházi stílus vagy a filmes stílus a meghatározóbb. Találkozunk a némafilmekből ismert túljátszással, erős mimikával és gesztusokkal, de a visszafogott játék is jelen van, mely a közeli plánok esetén jut fontos szerephez. A színészi játéknak magának a történetnek a szempontjából is kiemelt szerepe van, hiszen a színfalak mögött játszódó jelenetekben „a színész kilép a szerepéből", azaz kilép az egyik szerepéből. Találhatunk olyan részeket is, melyben újra eljátszanak egy már korábban látott jelenetet. Ilyen például a szülés paródiája, melyben gúnyos felhangot kap a hihetetlen csoda, az

egészséges fiúgyermek világrajövetele, sőt Krisztus születésének jelenete is megidéződik a filmben, még akkor is, ha a kis „Jézust” alig néhány jelenettel korábban cserélték ki egy nagyobbra, s mindezt a szemünk előtt. Ez a metafikció azonban nem csak eltávolító hatással bír. Éppen ezek a képsorok keltik bennünk azt az érzést, hogy „beavatottként”, mi is részesei vagyunk az eseményeknek. A színészi játék és a valóság határa is igen elmosódott *A maconi gyermekben*, hiszen hiába vagyunk tudatában annak, hogy filmet nézünk, ráadásul egy olyan filmet, mely korántsem dokumentarista, mégis minden néző a film során akár többször is felteszi a kérdést, hogy: „Most akkor ők játszanak, vagy sem?”. Ez az érzés akkor csúcsosodik ki igazán, amikor a film végén maga a „közönség” is meghajol, ám a három főszereplő „holtan” fekszik. Teljesen elmosódik játék és valóság határa. Persze fontosak a gesztusok, és a beszéd még a nem angol anyanyelvűek számára is tiszta és érthető, de az a néhány közeli és premier plán „bezavar”: ebben a színházi miliőben a közelik és olykor a premier plánok használata azonban korántsem hat idegennek, sőt mivel végeredményben mégiscsak egy filmről beszélünk, elvárható is. A színész arcának vagy testrészeinek közelije olyan elem, melyet csak a film tud megmutatni; a színház tere abban az értelemben mindig homogén tér, hogy nem képes összefüggéseket azáltal kihangsúlyozni, hogy önkényesen változtatja néző és látvány távolságát (vagyis míg a színház esetében ez a távolság rögzített, a filmek esetében korántsem ez a helyzet). David Bordwell kihangsúlyozza, hogy a közelik használata igen elterjedt az 1960-as évektől, főleg a párbeszédeknél használnak sok beállítást és sok egészen szűk, csak az arcot mutató plánt a rendezők, ezzel is fokozván a kontinuitást. *A maconi gyermek* is használ közeliket, ráadásul a jelentősebb eseményeknél, de funkciója mintha nem a fokozott kontinuitás lenne, hanem nyomatékosítás, keretezés és kizökkentés. Mikor a néző szeme már-már megszokná a színházi jelleget, hirtelen egy arc közelijével találja a szó szoros értelmében szemben magát. Az eltávolítás e fajtája ellök minket a színháztól, és a film felé közelít. A színházi cselekményben törést okoz, de a film folyamatosságát éppen ezek az elemek szolgálják. A színházi és filmes eszközök ilyesfajta váltakozásával a rendező arra kényszeríti a nézőt, hogy kétfajta befogadói pozíciót vegyen fel, és külön-külön vagy éppen vegyítve alkalmazza azokat.

A „Greenaway-stílust” nem pusztán a formanyelvi eszközök határozzák meg, hanem ugyanilyen fontos az azokra adott válaszreakció, melyet a rendező tudatosan formál és „vizsgáztat”.

Az imént felsorolt elemek mind a mise-en-scène összetevői, melyek a vágás mellett alapvetően meghatározzák a filmnek és magának a rendezőnek a „stílusát”. Bordwell szerint egy rendező stílusát elsősorban a színrevitel határozza meg, melyben a mise-en-scène és a vágás kiegészíthetik egymást, főként a hosszú beállítások esetében. A színrevitel szerepe tehát jelentős, annál is inkább, ha visszaemlékszünk a „szerzők politikájára”, amikor is kiemelt szerephez jutott egy-egy rendező egyedi stílusa. Azt állították, (3) hogy a rendező akkor válhat igazi szerzővé, ha legfontosabb eszköze a mise-en-scène, és nem csupán a vágás által képes formanyelvi újításra. Greenaway tehát igazi szerzőnek mondható, hiszen a mise-en-scène-t nem a klasszikus, konvencionális funkciójában használja. Keretez és vág a fénnyel, teret épít és rombol a díszlettel, a színészi játékban pedig ötvözi a színházi és filmes elemeket. Nála is fontos a párbeszéd, de nem a

