

REGARDEZ-MOI – KÉP ÉS TEKINTET KÖZTES TEREI,
INTERMEDIÁLIS ÁTVÁLTOZÁSOK CÉLINE SCIAMMA
PORTRÉ A LÁNGOLÓ FIATAL LÁNYRÓL CÍMŰ FILMJÉBEN**

Kulcsszavak: *intermedialitás; film; festészet; női tekintet*

BEVEZETÉS

Céline Sciamma 2019-es romantikus-történelmi filmdrámája a festői ábrázolás és a női tekintet viszonyát helyezi középpontba. A *Portré a lángoló fiatal lányról* [*Portrait de la jeune fille en feu*] a rendezőnő negyedik játékfilmje a *Vízililiomok* (*Naissance des pieuvres*, 2007), a *Tomboy* (2011) és a *Csajkor* (*Bande de filles*, 2014) című filmeket követően. A jelen tanulmány keretében elemzésre választott film számos művészeti-kulturális témakörbe illeszthető, mint például a művész és a múzsa kapcsolata; szerelem és házasság konfliktusa; reménytelen leszbikus szerelem szemben a társadalmi konvenciókkal. Emellett több filmes műfajba is sorolható, a „hibrid film” szellemében, ahogyan Céline Sciamma a saját alkotását meghatározza egy interjúban,¹ ötvözve az örökségfilmet és a művészfilmet, az életrajzi és a queer filmet, a kosztümös történelmi drámát és a kortárs filmalkotást. „Ez volt az iránytűm: a lehető legkorszerűbb filmet készíteni” – mondja ugyanebben az interjúban, és ezt tartja szem előtt, miközben a történelmi távlat előterében saját filmes *ars poeticáját*, a női tekintet manifesztumát fogalmazza meg.

A film címében a „portré” több jelentésvonatkozásban is mozgósítódik, a női portré festészeti hagyománya mellett irodalmi műveket is felidézve, mint például Henry James *Egy hölgy arcképe* című regényét, amelyet Jane Campion adaptált filmre 1996-ban. Ugyanakkor a film festészeti utalásai számos festészeti hagyománnyal lépnek

* PIELDNER Judit (1975), dr., a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Csíkszeredai Kara Humántudományok Tanszékének habilitált docense,
e-mail: pieldnerjudit@uni.sapientia.ro

** A tanulmány a romániai Kutatási, Innovációs és Digitalizációs Minisztérium által támogatott PN-III-P4-PCE-2021-1297 számú CNCS – UEFISCDI projekt keretében készült. Angol nyelvű változata *Corporeality and Imageness, Intermediality and Intersensuality in Céline Sciamma's Portrait of a Lady on Fire* címmel a *RHINOCERVS: CINEMA, DANÇA, MÚSICA, TEATRO* című folyóiratban jelent meg [2(2025). 1. sz.].

1 <https://www.youtube.com/watch?v=xNIGRXP7g0>. (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 10.)

dialógusba, az ábrázolt 18. század vége előtti időszaktól a holland festészet aranykorára vagy Claude Lorrain barokk tájképfestő képeire való utalásokon át egészen a 19. századig, a romantikának a fenséges esztétikája szellemében fogant alkotásaiig. A portré, amelyet Marianne (Noémie Merlant) fest Héloïse-ről (Adèle Haenel), Jean Honoré Fragonard rokokó festő 1770-es években készült, *Fiatal nő portréja* című művéhez, ehhez a finom ecsetvonásokkal megfestett, szinte lebegő női alakhoz áll talán a legközelebb [1–2. kép]. De nemcsak ezt a művet asszociálhatja a néző, hiszen vizuális-reprezentációs pastiche-ként a film a modern formabontás, valamint a kortárs művészet radikális gesztusait is színre viszi, ahogyan erről a későbbiekben szó lesz a tanulmányban.

