

JELES ANDRÁS ANAMORFÓZISAI**

Kulcsszavak: *mágikus film; kísérleti film; anamorfózis; perspektíva; intermedialitás*

ELBESZÉLŐ FILM – MÁGIKUS FILM

Jeles András munkásságát radikális attitűd jellemzi. Egész életműve szembefordulás a „filmszerű” filmmel, a hetvenes években megfogalmazott, *Teória és akció* című írásában összefoglalt koncepció alapján – amelyhez mindvégig hű maradt –, miszerint a film története során a fikció terrorjának volt alávetve, és a fikció sablonjai működnek a dokumentumfilm legtisztább formáiban is. Ez vezetett a dokumentumfilm és fikció félreértett szembenállásához. Írásában kifejti, hogy lényegében minden fikció bizonyos mértékig „a lét kinematográfiájából” ihletődő dokumentumfilm, és fordítva, nincs dokumentumfilm, amely ne viselné magán a játékfilm nyomait. Meg kell szabadulni tehát ettől a bináris oppozíciótól, amelyet Jeles a filmtörténet Nagy Tévedésének tart, ennek lehetősége a filmszerűség elutasítása, a narratív, műfaji konvenciók csapdáinak elkerülése, illetve hangsúlyos módon a filmnek a társművészetekhez való közelítése.¹

Jeles filmjei a narratíva erejével szembeni bizalmatlanságát tükrözik. Elutasítja a klasszikus filmelbeszélés sémáit és konvencióit, úgy véli, a filmkép igazi dimenziója abban rejlik, ami megakasztja a narráció menetét. A történetmesélő filmmel a „mágikus film” fogalmát állítja szembe, amely nem elbeszélni, hanem *megmutatni* kíván, abban az értelemben, ahogyan Tom Gunning a korai filmről mint *az attrakció mozijáról* beszél: „a film kitergeti saját láthatóságát, készen arra, hogy felborítsa az önmagába zárt fikciós világ rendjét a nézői figyelem megragadásának reményében”.²

* PIELDNER Judit (1975), dr., egyetemi docens, Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Csíkszeredai Kar, Humántudományok Tanszék, pieldnerjudit@uni.sapientia.ro

** A tanulmány angol nyelvű változata *The Anamorphic Perspective in-between the Painterly and the Cinematic in András Jeles's Sinister Shadow* címmel a szerző *Adaptation, Remediation and Intermediality: Forms of In-Betweenness in Cinema* című kötetében jelent meg (Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kvár, 2020. 213–225).

1 JELES András: *Teória és akció = Töredékek Jeles András Naplójából*. Szerk. FODOR László–HEGEDŰS László. Fodor László – 8 és fél Bt., Bp., 1993. 39–44.

2 TOM GUNNING: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd*. Ford. KAPOSI Ildikó = *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. KOVÁCS András Bálint. Új Palatinus Könyvesház, Bp., 2004. 295.

