

A filmelmélet hasznáról

Minden művészeti ág történetében mérföldkő, ha akadémikus körökben is elismerik azáltal, hogy önálló tudományterületként oktatni kezdik. Nálunk az 1990-es évek közepén indult el az az intézményesülési folyamat, amelynek eredményeként mára a közoktatás részévé vált a film- és médiaoktatás, és az egyetemeken is egyre szaporodnak a filmszakok.

Mint minden tudományterület esetében, a film kapcsán is fontos kérdés, hogyan határozzák meg művelői, oktatói, szakemberei a szakterület belső arányait, vagyis milyen súlyt és szerepet szánnak a történeti, elméleti és gyakorlati stúdiumoknak az oktatásban, a történeti, elméleti és esztétikai kérdéseknek a kritikában. Magyarországon a kilencvenes évek közepétől a legtöbb humán tudományban megfigyelhető volt az elméleti érdeklődés erősödése, és talán ennek is köszönhető, hogy a filmes felsőoktatásban kezdettől fogva természetesen helyet talált magának a filmelmélet. Azonban a mai napig a filmes közbeszédben és kritikában általánosnak tekinthető egyfajta elméletelenség, ami többnyire abból adódik, hogy a közvélekedés szerint a filmelmélet haszontalan okoskodás irdatlan szakzsargonban előadva, aminek valójában semmi „haszna”. Bár arra itt most nem mernék vállalkozni, hogy a humán tudományok „hasznának” kérdését megnyugtatóan megoldjam, mégis amellet szeretnék érvelni egy szöveggyűjtemény kapcsán („A kortárs filmelmélet útjai”. Palatinus Kiadó, 2004. Válogatta és a bevezetőket írta Kovács András Bálint), hogy a filmelmélet nagyon hasznos olvasmány minden a filmművészettel foglalkozó szakember – s köztük különösen a filmes tárgyat tanító pedagógus – számára.

A kötet – a hátsó borító félrevezető leírásával ellentétben – nem a kortárs filmelmélet négy irányzatát reprezentálja a négy fejezetben összegyűjtött szövegekkel, hanem három olyan témakört (elemzés-értelmezés, elbeszélés, műfajelmélet), amelyek a kortárs filmelméletek érdeklődésének

homlokterében állnak, illetve az utolsó fejezetben valóban egy irányzatot a kortárs filmelméletből, nevezetesen a kognitív filmelméletet. A könyv szerkezete egyébként a szövegeknek javarészt témakörök, problémák köré csoportosításával ki is fejezi azt, hogy a filmelmélet szerepe nem más, mint hogy eszközöket, módszereket szolgáltatson a film alapvető működésmódjainak, a társadalomban betöltött szerepének sikeresebb megértéséhez. Vagyis nem öncélú – mint ellenlábasai állítják –, hanem létező és fontos kérdésekre keresi a választ. De lássuk, milyen hasznos megoldásokat kínálnak az írások filmmel kapcsolatos kérdéseinkre.

A kötet fejezetei (kis jóindulattal) logikusan következnek egymásra, tehát az igazán elszántak választhatják az elejétől végéig tartó olvasást, s ebben az esetben az általános bevezetés (elemzés-értelmezés) után, az alacsonyabb szinttől (elbeszélés) juthatnak előbb az átfogóbb kategóriához (műfajelmélet), majd pedig egy teljesen új rendezési elvhez, amely nem a problémára koncentrálna, hanem a megoldás módszertanára. (Ha nem vagyunk ennyire jóindulatúak, akkor azért felmerülhet bennünk a kérdés, miért is választ a negyedik fejezet teljesen más rendezési elvet, mint a többi, nem beszélve arról, hogy a 3. fejezet utolsó szövege legalább annyira kognitív megközelítés, mint amennyire műfajelmélet.)

Az első tanulmány („A filmelemzés meghatározása”) tehát valóban elemi bevezetés a filmről való gondolkodás és írás alapvető műfajaiba. Olyan fogalmakat tisztáznak a szerzők, mint a filmelemzés, filmkritika és filmelmélet, röviden jellemzik e beszédmódok feladatait és jellemző

it. Mindenki számára alapvetés, s a magyar filmes újságírást látva a legtöbb szerzőnek is igen jót tenne, ha megismerkedne a Jacques Aumont – Michel Marie szerzőpáros munkájával. A tanulmány további haszna, s amiért mindenképpen ezzel érdemes kezdeni, hogy lényegében az egész kötet olvasásához módszertani alapot ad, amennyiben a teoretikus beszédmód jellegzetességeit is tárgyalja.