A fiktív festőnő, Marianne alakja abból a több száz festőnőből inspirálva születik, akiket Céline Sciamma a filmhez folytatott kutatása során fedezett fel, ezek között említhetjük elsősorban Élisabeth Vigée Le Brunt, akinek 1790-ben festett *Önarcképén* a nőalak derűsen tekint a nézőre,² valamint Judith Leyster 17. századi holland festőnőt, aki szintén vidáman és magabiztosan tekint a nézőre a vászon mellől.³ És nemcsak őket kutatta fel a filmrendezőnő, hanem számos további ismert és kevésbé ismert festőnőt is, köztük Artemisia Gentileschi olasz barokk festőnőt, Rosalba Carriera velencei portréfestőt, illetve Angelika Kauffmann svájci klasszicista festőnőt. A filmbeli festőnő, Marianne figurája a festészet történetében felfedezett női festők egyfajta szintézise, akiknek Sciamma arcot és hangot adott innovatív, 18. századot idéző filmalkotásában.

A 18. század végére helyezett elbeszélte idő ugyanakkor egy forradalmi változás időszaka, nemcsak társadalompolitikai, hanem művészettörténeti, az optikai médiumok fejlődésének szempontjából is, amikor, a 18. és 19. század fordulóján a látás művészete új lendületet kapott, és megszokasodtak az új látásmódot megvalósító festészeti technikák, valamint az azt segítő optikai technológiák. Ez volt az az időszak, amikor a felvilágosodás és a vallás szembenállása az optikai médiumok szempontjából azt jelentette, hogy azokat kiragadták az ellenreformáció kezéből, és más célra használták fel.⁴ Szintén ez az időszak nyitotta meg az utat a 19. században megszülető, új típusú megfigyelő felé, aki a saját jelentéstartalmak aktív, autonóm előállítójává, immanens jelentéstartalmak kidolgozójává lép elő, új empirikus tudást közvetítve a látásról és a láthatóság technikáiról.⁵ A 18. század vége tehát az újkori látás történe-

2 <https://www.lib-art.com/imgpainting/5/1/55715-self-portrait-vig-e-lebrun-lisabeth.jpg>. (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 10.)

3 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judith_Leyster_-_Self-Portrait_-_WGA12959.jpg. (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 10.)

4 Vö. Friedrich KITTler: *Optikai médiumok*. Ford. KELEMEN Pál. Magyar Műhely–Ráció, Bp., 2005.

5 Vö. Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Szerk. PLÉH Csaba. Ford. LUKÁCS Ágnes. Osiris, Bp., 1999.

tének jelentős állomása, amikor a látvány és a tekintet egymásra utaltsága kerül előtérbe, amikor a nézés aktusa nem csupán a látvány, hanem a saját identitás, a saját szubjektum megalkotásának is az eszközévé válik.⁶

“REGARDEZ-MOI” – A NŐI TEKINTET ÉRZÉKENY HATALMA

Céline Sciamma monográfusa, Emma Wilson,⁷ valamint a *Portré a lángoló fiatal lányról* további értelmezői⁸ szerint a film elsősorban a női tekintetről szól, amely összekapcsolja nemcsak a festőt és a modellt, hanem a két nőt is, ahogyan megismerik egymás egyéniségét, érzelmekről árulkodó gesztusait, az arckifejezések jelentését. A filmben egy egyenlőségen alapuló barátság bontakozik ki, a dominancia struktúráin kívül, amelyben a modell és a művész egyaránt együttműködik, és a festmény létrehozásával párhuzamosan a Saját és a Másik szubjektuma is kölcsönösen feltárul egymásnak.⁹ A film a nőiség kérdéskörét helyezi előtérbe, a hangsúlyt az empátia, a szubjektivitás és a kölcsönösség elvére helyezi, a női autonómia, a kreatív együttműködés és a Másik megismerése iránti vágy kerül előtérbe.