megszokott formában, hanem egy szimbolikus, metaforikus szinten. A konvencióktól, szabályoktól való eltérés azonban felveti azt az igen jelentős problémát, hogy mennyiben sérül ilyen eszközök használata mellett a megértés. *A maconi gyermek*ben maga a megértés is felvet egy paradoxont, mivel a színpadi cselekmény jól követhető, a filmes elemek is ismertek a néző számára, de a kettő váltogatásával felmerülő problémák megoldatlanul maradnak.

Hogyan irányítja Greenaway a néző tekintetét, hogyan egyensúlyoz színház és film között? Milyen jelentőséggel bírnak az egyes képek, az „egész" olvasatában?

A rendező az, aki szelektál. Érdemes tehát megvizsgálni, hogy Greenaway filmjében mi az, ami a képen belül, és mi az, ami a képen kívül marad, tehát hogyan jelenik meg a keretezés *A maconi gyermek*ben, és ez hogyan irányítja a nézőt a nézés és a megértés folyamatában. A keretezés és térrendezés elválaszthatatlan fogalmak, főleg a film esetében, még inkább *A maconi gyermek* kapcsán. Pascal Bonitzer azt taglalja, hogy míg az alakok feldarabolása jól ismert filmes módszer, addig az elkeretezés kevésbé elterjedt, pedig a kameramozgások, melyekkel összefügg, teljesen megszokottak a számunkra. Az elkeretezés és a kameramozgás az, ami lehetőséget nyújt az ürességhatásainak megszüntetésére és kiteljesítésére. Mielőtt azonban tovább haladnánk, térjünk vissza mindezek alapjához, a perspektívához és magához az emberi látáshoz. Tudjuk, hogy a perspektíva ambivalens, hiszen vagy a kép perspektivikus elrendezése igazodik a nézőhöz, vagy fordítva, a néző igazodik a képhez. Ha nagy távolságból és szemből látjuk a képet, akkor annak kirekesztő, távolságtartó hatása lesz a nézőre, ha viszont kis távolságból és rézsútos irányból ábrázol, akkor a nézőt is bevonja a kép terébe. Amikor *A maconi gyermek*et nézzük, olyan érzésünk támad, mintha Greenaway tudatosan játszana velünk, és hol ellök, hol pedig magába von minket a kép. A másik elidegenítő hatás szintén a keretezésnek köszönhető. Az elkeretezés Bonitzer szerint ugyanis nem más, mint a látószögek áthelyezése, a nézőpont radikális középpont-ellenessége, ami a kereten kívülre veti és megcsonkítja a testet, a helyszín üres, steril részeire fókuszál. Így talán már érthetőbb, hogy miért van olyan hangsúlyos szerepe a keretezésnek *A maconi gyermek* esetében, főleg ha „perverzióként", az emberi test feldarabolásaként értelmezzük. Az elkeretezés tehát bizarr, speciálisan filmes eszköz, hiszen a színház számára nem kivitelezhető a nézőpont változtatása. Greenaway már a film legelején játszik a kerettel, mintha szoktatni próbálná a nézőt ahhoz, ami az elkövetkezőkben várni fog rá. Az emberi szem automatikusan a kép közepére fókuszál, azon belül is az emberi alakokra, a szemre és a szájra.



Peter Greenaway: A maconi gyermek

A film első képe tökéletesen meg is felel ennek a sémának, hiszen egy „emberi” alak látható a kép közepén, még a háttér sem zavar minket, az alak körül minden fekete. Az ezt követő kép azonban már két alakot ábrázol, akik a képmező két szélén jelennek meg, mely – bármilyen furcsa is – zavaróan hat. Egyik alakról a másikra kapkodjuk a tekintetünket. Egyikőjük sem dominánsabb a másiknál, bár az egyik magas, és piros ruhát visel, a másik a mozgásával vonzza a tekintetünket.