A Méliès-hagyományként emlegetett korai filmet nem a későbbi filmkészítési módozatokra jellemző narratív lendület jellemzi, hanem a megmutatás ereje, hatalma, bűvölete. Egyben a film médiumához, anyagiségéhez való közelség is jelen van ezekben a filmekben. A narratív film dominánssá válásával az attrakció mozija a narratív filmekbe ágyazottan vagy az avantgárd filmkészítés gyakorlataként él tovább. A mágikus film és az elbeszélő film nem történeti kategóriákként, hanem szinkrón jelenségekként fontosak Jeles számára. Ez a szembenállás megosztja a filmkészítés gyakorlatát: az elbeszélő film egyfajta leképezése a világnak, ezzel szemben a mágikus film előállít egy világot, a megmutatás tagolatlan egységében gondolkodik. Míg az elbeszélő filmet elsősorban a történet foglalkoztatja, a mágikus film a képpel törődik. A játékfilm eszköztárában a montázs, a tempó, a filmidő kap szerepet, a mágikus filmben a filmkép autonómiája és időnkivülisége érvényesül. A történetre fókuszáló film az elbeszélhetőt keresi, a mágikus film számára a kimondhatatlan jelenti az igazi kihívást. A „tisza mágia” a film számára elérhetetlen ideál, hiszen valamilyen mértékben mindig jelen van a történetmesélés, de ha már a narráció aktusa megkerülhetetlen, akkor a filmnek legalábbis reflektálnia kell rá, kimozdítania a megszokott keretektől, mintegy „megrendítővé” kell azt tennie. A mágikus film számára a kihívás a láthatatlan láthatóvá tétele. A film attrakciója a titokzatosság, amelyet a film anyagának és az anyagba kódolt metafizikának, a jelenlévőnek és a távollevőnek az együttes jelenléte eredményez; a filmkészítés igazi feladata tehát, hogy ezt a titokzatosságot „témává, történetté, halmozott mértékű érzéki agresszióvá” fejlessze, arra törekedve, hogy „metafizikai akcentusokkal” elrajzolja a filmkép realitását, ezáltal újra mozgósítsa az alkotó képzeletet, amelyet a játékfilmes hagyomány a filmtörténet során elaltatott.³

Jeles azt a paradoxont fogalmazza meg, hogy valamely médium akkor képes a leginkább saját medialitásának kifejezésére, saját anyagának megmutatására, ha valamely másik médiumhoz, „idegen anyaghoz”, a társművészetekhez közelít: „Úgy látszik, a művészetben létezik egy különös tendencia: olyan formákat létrehozni, melyek felhozzák az anyag legmélyebb, legtitokzatosabb tulajdonságait, megmutatják a benne nyugvó elemek erejét, mondandóját. Megrázó paradoxon: ha a formán átüt önnön materiája, ha a médium legsajátabb kvalitásait tárja fel, akkor szinte kilép önnön lehetőségei köréből, és egy idegen tartomány, egy másik művészeti ág nyelvéhez közelelt”.⁴

3 JELES András: *Teremtés, lidércnyomás. Írások filmről, színházról*. Kijarat, Bp., 2006 (a továbbiakban JELES: *Teremtés*). 10–11. Vö. PIELDNER Judit: *Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében*. Egyetemi Műhely–Bolyai Társaság, Kvár, 2015. 49.

4 JELES: *Teremtés*. 8.

ANAMORFÓZIS – A FESTÉSZETTŐL A FILMIG

Ezen konceptuális irányultság jelenik meg Jeles legutóbbi kísérleti játékfilmjében, *A rossz árnyék*ban, amelyben Jeles újabb kihívás elé állítja a film médiumát. Teszi ezt alapvetően kétféle módon: egyrészt dekonstruálja a narrációt, másrészt a társművészetek területére lép. *A rossz árnyék* töredékei két, egymással összefonódó történet-szálhoz kapcsolódnak: az egyik szál Jan alakja köré szerveződik, aki egy autisztikus figura, azzal a paranormális képességgel rendelkezik, hogy belelát az emberi testbe, ezzel segíti anyja gyógyító ténykedését. Olyan emberekkel kerül kapcsolatba, akik nem értésüknek adnak hangot groteszk-szürreális jelenetek során át, mindebből az emberiség vizionárius-antropológiai láttelepe rajzolódik ki. Jan Dosztojevszkij szent örültjének mai megtestesítője, akinek a nézőszögéből feltárulnak a társadalom viszásságai, a történelem örvényei.



