

helyezkedett a film természetéből adódó realisztikus szemlélettel – így válhatott a mozgókép modern művészeté. A valóság leképezése helyett a film által létrehozott valóság igénye (az ebből kinövő morális céllal, a másodpercenként huszonnégy igazsággal együtt), valamint a lineáris idő felbontása, bensővé tétele, relativizálása egy többé-kevésbé szilárd lábbon álló, a végső igazságot feltételező szemléleti alapról rugaszkodott el. Az elektronikus rögzítőeszközök által elvalótlanított és felgyorsított világkép már nem ad ilyen biztos hátteret, nincs mihez képest ábrázolni a valóságot, nincs mitől elrugaszkodva az időnek csak a tartamát feltárni. Biró Yvette fogalom-párjánál maradvá: a modern filmművészet a gondolkodás elidegenedett, vaskalapos rendjét rendetlen poétikával igyekezett szétzúzni; a modernitás utáni ismeretelméleti rendtelenségbe a művészi teremtő munka próbál rendet vinni. Ez a „rendcsinálás” azonban már nem az átfogó világképek jegyében folyik, „a közvetlen élettapasztalat elevensége mellett a transzcendencia is elszökött a posztmodern alkotásokból” – olvashatjuk a már említett A KOMOR NÁSZTÓL A COGITO INTERRUPTUSIG című tanulmányban (107. o.). Mellérendelés, játékoság, tempó, ritmus, sebesség; a tér időbe-libe történő átcsapása – sorjáznak az új poétika kulcsszavai. „Már nem egyszerűen a kauzális logika racionalitásának felváltásáról van szó, mint a modernista filmben, nem a dolgok kitarató, türelmes egybelátásának igényéről, hanem éppen fordítva: cikázó begyűjtéséről. A nyugtalan figyelem és az izgatott, mindenre nyitott feljegyzés vibrálása, kimeríthetetlennek tetsző lüktetése tölti be a vász-
nal.” (109. o.)

A szerző igen visszafogottan használja a posztmodern fogalmát. Nem jelöli meg a film történetében a modern-posztmodern váltás időszakát, sőt nagyon bölcsen arra utal is, hogy sok posztmodern vonást fedezhetünk fel a húszas-harmincas évek egyes alkotóinál is. Mindez további fejtegetést érdemelne, anynyi azonban a konkrét példa ismerete nélkül is bizonyos, hogy a filmművészetnek a tradicionális művészeti ágakhoz képest rendkívül felgyorsult művészettörténeti ideje megengedi a paradigmaváltások efféle „relativitáselméletét”. De a filmelemzésekben is gyakran olvashatunk olyan modernitás utáni, posztmodern előtti alkotásokról, amelyek poétiká-

jukkal már szemléletmódbeli váltásról tanúskodtak. E művek sajátossága időkezelésükben ragadható meg. Nem véletlen tehát az idő-időbeliség hangsúlyozása, elég, ha csak az elemzések címére utalok: A TÖRTÉNÉS IDEJE, AZ IDŐ KARIATIDÁI, A JÖVŐ MÚLT IDEJE, AZ IDŐ HÁLÓJÁBAN, SZOKÁS AZ IDŐBŐL. Theo Angelopulosról és a Magyarországon kevésbé ismert Chris Markerről két ilyen szellemű tanulmány is olvasható a könyv IDŐJÁRATOK – VÁNDORFANTÁZIÁK című harmadik részében, továbbá egy-egy szöveg Agnès Vardáról, Marco Ferreriről és Alain Tannerről.

Biró Yvette első, még Magyarországon írt munkái (A FILM FORMANYELVE, 1964; A FILM DRÁMAISÁGA, 1967) a rendszeralkotás igényével készült filmesztétikai munkák voltak; az először angolul, franciául és olaszul megjelent PROFÁN MITOLÓGIA (1982), tükrözve a film helyzetének változását, a rendszeralkotást már esszéizáló gondolkodásmóddal ötvözte. A mostani tanulmánykötet szerkezete leíró-rendszerteremtő ívet rajzol, míg az egyes szövegek közelebb állnak az esszé műfajához. A modernitás utáni filmművészet széttartó, rendetlen vonalait Biró Yvette klaszszikus modernitáson iskolázott világszemlélete egységes, rendezett „film/kép/esemény”-ként tárja elénk.

Gelencsér Gábor

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

Kedves Barátaim!

Amikor rádióbeszélgetést hallgat az ember, mintegy csendben figyelő asztaltársként első sorban a beszélgetés ritmusára, hangulatára, hangsúlyaira figyel. Merőben más a helyzet, ha az elhangzott beszélgetést a felvételről leírjuk és kinyomtatjuk, ahogy a VILÁG-IRODALMI LEXIKON-ról szóló beszélgetéssel tették a szeptemberi számban. Én legálabbis úgy gondolom, hogy ilyenkor a beszélgetésben még elcsúszó tévedéseket vagy korrigálni kell, vagy törölni; végső esetben lábjegyzetben helyesbiteni. Engedelmetekkel – utólag – ezt teszem.