Peter Greenaway: A maconi gyermek

Ezek után két csoport jelenik meg a sötét háttéren, ismét a képmező két szélén. Zavaró, hogy éppen középen nincs semmi. A harmadik kép már-már vizsgafeladatnak tűnik, melyik csoport vonzza magára a figyelmünket. A kép jobb szélén lévő két alak, vagyis a kompozicionális egység, vagy a kép bal oldalán keresztet vető magányos alak, vagyis a mozgás. Greenaway az emberi látással, a néző tekintetével kísérletezik. A keret azonban más funkciókat is betölt, és más formákban is megjelenik. Rengeteg belső kerettel találkozhatunk, például maga a színpad is ad egy keretet, a függöny, a monumentális ágy kerete is hangsúlyos, oszlopok, ajtók, ablakok, stb.



Peter Greenaway: A maconi gyermek

Gyakori az is, hogy a fény az, ami keretez. Kiemel, irányítja a tekintetet. A fény szerepe tehát a térrendezés szempontjából is igen jelentős. Például abban a jelenetben, mikor főszereplőnk rájön, hogyan gazdagodhat meg abból, ha a gyermek anyjának adja ki magát, a tér teljesen átrendeződik a fényhatások segítségével. Külső térben vagyunk, a templom előtt. A nő kezébe veszi a gyermeket, és a kép előterébe húzódik, háta mögött vörös zászlókkal ugrál és táncol a tömeg. Az emberek lassan eltűnnek, a háttér teljesen vörös lesz, majd az előtér is elsötétül, a vörös vásznakat hátulról érkező fény világítja meg. Ismét kivilágosodik a kép, a nő arcának közelijét látjuk. A következő képen már belső térben vagyunk, bár a háttér és a szereplők változatlanok. Azt a hatást kelti, mintha a külső tér másodpercek alatt átalakulna belső térré. Egy másik jelenetben, amikor végrehajtják a szűz büntetését, a fény ismét kiemelt szerephez jut. A színészek a jelenet elején kilépnek szerepükből, és talán ez az első olyan pillanat, hogy tisztában vagyunk vele, hogy itt valóban „csak" színjátszás folyik, mivel a lány úgy tesz az elfüggönyözött ágyon, mintha megerőszakolnák. Ekkor azonban színésztársai lefogják, és a lány hiába védekezik ártatlanságával, 113 férfi követ el rajta erőszakot. A közönség, és itt nem a mozinézőket értem ezalatt, a történteket egyfajta árnyjáték formájában követi végig. Az az érzésünk, mintha mi, filmnézők beavatottabbak lennénk, mint a darab nézői, a voyeurizmus egy magasabb fokára léphettünk. Mégis kialakul az a paradox helyzet, hogy hiába rendelkezünk nagyobb tudással, mint a közönség, a voyeurizmus nem teszi lehetővé, hogy aktív szereplőivé váljunk a történteknek, csupán megfigyelhetünk, a látványt uralhatjuk, de ennél többre nem vagyunk képesek. Érdekes, amint a két férfi szinte uszítja a filmnézőt, hiszen „megszólítja" a közönséget azzal, hogy közlik a lánnyal, hiába kiabál, a több száz néző mind azt fogja hinni, hogy csak a szerepét játssza. Ha itt visszagondolunk egy pillanatra a moziban kiváltott heves reakciókra, talán jobban érthető a nézők bekiabálása. Valóban késztetést érzünk arra, hogy kiáltsunk, hogy mi igen is látjuk, tudjuk, hogy mi zajlik a függöny mögött. De valóban látjuk? Valóban tudjuk, hogy hol van játék és valóság határa? Vajon pusztán a színház- és filmművészet szintézise váltja ki ezeket a heves reakciókat, vagy a keveredés módja okozza?

Greenaway egyszer így nyilatkozott a klasszikus filmekről: „Amit eddig láttunk, nem is film volt, hanem csak előszó a filmhez." Pethő Ágnes Greenaway filmjei kapcsán felteszi azt a kérdést, hogy vajon a filmművészet ön(f)elszámolásáról van-e szó, vagy talán az intermedialitás csúcspontjáról beszélhetünk. Greenaway filmjei hasonlóan erős válaszreakciót váltanak ki a nézőkből, mint

korábban a Lumiére fivérek mozgóképei. Másfajta nézői pozíciót hoz létre, a filmművészetet „más művészetek tükrébe állítja", önreflexív elemeivel azt a hatást kelti a nézőben, hogy ő maga nem más, mint egy újabb láncszem a voyeurizmusban, de ez sokkal inkább bénítóan hat, mintsem a megértést szolgálná. Nem csupán színház és film társításából ered a film különlegessége, hanem a módból, ahogy a képekhez, információkhoz, érzésekhez hozzájutunk. Különös tekintettel igaz ez a záró jelenetekre, ahol szokatlan befejezéssel találkozunk.