1. kép. Ifj. Hans Holbein A követek (1533) című festményének anamorfikus jelenléte
Jeles András *A rossz árnyék* (2017) című filmjében

A másik szál központi alakja Jan apja, Pieter, hanyatló egészségi állapotával küszködő művész, aki ifj. Hans Holbein *A követek* (1533) című képének restaurálásán dolgozik [1. kép]. A restaurálási munka ürügyén Pieter és orvosa hosszas beszélgetéseket folytatnak Holbein képének anamorfózisáról, a megfelelő beesésű szöggről, ahonnan nézve az előtérben lévő, kivehetetlen alakzat méretarányos koponyaformává alakul át, valamint a kép bal felső sarkában, a vastag zöld függöny mögött alig észrevehető keresztről, amely mértanilag kapcsolódik a koponya láthatóságához szükséges

szöghöz. A film címe a latin *umbra versa* fogalmára utal, amelynek matematikai jelentése 'egy derékszögű háromszög alakú árnyékon az árnyék élének hossza a mért szöggel szemben', ezt értelmezi át a film arra vonatkoztatva, hogy a napórán látható árnyékhoz viszonyítva a koponya árnyéka rossz irányba esik, a keresztre feszítéskor való isteni jelenlét bizonyítékeként. A film azt tanúsítja, hogy Jelest rögeszmésen foglalkoztatja Holbein anamorfózisa, illetve a kép értelmezéseinek a film médiumában való mozgósítása.

Az anamorfózis alakzata sarkalatos reprezentációs kérdéseket vet fel a nyugati művészetben. Az anamorfózis körüli művészettörténeti diskurzus a perspektíva reneszánsz tanulmányozásáig nyúlik vissza, népszerűsége töretlenül fennmarad az avantgárd⁵ szokatlan formák iránti vonzódásán keresztül a kortárs művészetig.⁶ Az anamorfózis olyan reprezentációs forma, amely centrális perspektívából nézve torz képet mutat, egy kimozdított, rézsútos perspektívából azonban, vagy pedig egy lencse, tükrör vagy más felület hozzáillesztése révén a kép visszanyeri méretarányos formáját, amely revelációként hat a nézőre. Diderot és d'Alembert *Nagy francia enciklopédiájából* származó klasszikus definíciója szerint az anamorfózis „egy természetellenes kép vagy torz reprezentáció kivetítése egy síkra, amely egy bizonyos látószögéből természetesnek látszik, a helyes méretarányokkal”.⁷ Az anamorfózis a klasszikus reprezentációs formák határait feszegető alakzat és technika, amely a torzításhoz, a töréshez, a perspektíaváltás dinamikájához és rejtett értelmek feltárulásához kapcsolódik. Az 1991-ben készült, *Anamorphosis, or, De Artificialis Perspectiva* című animációs rövidfilmben a Quay fivérek így írják le az anamorfózist: „a megértés szabályozásának hatékony eszköze. A furcsaság módozataként használható szórakoztatásra, jelenthet kihívást vagy lehet megvilágosító erejű. Egy túl gyorsan felfogott kép nem biztos, hogy maradandó nyomot hagy. Lassan vezetni a szemet az értetlenségen keresztül, és azután kínálni megoldást – ez a felismerés. [...] Ha az anamorfózis a mélyebb jelentéshez való hozzáférés késleltetésének művészete, akkor meg kell tanulnunk várni a revelációra”.⁸

Ifj. Hans Holbein *A követek* című képén két jó módú, magabiztos figura tűnik fel a tudományokra és más földi foglalatosságokra utaló tárgyak társaságában. Az előtérben látható amorf forma kivehetetlen foltként tűnik fel. Csupán második pillantásra, a távozó néző képre való visszapillantásakor nyeri el a folt egy koponya kontúrait, sűrítve a kép üzenetét: *vanitatum vanitas*.

5 Különösen Salvador Dalí és Marcel Duchamp.

6 A magyar képzőművészetben lásd Orosz István alkotásait.

7 Idézi Jurgis BALTRUŠAITIS: *Anamorphic Art*. H. N. Abrams, New York, 1977. 118. Az itt szereplő, valamint a továbbiakban az angol nyelvű szakirodalomból származó idézetek, a 10. lábjegyzet kivételével, saját fordításaim, P. J.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=cEfwbNMF3jM> (Utolsó megtekintés: 2021. 09. 14.)