A filmkészítésben főként női alkotók vettek részt, és a filmben szinte kizárólag női karakterek szerepelnek. A két másodlagos jelentőségű férfi szereplő csak a film keretében bukkan fel, az egyik a film elején a bretagne-i tengerparton hagyja Marianne-t, majd a film végén egy másik férfi szereplő elviszi, amikor Marianne elhagyja Héloïse otthonát. Ily módon egy kizárólagosan női szereplők által meghatározott térben játszódó női történet bontakozik ki. A film Marianne, a 18. századi francia festőnő történetét meséli el, aki azt a megbízatást kapja, hogy megfesse Héloïse¹⁰ portréját. A fiatal nő azonban nem hajlandó modellt ülni, mert a portré a milánói jövődöbéljé-

6 FÖLDÉNYI F. László: *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*. Kalligram, Pozsony, 2010.

7 Emma WILSON: *Céline Sciamma. Portraits*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2021 (a továbbiakban WILSON: *Céline Sciamma*).

8 Vö. REN SCATENI: *How Portrait of a Lady on Fire Celebrates the Female Gaze*. BFI 2020. 02. 26. <https://www.bfi.org.uk/features/portrait-lady-fire-female-gaze>. (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 18.); RACHEL SYME: *'Portrait of a Lady on Fire' Is More Than a 'Manifesto on the Female Gaze'*. The New Yorker 2020. 03. 04. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/portrait-of-a-lady-on-fire-is-more-than-a-manifesto-on-the-female-gaze>. (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 18.); YU LI: *The Art of Female Gaze and Emotional Expression: A Study of Portrait of a Lady on Fire*. Journal of Research in Social Science and Humanities 3(2024). 11. sz. 41–47.

9 Vö. WILSON: *Céline Sciamma*. 8.

10 A névválasztás nem véletlen, rejtett utalásként a legendás középkori szerelmesek, Abélard és Héloïse történetére, amely Jean-Jacques Rousseau *Júlia vagy Új Héloïse* című regényének alapját képezi (1761).

nek készül, akit voltaképpen nem is ismer, így Marianne kénytelen őt titokban megfigyelni. Héloïse szobalánya, Sophie (Luana Bajrami) is bekerül az arisztokrata Héloïse és a középosztálybeli Marianne által kialakított bensőséges körbe, amely ilyenformán átlépi az osztályhatárokat, miközben ők hármasan egy rövid, utópikus együttlét részeseivé válnak. Az emelkedett pillanatok, amikor a művészetről és a mitológiáról beszélgetnek, beárnyékolja Sophie abortusza, amelyben a két főszereplő segédkezik, és amelyet majd végig is néznek. Marianne szeretné elfordítani a tekintetét, de Héloïse biztatja, hogy nézze végig, hiszen meg kell majd festenie a később Sophie és Héloïse által újrajátszott jelenetet.

Miután fény derül az eltitkolt portrékészítésre, Héloïse elutasítja a folyamat végeredményét, és felajánlja, hogy modellt ül, így a továbbiakban a kép az alkotó és a modell együttes részvételével készül. Ebben a folyamatban a festő és a modell szerepe felcserélhetővé válik: a nyitó jelenetben a festő modellt ül a tanítványai számára, későbbi modelljét, Héloïse-t pedig a képből való kitekintésre ösztönzi, a film elhíresült passzusában: „*Regardez-moi*” [3–4. kép].

A tekintet tulajdonjogával felruházott, visszanéző modell felülírja az alkotónak mint a tekintet tulajdonosának és a képnek mint a szubjektum eltárgyasításának hagyományos viszonyát; ily módon, az aktív–passzív dichotómiából kilépve, a tekintet mint ágencia felcserélhetővé, átvihetővé válik az egyik szubjektumról a másikra az alkotás performatív, egyenjogúsító aktusában. Emma Wilson értelmezése rávilágít arra, hogy a filmben hogyan íródnak felül a bináris oppozíciók: „Sciamma alkotása azon lehetőségeket tárja fel, amelyek révén a tekintet már nem kényszeríti ki az aktivitás és a passzivitás nemek szerinti megosztását. A tekintet alanyának és tárgyának viszonya együttműködésen alapul, változó, rögzítetlen”.¹¹