A fejezet második írása „Szimptomatikus interpretáció” címmel David Bordwell – tőle szokatlanul kacifántos gondolatvezetéssel megírt – filmtudomány-történeti gyorstalpalója. Ez a szöveg elsősorban azok számára lehet hasznos, akik egy viszonylag elmélyült alapozó kurzuson már túl vannak a bölcsészettudományok elméletéből és filmelméletből, mert bár a szöveg állításait az említett tudományos szövegek rövid összefoglalásával mindig megtámogatja a szerző, ezek inkább csak azok számára befogadhatóak, akik az interpretáció tudománytörténeti szakaszaiban némileg járatosak, vagyis éppen azért olvassák a szöveget, hogy saját ismereteiket Bordwell „szemüvegén keresztül tekintve” újrendezhessék.

A fejezet utolsó darabja, Deborah Lindermann írása jó gyakorlati példája annak, amiről az előző szövegben Bordwell elméletben beszélt: Dreyer „Jeanne d’Arc”-jának elemzése során láthatjuk, hogyan is működik egy film szimptomatikus olvasata, mely ideológiakritikai és feminista meglátásokra is támaszkodik. Aki csak a „Jeanne d’Arc” elemzéséhez szeretne jól használható szempontokat gyűjteni (nézőpontok, plánok, montázszerkesztés), annak is hasznos olvasmány, ugyanakkor az elmélyültebb érdeklődést jelelméleti, kontextualizációs elmélkedésekkel is szolgálja a bevezető részben. Bordwell és Lindermann szövegét azért lehet hasznos és érdekes együtt olvasni, hogy

az előbbi tanulságait leszűrve, utóbbit valóban és élesen mint egy lehetséges olvasási-értelmezési módot érzékeljük, és ne mint a film „megfejtését”.

„Az elbeszélés” című fejezetbe a filmelmélet utóbbi harminc évének több korszakos szövege is bekerült. Stephen Heath „Narratív tér” című írása valódi sláger, örökzöld, klasszikus tanulmány. Mindenki számára ajánlott, aki valóban a film film-szerű működéséről szeretne olvasni. Különösen szükségük lehet rá azoknak az irodalomtanároknak, akik az elbeszélést – érthető beidegződések következtében – előszeretettel a nyelvi eszközöket alkalmazó irodalmi elbeszélésből kiindulva értelmezik. Heath abban segít, hogy a filmnek abból a tulajdonságából kiindulva ért-

Hogyan épül fel a tér az időben, milyen valós és képzeletbeli terek folyamatos interakciója épít-rombol a film minden pillanatában. A térnek a narrációban – és ezáltal a néző befogadói működésének irányításában – játszott szerepe kulcskérdés a film létmódjának megértésében, minden filmelemzéshez nélkülözhetetlen kiindulópont.

sük meg a narráció sajátosságait, amelyet a filmen kívül egyik művészet sem képes alkalmazni: hogyan épül fel a tér az időben, milyen valós és képzeletbeli terek folyamatos interakciója épít-rombol a film minden pillanatában. A térnek a narrációban – és ezáltal a néző be-

fogadói működésének irányításában – játszott szerepe kulcskérdés a film létmódjának megértésében, minden filmelemzéshez nélkülözhetetlen kiindulópont. A térkonceptiók történeti áttekintésével a reneszánsz festészet perspektíva-elméletétől a mozgókép monokuláris rendszeréig a tanulmány széles művészetelméleti keretben is elhelyezi a film sajátos térképző mechanizmusainak bemutatását, befejező részében pedig azt is felvázolja, hogy milyen filmművészeti és filmelméleti fejlemények következményeként került előtérbe a filmi tér vizsgálatának kérdése a filmtudományban.