Az anamorfózis misztériuma különböző értelmezői irányok fókuszába helyezi Holbein képét, az optikai tudományoktól a pszichoanalízisig. Lacan megközelítésében az anamorfózis észlelése a tekintetre irányítja vissza a fókuszot; az anamorfózis nem egy látható tárgy, hanem inkább egy rés a tekinteten belül, amely aktiválja a vágy fenomenológiáját – ezt nevezi Lacan *objet anak A pszichoanalízis négy alapgöze* (1973) című szemináriumában.⁹ Slavoj Žižek írja Lacan anamorfóziskonceptiója kapcsán: „olyan elem tehát, amelyet, ha egyenes irányból szemlélünk, csak egy jelentés nélküli foltot látunk, amely azonban, amint a képet egy pontosan meghatározott oldalirányból nézzük, hirtelen felismerhető körvonalakat vesz fel. [...] az értelem nélküli folt, amely magát a képet »denaturalizálja« úgy, hogy annak minden alkotóelemét »gyanússá teszi«, így szakadékot nyit a jelentés megtalálása előtt: semmi sem az, aminek látszik, mindent interpretálni kell, mindenről feltehető, hogy mellékes jelentéssel bír. A fennálló, ismerős jelrendszer talaja megnyílik, mi pedig a totális kétértelműség birodalmában találjuk magunkat, éppen ez a hiány sarkall azonban arra, hogy új, »rejtett jelentéseket« tárjunk fel: mindez egy állandó kényszer mozgatórugója lesz. A hiány és a többletjelentés közötti oszcillálás képezi az alapját a szubjektivitás helyes dimenziójának: ez a paradox pont aláássa »neutrális«, »objektív« megfigyelői pozíciókat, kitéve minket magának a megfigyelt tárgynak. Ez az a pont, ahol a megfigyelő maga is beleértődik, beleíródik a megfigyelt jelenetbe – bizonyos értelemben ez az a pont, ahonnan a kép visszanéz ránk”.¹⁰ Tony Myers értelmezésében „az anamorfózis csupán egy többlet-tudás materializációja. A koponya foltja *A követek* című képen például azt tudást testesíti meg, hogy az emberiségre váró kimenetel mindig a halál, bármilyen okosak is lennénk. Következésképpen, az anamorfózis egy felfüggesztés – felfüggeszti a festmény vagy helyzet nyilvánvaló jelentését”.¹¹

Jeles intermediális megoldáshoz folyamodik azáltal, hogy egy festészeti alakzatot a film médiumába helyez át. A pusztán tény, hogy a film témájává teszi *A követek* című festményt, annak értelmezői aurájával együtt, önmagában még nem jogosítana fel arra, hogy intermedialitásról beszéljünk, hiszen a szó szoros értelmében véve abban az esetben van szó intermedialitásról, ha a film médiuma, valamint a filmbe beemelt médium között interakció, termékeny feszültség, egymásra hatás történik. Joachim Paech szavaival, „a mediális reprezentáció (teljesítmény) alapvetően meghatározza a film esztétikai percepcióját”.¹² Ebben a filmben nem csupán a festmény tárgyi, mate-

9 Jacques LACAN: *Anamorphosis = The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Penguin Group, London, 1994. 79–90.

10 Slavoj ŽIŽEK: *Looking Awry*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991. 90–91. Az idézet Magyarai Andrea fordítása.