Ugyanakkor a női tekintet nemcsak az optikai, hanem a haptikus látásról is szól. Sciamma filmje tökéletesen illeszkedik abba a kategóriába, amelyet Martine Beugnet „az érzékek mozijának” nevez, francia női filmrendezők alkotásaira utalva, amelyek „az őket körülvevő világgal való intenzív, tapintható kapcsolatban mutatják be szereplőiket, miközben intenzív, érzéki élményt nyújtanak a nézőknek”.¹² Sciamma filmje nemcsak a megfestett portré finom ecsetvonásai révén törekszik haptikusságra, hanem ugyanakkor a filmképet is haptikus minőségében hozza létre, a női téma, a női környezet finom, érzéki megjelenítése révén. Martine Beugnet értelmezésében, „az optikai és a haptikus nem egymással ellentétes, hanem egymást kiegészítő minőség-

11 WILSON: *Céline Sciamma*. 20. Saját fordítás, P. J.

12 Martine BEUGNET–Laura MULVEY: *Film, Corporeality, Transgressive Cinema: A Feminist Perspective = Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Eds. Laura MULVEY–Anna BACKMAN ROGERS. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015. 192. Saját fordítás, P. J.

gek: gyakran a filmben a haptikus hatások az egyik látásmódból a másikba való átmeneteken keresztül jönnek létre”.¹³

AFFEKTÍV INTERMEDIALITÁS ÉS INTERSZENZORIALITÁS. INTERMEDIÁLIS ÁTVÁLTOZÁSOK

A továbbiakban arra keresem a választ, hogy hogyan kapcsolódik a női tekintet az intermedialitáshoz és az interszenzorialitáshoz, a film által nyújtott érzéki többlet a társművészetek – festészet, irodalom, zene – hangsúlyos jelenlétéhez. Továbbá, hogyan érvényesülnek a médiumközi kapcsolatok affektív dimenziói, avagy az „affektív intermedialitás”, ahogyan Pethő Ágnes javasolja a terminust. A humántudományi diskurzusokban az utóbbi évtizedekben bekövetkező „affektív fordulat” nyomán Pethő Ágnes legújabb, filmes intermedialitással foglalkozó kutatásai az intermedialitás affektív potenciáljának feltárására irányulnak. A médiumköziség összekapcsolása az „affektivitás” fogalmával „a köztesség új, a médiumokon, reprezentáción, szövegen, sőt rajtunk, embereken túlmutató területei felé vezet”.¹⁴ Interszenzorialitásnak pedig az érzéki hatások összekapcsolását nevezem, amely Dávid Ádám szerint „a percepció fokozottabb dinamikáját és a befogadás sajátos komplexitását” eredményezi.¹⁵

A *Portré a lángoló fiatal lányról* képi világának érzéki többlete mindenekelőtt a festészettel folytatott párbeszéd révén teremthető meg. A film a tájat fenséges kompozíciók formájában jeleníti meg, a női alakoknak a tenger előterében való festői elhelyezése a skageni művésztelep stílusára és kedvelt motívumára emlékeztetheti a nézőt [5. kép]. Kiemelném a film azon momentumainak egyikét, amelyben a tekintet látványként dinamizálódik: Marianne Héloïse-ra néz, ezt követően profilja kitakarja Héloïse profilját, majd Héloïse is visszanéz rá. A női alakok megjelenítése irodalmi kapcsolatokat is mozgósíthat a nézőben, például a Brontë nővérek vagy Daphne du Maurier gótikus regényvilágát. A film a fekvő női akt ikonográfiáját is mozgósítja, egy-egy filmkép-kompozíció kapcsán gondolhatunk Tiziano *Danaë* (1544–1546) vagy akár Gustave Courbet *Alvó akt* (*Femme Nue Endormie*, 1858) című festményeire. Mindeközben a film sajátos, innovatív, a női alakot egzotizáló ikonográfiát is alkalmaz, mint például a tengerparton a homokban ülő főszereplők jelenetében, akik sállal

13 Uo. 197. Saját fordítás, P. J.

14 Ágnes PETHŐ: *Tacita Dean's Affective Intermediality: Precarious Visions in-between the Visual Arts, Cinema, and the Gallery Film*. Arts 12(2023). no. 4. 168. <https://doi.org/10.3390/arts12040168>. Saját fordítás, P. J. (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 18.)