David Bordwell a filmi elbeszélés-elmélet egyik legelismertebb kutatója. A klasszikus elbeszélésmódról szóló írása egyszerre filmelméleti és filmtörténeti jellegű

munka, melyben az úgynevezett klasszikus hollywoodi elbeszélés mód legfontosabb jellemzőit foglalja össze. Megismerkedhetünk a láthatatlan, öntudatos, informált és közlékeny elbeszélés típusaival, valamint a filmek kitért pontjainak (főcím, exozicció, montázsszekvenciák) információ-adagolási technikáival, az ok-okozatiságnak és a szereplői motivációknak a filmi narrációban betöltött szerepével, valamint azzal, hogyan értelmezhető a befogadásban a néző aktivitása mint a hipotézisalkotás és -elvetés folyamata. Mindezeket a jelenségeket a szerző nagyon gazdag példatáron szemlélteti az 1917–1960-as időszakból, de a megfigyelések könnyen alkalmazhatók a kortárs hollywoodi filmekre is. Ez a szöveg közérthetősége és az irodalmi elbeszélés-elmélettel való könnyű összevethetősége miatt az irodalmi képzettségük számára igen jó kiindulási pont lehet a filmelemzés oktatásához.

Noël Burchnek „A véletlen és funkciói” című írásában a – modern művészetelméletben oly meghatározó fontosságú – „véletlennek” a filmművészetben betöltött sajátos státuszát elemzi. A modern zenének a véletlen „alkalmazására” vonatkozó kísérleteiből kiindulva mutatja be, miként van jelen a filmben – történetének kezdetétől – a véletlen. A filmtörténetet tulajdonképpen elég kézenfekvő lenne úgy értelmezni, mint egyfajta oszcillációt az alkotóknak a véletlen kiküszöbölésére, illetve tolerálására vonatkozó törekvései között. A totális kontroll elérésére való törekvés, amely mára a digitális animációval, a CGI-vel (Computer Generated Images – számítógép által létrehozott képek) végül is megvalósult, mindig – ha nem is közvetlenül – jelen volt a filmtörténetben. A valóság rögzítése, a fikció vs. dokumentum jellegzetes és örök filmtudományi kérdései lényegében mind ennek a problémának a rokonai. A cinéma vérité, *Eisenstein* és *Godard* művészetének a véletlennel való sajátos kapcsolatait vizsgálja a szerző, egyszerre szolgáltatva megvilágító erejű filmtörténeti és filmelemzési szempontokat az olvasónak.

Laura Mulvey „A vizuális élvezet és az elbeszélő film” című dolgozata az utóbbi

évtizedek egyik legtöbbet emlegetett filmtudományi írása, amely a hetvenes évek közepén a pszichoanalitikus alapozású feminista filmelméletnek adott rendkívüli lökést. E korai feminista szöveg segítségével annak lehetünk tanúi, hogyan próbálta az elmélet megragadni azt a viszonylag nyilvánvaló, mégis nehezen formalizálható problémát, hogy a moziban a férfiak és a nők teljesen más „elbánásban” részesülnek, legyenek bár szereplők vagy nézők. Ezeknek a különbségeknek a megfogalmazásához Mulvey elbeszélésbeli jellegzetességeket vizsgál, s azt mutatja be, hogy a nők számára milyen és miképpen korlátozott azonosulási lehetőségeket nyújt a klasszikus elbeszélő film, s javaslatot tesz arra is, hogyan lehetne ezen változtatni. Biztos vagyok benne, hogy a szöveg nyomán egy sor olyan új szempont merül fel az olvasóban, melyeket a mainstream hollywoodi film női és férfi szerepeinek vizsgálatakor még napjainkban is termékenyen alkalmazhat.

A harmadik fejezet a filmes műfajok elméletével kapcsolatos írásokat gyűjt egybe. A műfajok eredetét, működésmódját és vonzerejét taglaló szövegek ismét csak sok praktikus információt tartalmaznak a filmet oktató kollégák számára, hiszen a gyerekek a moziban és televízióban elsősorban úgynevezett műfaji filmekkel találkoznak. Ennek következtében a műfajokról a legtöbbször már maguk is igen határozott elképzelésekkel rendelkeznek, s e szövegek módszertani ötletekkel segítenek abban, hogy a felhalmozott praktikus tudás rendszerezésére is rávegyük őket. A fejezetben három szöveget is találunk *Tom Gunning*től, aki filmtörténészként a filmes műfajokat történeti eredetük felől megközelítve nagyon izgalmas új szempontokat vetett fel a műfajelméletben. A már létező filmkorpuszba utólagosan műfajokat belevetítő elképzelés helyett a filmipari kommunikációs mechanizmusok műfajteremtő hatásaira koncentrálnak. Vizsgálatában olyan megállapításokra jut, amelyek a látszólag mélyen teoretikus témát a videotékalátogató, filmnéző hétköznapjainkhoz kapcsolja. Az oktatásban Gunning elgondolásait alkalmaz-