11 Tony MYERS: *Slavoj Žižek*. Routledge, London és New York, 2003. 99.

12 Joachim PAECH: *The Intermediality of Film*. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies 2011. 4. sz. 12.

riális jelenlétéről van szó, hanem ennél jóval többről: Jeles anamorfikus narratívát hoz létre, amelyben ezen festészeti alakzat átfogó jelentőségre tesz szert. Az anamorfózis a film médiumában jelenik meg, a rendező szándéka szerint olyan jelentéstöbblet lehetőségét hordozva, amelynek kifejezésére a film csak a többi művészet révén képes. Az intermedialitás Paech meghatározásában „médiaformák dinamikus kölcsönhatása és változó együttese”.¹³ Intermediális alakzatról pedig abban az esetben beszélhetünk, ha „az egyik médium nem csupán beleíródik a másikba, hanem komplex »transzfiguráció« megy végbe, amelynek során az egyik médium alakzatként [figurációként] kerül át egy másik médiumba, a köztesség mindkét médiumot reflektáló alakzataként”.¹⁴

A ROSSZ ÁRNYÉK MINT ANAMORFIKUS NARRATÍVA

Jeles továbbviszi az anamorfózisnak a maga nemében experimentális festészeti alakzata iránti avantgárd vonzódást, és beépíti azt a neoavantgárd poétikájába, Erdély Miklós szellemében egymás mellé helyezve a töredékes és az egyetemes minőségeit. *A rossz árnyék*ban olyan részsütös perspektívát teremt, amelyből nézve a történelem szürreális, lidérces, groteszk vízióként mutatkozik meg. *A rossz árnyék* nem technikai értelemben vett, hanem konceptuális anamorfózisként szerveződik, az anamorfikus jelleg határozza meg a film befogadását, amelynek lényege, ahogyan Quay testvérek fogalmaznak, „lassan vezetni a szemet az értetlenségen keresztül, azután kínálni megoldást”.

Tulajdonképpen a film mágiája, Jeles szerint, egy lényegű az anamorfózis mágiájával. Jeles mindig is az anamorfózis szellemében alkotott, a narratíva kimozdításán és ferde perspektívák létrehozásán dolgozott, ahogyan kanonikus műveket helyezett szokatlan beállításba, mint például *Az ember tragédiáját* az *Angyali üdvözlés*ben (1984) vagy a Biblia olvasatát a *József és testvére*iben (2003). Ilyenformán *A rossz árnyék* szervesen kapcsolódik Jeles korábbi műveihez, és nyíltan reflektál a experimentális-vizionárius művészetének hátterében rejlő koncepcióra. *A rossz árnyék* módszeresen épít fel egy torz víziót, hogy benne előbb-utóbb feltáruljon egy másik perspektíva, hogy megmutatkozzon a láthatóban a láthatatlan. Lehetővé válik-e, hogy a film végére a néző tisztán kirajzolódva lássa az anamorfózis amorf foltját?

„Az anamorfózis végső soron egy nézőpont, amely keretezi a valóságot” – írja Tony Myers.¹⁵ *A rossz árnyék*ban a keretezés, átkeretezés leghatásosabb eszköze a kép

¹³ Uo. 14.

¹⁴ PETHŐ Ágnes: *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011. 78.

¹⁵ MYERS: *i. m.* 100.

maszkolása, íriszkeretben egy űrfelvétel előterébe való helyezése [2. kép]. A hatás többszörös. Az úrbéli látvány távolságot, „nemeuklideszi” perspektívát teremt, amely relativizálja a földi dolgok súlyát, és nyugtalanító módon az ismerőst idegenné, az idegent ismerőssé formálja. Ebből a nézőpontból minden kísérteties, ahogyan a film mottójaként választott Hamvas Béla idézetben áll: „Itt minden kísérteties, vagyis minden valóságos.” Az anamorfikus, kimozdított, kozmikus perspektíva a fókusz visszairányítja az isteni tekintetre, amely közönyös az emberiség viselt dolgai iránt. Jan mondja, „Isten nyilvánvalóan nem érti, ami itt történik. Egyszerűen nem bírja felfogni” – ez a mindenre kiterjedő, isteni értetlenség fogja át az öntudatlanság epizódjait, amelyeken keresztül a lét reprezentálódik. Hallgatólagosan a nézőnek is átadódik ez az isteni nézőpont, és azzal együtt az etikai felelősségvállalás imperatívusza – vagy annak hiánya, hiszen a tekintet pusztán pásztáz és kontemplál, megállapít, de nem cselekszik.