15 Ádám DÁVID: *Montage of Scents. Intermediality and 'Intersensuality' in Patrick Süskind's and Tom Tykwer's Perfume = Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures*. Ed. Ágnes PETHŐ. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2008. 89–103. 92. Saját fordítás, P. J.

takarják el arcukat, hogy megvédjék magukat a szélről, így keleties vonást öltenek magukra.

Sciamma filmje a festés, avagy a képpé válás folyamatát viszi színre, miközben a női tekintet nem eltárgyasításként, kisajátításként működik, hanem *tekintettel van* a Másik szubjektivitására. A továbbiakban ennek a folyamatnak néhány stációját szeretném kiemelni és értelmezni. A film első részében, amelyben Marianne titokban figyeli meg Héloïse-t, a szubjektív kamera Marianne nézőpontját tárja fel. Ekkor Héloïse még rejtély Marianne – és a néző – számára, háttal látjuk a képen, ily módon a tengert szemlélő tekintete rejtve marad, miközben érzékelhetően az egész testével szemléli a tengert. „Ez a jelenet sűrítve tartalmazza a film egyik fő konfliktusát, az érzéki, megélt test, valamint a szigorúan szabályozott nézések eltávolító rendjének feszültségét”, írja Vincze Teréz.¹⁶ Ezért amikor a portré elkészül, a művész elkeseredett gesztussal elmázoja a megfestett arcot. A portré roncsolásának gesztusa azon a felismerésen alapul, hogy a munka eredménye inkább eltárgyasítás, mintsem a szubjektum lényegének megjelenítése. A kép ebben a formában a férfi tekintet kiszolgálója, tehát valójában a reprezentáció hegemoniáját ismétli meg. Másrészt viszont, ha alkotásként tekintünk a roncsolás gesztusának eredményére, egy kortárs festészeti témával, jelenséggel találjuk szembe magunkat. A roncsolt portrét úgy keretezi át a film, hogy a képet elmosódottan látjuk, amiről akár az életlen, az elmosódottság lát-szatát keltő (fotó)festményeket alkotó Gerhard Richter¹⁷ esztétikája juthat eszünkbe [6. kép].

A filmrendező Hélène Delmaire kortárs festőművészt kérte fel a film festészettel, festéssel kapcsolatos részleteihez. A roncsolt portré Delmaire *Eyeless*¹⁸ című sorozatának szellemében készült. Delmaire a megfestett nőalakok szemét és arcának egy részét eltörli, radikális ecsetvonásokkal felismerhetetlenné teszi. A maszk mögé rejtett arc hagyományára támaszkodva, René Magritte-től Francis Baconon át Henrietta Harrisig és további kortárs művészekig, az eltörlés performatív gesztusa a nőiség, a női identitás és szubjektum reprezentálhatóságának kérdéseit veti fel. Így a folyamat első fázisában elkészült, majd roncsolt portré mondhatni kortárs művészeti alkotásként emelkedik ki a kosztümös filmdráma látványvilágából, párbeszédet kezdeményezve az alkotás és a visszavonás, a teremtés és az eltörlés, a 18. századi esztétika és a dekonstrukció között, akár Jacques Derrida „*sous rature*” ‘törlés alatt’ fogalmát felidézve, amellyel a filozófus azt a helyzetet írja le, amikor szükség van egy fogalomra,

16 VINCZE Teréz: *Női érzékek – Rendezőnők nőalakjainak fenomenológiai olvasata*. Apertúra 16(2021). 2 sz. (tél). <https://www.apertura.hu/2021/tel/vincze-noi-erzekek-rendezonok-noalakjainak-fenomenologiai-olasata/> (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 18. – a továbbiakban VINCZE: *Női érzékek*).

17 2021-ben nyílt kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában *Valós látszat* címmel.

18 <https://www.helenedelmaire.com/albums/blind/>. (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 18.)

de az nem teljesen pontos vagy kielégítő, ezért a fogalom egyben „törlésjel” alá is kerül, jelezve, hogy a szó nem fejezi ki teljesen azt, amit jelenteni akar.