Maga a film is keretes szerkezetű, a végén ismét megjelenik ugyanaz az alak, aki a film legelején a világ, az állatok, növények és az emberek pusztulásáról beszélt, majd elmondja ugyanazt, hiszen a gyermek halálával ismét betegség és szomorúság pusztít a világban. Külön érdekesség pedig, hogy a „színjáték" végét az jelzi, mikor a narrátornak nem mondható papi figura, aki a gyermek hangját is adta, becsukja a könyvet, kilép saját „keretéből", és meghajol.

Kétségtelen tehát, hogy keret és elkeretezés igen hangsúlyos szerephez jut *A maconi gyermek*ben, azonban nem csak arra kell ügyelnünk, hogy mi az, amire a keret felhívja a figyelmet, és kihangsúlyoz, hanem arra is, amit elrejt a néző tekintete elől. Gyakran jelenik meg a hiány, sőt gyakran éppen a hiányra hívja fel a figyelmet a keretezés. A legszembetűnőbben talán akkor, mikor a gyermek feldarabolása után a kép középpontjában az üres oltár áll.

A maconi gyermek záró képei igen szokatlanok, hiszen a színészek meghajolnak, leleplezik magukat, majd a kamera kihátrál, és a közönség is meghajol. Ez az önleleplezés mégsem hozza magával a katarzist, nem szabadulunk meg a szorongástól, hiszen a három főszereplő továbbra is holtan fekszik. Nem ők az egyedüliek, akik meghaltak a film során, de a többiek, levetvén maszkjaikat és kilépve szerepükből, mind-mind visszatérnek a színpadra és meghajolnak. A három főszereplő azonban mozdulatlan, sebeikből vér folyik. És hogy mit is vesztettünk ennek a három embernek a halálával? Magát az ártatlanságot, hiszen a három áldozat egy pap, egy fiatal szűz és egy gyermek, és bármilyen fájdalmas is bevallani, ennek a történetnek bizony mi magunk is részesei voltunk. Greenaway elérte, hogy „bűntársai" legyünk, és ahogy azt a hermafrodita közölte velünk, az ártatlanság valóban kihalt a világból.

Most, hogy megvizsgáltam a stílus, tér, keret legfontosabb jellemzőit *A maconi gyermek* kapcsán, hogyan lehetne összegezni Greenaway stílusáról mondottakat? El tudjuk-e dönteni, hogy filmről vagy színházról van-e szó? Greenaway lehetővé tette a színdarab közönsége számára a nézőpontváltást, mely a színházban nem megadatott, esőt hozott a színpadra, létrehozta a lehetetlen teret, és főként rengeteg kérdőjelet hagyott maga után. Greenaway stílusa „határtalan", megszüntette a határt film és színház, közönség és színész, valóság és illúzió között. Létrehozott egy filmet, melyet jómagam is csak „darabokban" voltam képes végignézni. Párbeszédet teremtett a művészetek, és nem utolsósorban, ahogy azt az olaszországi premier is bizonyítja, film és közönség, rendező és néző között.

Irodalomjegyzék

- Bazin, André: A filmalkotó személyiségéről. In *Mi a film?* Osiris, Budapest, 2002

- Bonitzer, Pascal: *Elkeretezés*. http://emc.elte.hu/~metropolis/9703/BON.html
- Bordwell, David: *Színrevitel és stílus*. http://apertura.hu/2007/nyar/bordwell3
- Pethő Ágnes: *A köztes-lét alakzatai, avagy a filmművészet ön(f)elszámolása(?)*. http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200002/103_petho.html
- Shulman, Ken: *Peter Greenaway Defends His 'Baby'*. http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A02EFD91239F935A35751C0A962958260
- Truffaut, François: A szerzők politikája. In *Önvallomások a filmről*. Osiris, Budapest, 1996

Filmográfia

A maconi gyermek (The Baby of Macon. Peter Greenaway, 1993)

© Apertúra, 2008. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2008/tavasz/david-peter-greenaway-avagy-szinhaz-es-film-hatartalan-hatarai/