2. kép. A képnek íriszkeretben egy űrfelvétel előterébe való helyezése relativizálja a földi dolgok súlyát, és kísérteties hatást kelt

A rossz árnyék technikai megoldásai felnagyítják Holbein anamorfózisának üzenetét. A kozmikus látvány keretezi, relativizálja az ábrázolt eseménysort, ugyanakkor egyneműsíti a különböző medialitású képkockákat. A kollázshatást felerősíti az aleppói mészárlást ábrázoló dokumentumanyag beemelése a filmbe, a felvételeken sebesült és halott gyerekek megrendítő képei sorakoznak. A film megmutatja a végső kimondhatatlant. Auschwitz botránya nem ért véget, ahogyan Jeles írja, „Auschwitz

mindig is volt és most már nem múlik el”.¹⁶ Időnként a háború képei Jan tabletjén tűnnek fel, eltérő mediális keretben, máskor pedig nincs mediális különbségtétel, fikció és dokumentum egymás kiterjesztéseként jelennek meg, a fikció dokumentummá válik és fordítva, összhangban Jelesnek a hetvenes években a kettő egylényegűségét kifejtő nézetével.

A vizuális kollázt talán még áthatóbb hangkollázs egészíti ki, amelyben háttérzajok, az emberi kultúra törmelékeiként felfogott zenei betétek, valamint háborús felvételek lefordítatlan hangsávjai keverednek. A filmalkotás egészében fenntartott kontrasztthatás érzékelhető a kozmikus keret és a bekeretezett képanyag között, abban az értelemben is, hogy a keretben mozgó űrfelvételt látunk, miközben az írisz belsejében tablószerű képkompozíciók, állóképekbe merevedett testek, megállított vagy ismétlődő mozdulatok, stilizált színpadias vagy festői kompozíciók sora változik. A filmkép a festészetben használatos *grisaille* technikájával él, ami önmagában is intermediális, hiszen a kétdimenziós vásznon szoborszerű hatást kelt. Mindezek szerepe az anamorfikus perspektíva, azaz a „folytonos törés” fenntartása a film mediális percepciójában. Az elbeszéléstől függetlenedő, önálló képkompozíciók a nézhetlentől a katartikusig tartó skála különböző fokozatainak foglalnak helyet. Mindez a távolság elérését célozza, hogy a néző megtalálja azt a látószöveget, amelyből nézve megpillanthatja, metaforikusan szólva, a koponya tökéletesen kirajzolódó alakját.

KONKLÚZIÓ

Jeles számára a művészi reprezentáció tétje soha nem kevesebb, mint a láthatóban a láthatatlan megmutatása, és ezáltal a film művészi rangjának visszanyerése a művészet metafizikai hagyományába való visszakapcsolása révén. Tehát azt a titokzatosságot tűzi ki a film feladatául is, mint amely a festészet lényege.

Mindazonáltal kérdés, hogy Jeles filmművészetének szintézisére törekvő darabja megfelel-e ennek a konceptuális elvárásnak. A film vegyes, jobbára elmarasztaló fogadtatása annak tudható be, hogy *A rossz árnyék* teljesítménye a korábbi művek mögött marad. Rés ékelődik a film rendezői koncepciója és a befogadói percepció közé. Az anamorfózis alakzata felől közelítve magyarázatot találunk erre az eltérésre: az anamorfózis akkor éri el a kívánt revelatív hatást, ha váratlanul, élesen és tisztán rajzolódik ki a szemünk előtt a kép. *A rossz árnyék* túl sok eszköz bevetésével kívánja elérni ezt a hatást. A kimozdításnak a film teljes egészében érvényesített szándéka, a meg nem értés különböző epizódjainak színre vitele elhomályosítja a kép tisztaságát. Anamorfózis helyett anamorfózisokra épít, amelyek ahelyett, hogy erősítenék, inkább