A női szubjektum kérdésköréhez társítva, az eltörölt, eltakart, roncsolt arc a reprezentáció határait feszegető kérdéssé válik, ahogy Lisa Ito művészeteteoretikus írja: „A törlés aktusa – a létezés vagy jelenlét nyomainak eltávolítása – magában foglalja mind a látható megsemmisítését, mind pedig annak létrehozását: miközben a korábban észlelt láthatatlanná válik, új képek kerülnek a felszínre a folyamatban”.¹⁹ Ily módon a láthatatlan visszairódik a láthatóba, a figyelem pedig a kimondhatatlanra irányul, a Másik kifürkészhetetlen másságára, amelyben mindig marad valami radikálisan elérhetetlen. Hélène Delmaire így értelmezi a saját képeit: „A szubjektumot gyakran elnyeli vagy elrejtí képi környezete, egy ecsetvonás csönkolja vagy törli. Az arc és a szemek [...] takarva, elfordítva vagy elfedve vannak, a belső világ felé irányulva, amelyet soha nem lehet teljesen megmutatni a másíknak, a közös mélység ellenére”.²⁰ Ugyanakkor az eltörlés radikálisan performatív gesztus, hiszen nemcsak spon-tán impulzusból fakad, hanem tudatos döntés eredménye.

A portré második változatához Héloíse beleegyezik, hogy modellt üljön. Az újrafestett portré a festő és a modell, az érintés és a tekintet, valamint a tekintetek közötti párbeszéd eredménye, hiszen a modell visszanez, és a megfigyelő tudatos tekintetével veszi szemügyre a festőt. A sérült portré és a helyreállított portré közötti különbség az optikai és a haptikus minőségek közötti eltérés révén ragadható meg a leginkább. A kép roncsolásában az optikai látás primátusát megkérdőjelező kritikai attitűd fejeződik ki, amely átadja a helyét a néző minden érzékszervére apelláló, ún. haptikus látásnak. A haptikus látás fogalmát Laura U. Marks (2002) vezeti be a filmfenomenológiai diskurzusba, a felvilágosodás kulturális örökségének felülbírlását, ezzel együtt a látás korporeális, materiális aspektusát hangsúlyozva: „A haptikus és az optikai közti áramlást kívánom visszaállítani, amely jelenleg hiányzik kultúránkból. Meg kellett volna szűnnie annak, hogy a látást kapcsolatformaként értsük, amellyel együtt testetlenné és a tudással egyenértékűvé vált a felvilágosodás utáni európai racionalitás kontextusában. Viszont a haptikus vizualitás ősi és interkulturális rejtett áramlata a látást továbbra is megtestesültként és materiálisként közvetíti. Idő-szerű feltárni, hogy egy haptikus megközelítés hogyan materializálhatja újra az érzékelés tárgyait, különösen most, hogy az optikai vizualitás a digitális kor virtuális episztemológiájához igazodik”.²¹ Az ecset érintése a vásznon megismétli a kéz és a tekintet érintését a bőrön, haptikus, interszenzoriális módon, amit, Laura Marks

19 Lisa ITO: *Liminal Materiality*. 2014. <https://www.osagepublications.com/product/erasure/>. (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 20.) Saját fordítás, P. J.

20 Hélène Delmaire, idézi WILSON: *Céline Sciamma*. 90. Saját fordítás, P. J.

21 Laura U. MARKS: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2002. xiii. Saját fordítás, P. J.

könyvének címét parafrázálva, a film „bőrének” textúrája is közvetít. A kép ezúttal Marianne és Héloïse egyenértékű, együttműködésen alapuló alkotói munkájának eredménye, amelynek létrehozásában a női szubjektum egyformán számít a vászon mindkét oldalán.