va a gyerekeknek szemléletesen mutatható be, hogy az olyan kézenfekvő dolgok, mint egy videotéka polcainak címkéi, milyen árulkodóak a film ipari mechanizmusaira vonatkozóan. Az ősfilm (~1900 előtt készült filmek) vizsgálata pedig arra is rávetet, hogy a filmműfajok kialakulását már ebben, a szinte film előtti pillanatban hogyan határozták meg a vetített képek (és az árnyképek) által szolgáltatott olyan alapvető élményformák (például a félelem és bizonytalanság), amelyek később virágzó, karakteres műfajokká váltak (például horror). Ebből kiindulva Gunning azt javasolja, hogy a filmes műfajokat ilyen mélystruktúrák alapján is szükségszerű megközelítenünk, aminek eredményeként a film végre elszakadhat attól, hogy műfajait pusztán az irodalmi mintákat követve, narratív alapon próbálja megközelíteni, vagyis lehetőséget ad a filmszerű műfajkritika megteremtésére.

„Az attrakció mozija” című írásában Gunning a filmtörténet korai szakaszában a narratív formák elterjedését és uralmát megelőző „attrakciós mozi” elgondolásából kiindulva azt mutatja be, miképpen volt adva egyfajta eredendő narratívellenesség a filmben, származásából (vásári attrakció) adódóan. Ez a jellegzetesség azonban többnyire visszaszorult az avantgárd irányzatokba, amelyek – soraikban Eisensteinnel – mindig is a film hatásának fontos eszközeként kezelték a megmutatás és feltárás erejét. Az „elnarratívizálás” nagy és egyetemes tendenciája ellenére ez az attrakciós jellegzetesség máig a látványos, lenyűgözésre törekvő hollywoodi „szuperprodukciók” fontos jellegzetessége, s ennyiben a vérvonal folyamatosságát mutatja.

Végül Gunning harmadik szövege (Nonkontinuitás, kontinuitás, diszkontinuitás – A korai filmek műfajainak elmélete) a korai film formai sajátosságainak vizsgálata alapján a nonkontinuitást nem mint devianciát, hanem mint alternatív megoldást fogja fel. A korai filmműfajok elkülönítésekor a folyamatossághoz való sajátos viszonyait csoportosítja: nemkontinuus, kontinuus, diszkontinuus. Ennek alapján szerinte a korai filmre vo-

natkozóan speciális történeti elgondolásra van szükség, amely megfelel az időszak formai sajátosságainak. Ilyen módon a történeti vizsgálatot és a műfaji kritikát ismét szorosan összekapcsolja. A szövegben bemutatott négy ősműfaj a snettek közötti tér- és idő-kapcsolatokat létrehozó technikák alapján szerveződik. Ez a fajta, nem tartalom alapú műfaji felosztás a „cinéműfajok” kidolgozásának eszköze lehet, vagyis hozzáegíthet annak meghaladásához, hogy a hagyományos elbeszélő műfajok (irodalom, színház) parazitáiként értelmezzük a filmi műfajokat.

E fejezet utolsó szövegénél kezd majd elválni, hogy ki a legény/leány a gáton, ha filmelméletről van szó. Ennek a szövegnek a feldolgozásához ugyanis talán már némi komolyabb elszántságra is szükség lesz, de fontos, hogy *Torben Grodal* „A fikció műfajtipológiája” című írásánál az első oldalakon ne adjuk fel, mert utána valóban érdekes fejtegetések következnek arról, hogyan is működnek a műfajok. Ezt a működést itt a befogadó érzelmi állapotai, az azonosulások és válaszreakciók tükrében mutatja be a szerző, aminek segítségével jól magyarázható az a hétköznapi jelenség, hogy az egyszeri mozilátogató miképpen és miért érzelmi állapotához választ filmet: borzongani szeretne, feszültség levezetésére vígjátékot vagy romantikus komédiát választ. A fikcióbefogadást kísérő nézői érzelmi állapotokra építő műfajelméletéről van tehát szó, amely a néző és a fiktív világ közötti érzelmi folyamatokat értelmezi. Ennek kulcsfontosságú tényezője a fiktív szereplőkkel való azonosulás, és ennek folytán a bevonódás a fiktív eseményekbe, az érzelmi érintettség. A fikció narratív szerkezetét (ami a legszokványosabb műfajelméleti kategorizációs szempont) is aszerint osztályozza Grodal, hogy azok mennyire aktív vagy passzív módon vonják be a nézőt érzelmileg. A fikciós szórakozás műfaji formáinak célja ezek szerint, hogy az azonosulások segítségével a nézők számára lehetővé tegyék különféle emberi alaphelyzetekhez kötődő érzelmeik (kockázatmentes) megjelenítését. Az érzelmeik és kiváltásuk módjai pedig való-