Nem pontos Vekérdi László megállapítása, mely szerint „Derrida [...] ebben a lexikonban

nincs is benne, Umberto Eco benne van. Pedig Derrida [...] már akkor »jelenség« volt, amikor Umberto Eco még csak elkezdte szagolni a rózsát...”. Először is: Derrida – igaz, rövid „al-szócikk”-ben, az új új kritika szócikken belül – szerepel a szövegben. A szerkesztők mentességére legyen mondva, hogy a dekonstrukció elméletének jelentősége 1971-ben, amikor a CAM-E kötet anyagát lezárták, aligha volt nyilvánvaló. Derrida első fontos publikációi (például a GRAMMATOLÓGIA) 1967-ben jelentek meg. Ezzel szemben Eco figyelmet kiváltó, A KÖZÉPKOR ESZTÉTIKÁJÁNAK FEJLŐDÉSE című műve 1959-ben. A NYITOTT MŰ 1962-ben került kiadásra; utóbbi magyar fordítása 1976-ban minden valamirevaló bölcész utcai viselésre ajánlott címerpajzsa lett. A Vekerdi által megszimantolt A RÓZSA NEVE egy számos irodalomelméleti művet letett professzor szüneti szórakozása volt, két évtizedes munkásság után.

Domokos Mátyás bizonyára közelebről ismerte Rónai Mihály Andrást, mint én, aki csak olasz versfordításait olvastam. (Bevallom: ő volt az utolsó, aki olasz költők élvezetes tolmácsolásával örömet szerzett nekem.) R. M. A. Koestler-szócikke csakugyan tartalmaz visszataszító minősítéseket, amiket semmi sem indokolt volna 1984-ben. A szóban forgó kötet azonban 1979-ben jelent meg, kézírata 1977-ben (!) került nyomdába, s így a megírás dátuma 1975–76 lehetett. Egy korfeszítő adalék: 1977-ben tették kötelező olvasmánnyá az általános iskolák első osztályában Varga Katalin LENIN LÁMPÁCSKÁI című képeskönyvét, amelyből „megtudjátok... hogyan lett Lenin mindnyájunk példaképe”. Nagyon nem ugyanaz a kor, mint 1984, a baljós orwelli dátum ellenére. A „magánszorgalmú ku-

tyá”-nak minősített szócikkiró egyébként négy hasábon (Krlézával azonos terjedelemben) sorolja Koestler munkásságának adatait. Amennyire meg tudom ítélni, pontosan. És még némi derűt is csempészett (vagy ő, vagy a nyomda) a szövegbe, mely szerint 1939. október 2-án letartóztatták „a kommunisták ellen öngyilkos hajszát indító francia hatóságok”. Érdekes jelenet lehetett, amint a kommunisták nyomára bukkanó hatósági közegek haladéktalanul végeznek magukkal.

Végül ez a kinos Balfas-ügy. Egyáltalán nem győz meg Szerdahelyi beismerése, mely szerint az arab–indonéz szerző csakugyan nem létezett. Egyrészt nem egyszer becsempészett, hanem annak rendje és módja szerint az utalt helyeken és az indexben is szereplő szócikkről van szó. Másrészt (ahogy azt az És 34. számának 2. oldalán Bodnár Péter szíves értesítése alapján közöltem) az íróról tartalmában a magyarral lényegében egybevágó szócikk olvasható a MEYERS ENZYKLOPÄDISCHES LEXIKON III. kötetének 402. oldalán. Márpedig németül még a maga izetlen módján sem lenne értelme a tréfának.

Üdvözlettel

Bodor Béla

(Nem látom be, miért volna kevésbé „visszataszító minősítés” a Koestler-szócikk idézett része, ha 1975-ben keletkezett, mint ha 1984-ben; akár magánszorgalmú kutyaként írta R. M. A., akár a politika követelményeinek engedve, minősíthetetlen minősítés. Bodor Béla többi észrevételét köszönöm, köszönjük. Köszönjük egy másik, olvashatatlán aláírási olvasónk levelét is, melyben megjegyzi, hogy az egzisztencializmussal önálló szócikk foglalkozik a VIL-ben, egyik beszélgetőtársunk vonatkozó bírálata tehát téves. – A szerk.)



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros-alapítvány, a Budapest Bank Budapestért-alapítvány, a József Attila-alapítvány és a Kereskedelmi Bank Rt. támogatásával jelenik meg