16 JELES András: *Füzetek. „Főúr, füzetek!”*. Kalligram, Pozsony, 2007. 11.

kioltják egymást. A kozmikus keret tisztasága sem eredményezi az anamorfózis tisztaságát, inkább zavarba ejtő ellentmondásokhoz vezet.¹⁷

Jeles formanyelve túlradó, képvilága helyenként modoros és túlstilizált, a szimbolikus tartalmak szándékolt dekonstrukciója erőltetett. A kultúra maradványaiként kezelt kulturális kódok a maguk nemében szintén anamorfóziként működnek, viszont halmozásuk megzavarja az eredményezett vízió élességét.¹⁸ Jelen tanulmány következtetése, hogy az anamorfózis alakzatának fokozott használata miatt *A rossz árnyék* megrekedt kísérlet, de mint jelenség a kortárs film lehetséges perspektivakereső törekvéseként szemrevételezhető.

ANDRÁS JELES'S ANAMORPHOSES

Keywords: *magic film; experimental film; anamorphosis; perspective; intermediality*

András Jeles's *Sinister Shadow* (*A rossz árnyék*, 2017) resorts to intermedial techniques by transposing the painterly figuration of anamorphosis to the medium of film. By integrating Hans Holbein the Younger's *The Ambassadors*, together with its interpretive aura, within the film, Jeles devises an anamorphic narrative in which the painterly figuration gains an overarching signification, intended to effect a surplus value of expressivity that film is capable of only through the other arts. Jeles resorts to techniques such as masking the image, visual and sound collage as well as stylized theatrical and painterly compositions in order to maintain the anamorphic perspective, that is, a "continuous rupture" in the film's medial perception. In this way, he translates his vision of humanity into an anamorphic way of narration: he creates an askew perspective from which the filmic image emerges as a surreal stage in between the macabre and the sublime, the unwatchable and the visually pleasurable.

17 Vö. NEMES Z. MÁRIÓ: *Kötelező katasztrófa. Jeles András: A rossz árnyék*. Revizor – a kritikai portál 2018. 03. 04. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7142/jeles-andras-a-rossz-arnyek/> (Utolsó megtekintés: 2021. 09. 13.)

18 A szokatlanság összefüggésében a filmnek a mozi intézményes keretein kívüli, alternatív forgalmazását is meg kell említenünk, amelyet a Soldivision filmforgalmazó cég vállalt. A film eseményszámba menő, installációszerű vetítése egyben alkalmat jelentett a rendezővel való találkozásra is.

ANAMORFOZELE LUI ANDRÁS JELES

Cuvinte-cheie: *film magic; film experimental; anamorfoză; perspectivă; intermedialitate*

Filmul lui András Jeles intitulat *Umbra sinistră* (*A rossz árnyék*, 2017) recurge la tehnici intermediale, transpunând figurația picturală a anamorfozei în mediul cinematografic. Integrând tabloul *Ambasadorii* de Hans Holbein cel Tânăr, împreună cu aura sa interpretativă, în filmul său, Jeles concepe o narațiune anamorfică în care această figurație picturală capătă o semnificație de ansamblu, menită să realizeze o valoare a expresivității superioare de care filmul este capabil doar prin intermediul celorlalte arte. Jeles recurge la tehnici precum mascarea imaginii, colajul vizual și sonor, precum și compozițiile teatrale și picturale stilizate pentru a menține perspectiva anamorfică, adică o „ruptură continuă” în percepția filmului. În acest fel, regizorul își transpune viziunea asupra umanității într-un mod anamorfic al narațiunii: creează o perspectivă strâmbă din care imaginea cinematografică apare ca o scenă suprarrealistă între macabru și sublim, între imagini respingătoare și plăcute ochiului.