színiüleg veleszületettek – ezért érthető, hogy a filmiparnak, amely gazdasági érdekeinél fogva minél univerzálisabb hatékonysággal kívánja a székhez láncolni nézőit, a minél általánosabb érvényű (érzelmi alapozású) elbeszélői sémákat kell alkalmaznia. Ezeknél a megfigyeléseknél pedig mi is lehetne izgalmasabb azon pedagógusok számára, akik a mozgóképek által elbűvölt tanulókat szeretnék rávezetni arra, hogyan gondolkodhatnak tudatosan e gyakran öntudatlan (veleszületett tulajdonságainkból adódó) jelenségekről.

Torben Grodal fenti szövege már lényegében át is vezetett bennünket az utolsó fejezetben megjelenő gondolkodásmódba, hiszen a műfajelméletet a kognitív szemlélethez kapcsolva tárgyalta. A negyedik részben pedig a kognitív elmélet két szövegét találjuk, és ennyiben ez a fejezet valóban a kortárs filmelmélet egyik legmeghatározóbb (de nem az egyetlen) irányzatát reprezentálja.

David Bordwell 'Érvelés a kognitivizmus mellett' című bevezető jellegű szövegéből megtudhatjuk, hogy mit is jelent a kognitivizmus, milyen konceptuális rendszereken alapul, és mindez hogyan alkalmazható a filmelméletben. A kognitivizmus újdonsága a filmteóriában, hogy a természettudományos kutatás módszertanához közelítve, empirikus kísérleti alapokra támaszkodva kívánja vizsgálni a sikeres emberi cselekvést, jelesül a filmbefogadást. A kognitív elmélet a felismerés, megértés, következtetés, interpretáció, ítéletalkotás, emlékezet, képzelet működésének feltérképezésével foglalkozik, a kutatók elméleteket alkotnak és tesztelnek kísérleti úton, hogy e folyamatokat megértsék. Az irányzat figyelembe veszi az empirikus tudományok elme- és agykutatási

eredményeit, ezért e szövegeknek a biológiai jellegű eszme-futtatások is fontos részét képezik. A kognitivizmus és a kortárs filmelmélet közös vonása, hogy mindkettő magyarázatokat keres a cselekvéseinkben működő mentális reprezentációkra, mégpedig a percepció (érzéki adatok észlelése) és kogníció (a beérkezett adatok feldolgozása) kapcsolatának vizsgálatán keresztül. Mindezek a kérdésfelvetések olyan alapvető problémák megoldásához vezethetnek közelebb, mint hogy hogyan megy végbe a tanulás, a szocializáció folyamata? Hogyan képes elsajátítani a szubjektum szimbolikus konvenciókat? Mindebben a kognitív

elmélet a mentális reprezentációknak tulajdonít döntő szerepet, melyeknek tartalma és struktúrája a kutatás fő tárgya. Az elme működése tulajdonképpen e strukturált mentális reprezentációkkal való műveletek végrehajtását jelenti, amiben a könnyebb feldolgozhatóság érdekében például jelentős szerepe van a „sémáknak”: egy történet megértésében és feldolgozásában fon-

A filmiparnak, amely gazdasági érdekeinél fogva minél univerzálisabb hatékonysággal kívánja a székhez láncolni nézőit, a minél általánosabb érvényű (érzelmi alapozású) elbeszélői sémákat kell alkalmaznia. Ezeknél a megfigyeléseknél pedig mi is lehetne izgalmasabb azon pedagógusok számára, akik a mozgóképek által elbűvölt tanulókat szeretnék rávezetni arra, hogyan gondolkodhatnak tudatosan e gyakran öntudatlan (veleszületett tulajdonságainkból adódó) jelenségekről.

tosak a sémák; nem szavakra, kifejezésekre emlékszünk, hanem sémákat raktározunk, s ezért a „kanonikus történeteket” (a sémát követő történetek) könnyebb felidézni. A különböző nyelvek, különböző kultúrák vizsgálata során kiderült továbbá, hogy vannak bizonyos, bármely emberi kultúrát jellemző interszubjektív mentális sémák, amelyek az élet szervezését segítik, az ismeretek legnagyobb hányadát szervezik. A filmteóriát többek között az is érdekli ebből kiindulva, melyek és hogyan működnek azok a mentális sémák, amelyek a filmek alkotóit és közönségét összekapcsolják, hogyan értelmezhető a film története mentális sémák váltakozásaként és ismétlődéseként.

Bordwell szövegét mindenképpen érdemes áttanulmányozni mielőtt áttérnénk Torben Grodal újabb – és egyben a kötet utolsó – írásának olvasására. A „Megismerés, érzelem, az agyműködés folyamatai és a narráció” vérbeli kognitív szempontú filmelméleti értekezés, az agy információ-feldolgozó működését abból a szempontból vizsgálja, hogy az miképpen áll összefüggésben a vizuális fikció alapszerkezetével. A befogadást mint a néző és a nézett dolog folyamatos kölcsönhatását vizsgálja, s a kognitív szemlélet percepció és kognitív folyamatokat elemző téziseit kiegészíti az érzelmek és motivációk következtében megjelenő pszichoszomatikus folyamatok bemutatásával. Vagyis Grodal felfogásában a befogadás a néző idegrendszerében az audiovizuális bejövő inger által kiváltott pszichoszomatikus folyamat. A szöveg külön érdekessége, hogy bebizonyítja: a vizuális fikció szubjektív és objektív vonatkozásai egyaránt „objektív” neurológiai jelenségekkel állnak kapcsolatban, vagyis egy történet konstrukciójának az érzések és érzelmek

ugyanannyira „objektív” vonatkozásai, mint a megismerés. Ennek megértéséhez szükséges az idegrendszer alapszerkezetét is áttekinteni (itt látható világosan, hogyan közelít a filmteória az empirikus tudományokhoz). Ez a rész különösen tanulságos, mivel bemutatja, miért és pontosan hogyan működik idegrendszerünk filmnézés közben, például amikor félelmünkben a karfát szorongatjuk vagy könnyekre fakadunk, és hogy ezek a jelenségek mennyiben öntudatlanok vagy kontrollálhatók. A szöveg legfőbb hozadéka, hogy a pszichológiai leírás segítségével a befogadás dinamikus, folyamatszerű jellegének megértéséhez szolgáltat eszközöket – vagyis ahhoz, mi is zajlik bennünk (az agyunk és testünk alkotta egészben) a sötét teremben, s mi az a „hatalom”, amely újra és újra arra sarkall bennünket, hogy legközelebb ismét befizesünk egy menetre.

Vincze Teréz

ELTE, Művészetelméleti és
Médiakutatási Intézet

Képregény első látásra

Dino Buzzati 'Szerelm utolsó látásra' című képes poémájáról

Buzzati képregénye méltó beköszöntője a Nyitott Könyvműhely Kiadó és a Pesti Est tervezett képregény-sorozatának. Ez a kezdeményezés egyszerre jelentőségteljes és szimptomatikus: szűkebb, magyarázó vonatkozásban egy könyvpiaci hiányt igyekszik felszámolni, ugyanakkor bekapcsolódik a média önkényuralma által veszélyeztetett vizuális korszak partizánharcaiba.

A könyv és az olvasás jelenkori viszonyának krízise már magának a nagy riválisnak, a tévének is témájává vált „A Nagy könyv” című műsorban. (Nem véletlen, hogy a műsor Angliából származik, ahol az olvasási kedv lankadása a kulturális folytonosság megőrzését teszi problematikussá.) A Buzzati-féle képes poéma, az Artcomix-sorozat nyitó darabjaként, esztétikus kivitelezésével a Könyvet ünnepli. Emellett pedig úgy aktualizálja Orpheusz és Eurüdiké görög mitológiai

történetét, hogy általa a vizualitást, a tekintetet, költészet és vizuális művészetek egyenrangú viszonyát is tematizálja.

A régi görögök a halálban a látás elvesztését gyászolták, a látástól való megfosztottságot pedig halálnak tekintették. Amire mi ma a „kiadta a lelkét” fordulatot használjuk (franciául: le dernier soupir, „az utolsó sóhaj”), ők azt mondták: valakinek az utolsó pillantása, valaki utoljára látta a Napot. Ilyen értelemben válhatott Orpheusz és Eurüdiké története komplex képel-