A festmény paradoxona, hogy miközben a megalkotása kioldódott az eltárgyasítás kötelékéből, továbbra is egy férfi számára készül. Így minél közelebb áll a festmény az elkészüléshez, Héloïse annál közelebb kerül az induláshoz. Miközben Sophie abortuszára készülnek, a három lány Ovidius *Metamorfózisok* című művét olvassa. Különbözőképpen értelmezik Orpheusz és Eurüdiké mítoszát: „Mennek az ösvényen csöndben, mely a földre vezet fel, / árnyborított, meredek-lejtős, tele sűrű homállyal; / s már közelébe is érnek a fölső föld peremének: / itt, félvén, hogy elillan a hitvese, látni mohóan / Orpheus megfordul, mire ő tűnik tova tüstént. / Nyújtja kezét: ölelést keresőn, megölelni akarja, / s, jaj, csak a szertefutó levegőbe ölelhet a karja! / Ő meg, az ismét haldokoló, nem sír az uráról / semmi panaszt (másról sírhatna-e, mint szeretetről?), / s »Légy boldog« szól még hozzá legutolszor: a hangja / már alig is hallik, s maga ismét visszairamlík”.²² Sophie nem érti, miért tekint vissza Orpheusz, Héloïse szerint örületében, Marianne pedig a halál tudatos választásaként értelmezi az emlékezet javára, vagyis a költő választásaként a szerető választása helyett. Emlékkül Marianne egy önarcképet rajzol Héloïse Ovidius-könyvének 28. oldalára.

A film utolsó előtti jelenete Orpheusz és Eurüdiké mítoszának újrajátszásaként értelmezhető. A fehérbe öltözött Héloïse képe látomásként jelenik meg Marianne számára, ami egyszerre jelzi közelgő esküvőjét és Eurüdiké elvesztését. A víziószerű kép különböző reprezentációs hagyományokat egyesít: egyszerre gótikus, szimbolikus és preraffaelita festményhez hasonlatos. A megbízatását teljesítve távozó Marianne Orpheuszhoz hasonlóan visszanéz, mire a látomás eltűnik: Héloïse/Eurüdiké elveszett, leszáll az Alvilágba [7–8. kép]. De nem a művész számára. Az, hogy Marianne visszanéz, tudatos döntés eredménye, akárcsak az Orpheuszé, aki a Marianne értelmezésében Eurüdiké emlékképét választja. A döntés lehetőségében a női tekintet érzékeny hatalma érvényesül: a materiálisan létező képtől elszakítva a festő az immateriális, saját testben hordozható, elidegeníthetetlen emlékképet választja. Hans Belting képanthropológiájában a test képeket archiváló médiumként értelmeződik: „Tudjuk, hogy mindannyiunkban *vannak* képek, vagy mindannyian *rendelkezünk* velük, hogy azok a testünkben élnek vagy az álmainkban, és arra várnak, hogy a testünk megidézzé őket, hogy megjelenjenek. Egyes nyelvek, mint például a német, különbséget tesznek az emlékezet mint a képek *archívuma* (*Gedächtnis*) és az emlékezés mint aktivitás, vagyis a képek felidézése között (*Erinnerung*). Ez a különbségtétel azt jelenti, hogy egyrészt *vannak* képeink, másrészt *létrehozzuk* őket.

22 Publius OVIDIUS NASO: *Átváltozások* (*Metamorphoses*). Ford. DEVECSERI Gábor. <https://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm> (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 20.)

Mindkét esetben a testek (tehát az agyak) szolgálnak olyan élő médiumként, amelyek *észlelik, elképzelik* a képeket vagy *emlékeznek* rájuk, és ez lehetővé teszi képzeletünk számára, hogy cenzúrázza vagy megváltoztassa őket”.²³

Később Héloïse újra felbukkan Marianne életében, ezúttal egy másik festő által festett, szalonban kiállított festményen, amelyen Marianne felfedezi a könyvet, Ovidius *Metamorfózisait*, miközben Héloïse ujját a 28. oldalon helyezi a lapok közé, mintegy titkos üzenetként Marianne számára, hogy nem merült feledésbe.

Végül a festő az operában látja még egyszer, utoljára egykori modelljét. Diszkrétén, messziről figyeli meg őt, mint egy képet, amint Vivaldi *A négy évszak* című hegedűversenyének *Nyár* tételét hallgatja, amelyet egykoron együtt játszottak a csembalón. Vincze Teréz fenomenológiai megközelítésében „[a]z intenzív hosszú beállítás ereje nagyrészt abból az energiából származik, amely azáltal jön létre, ahogy az erőteljes érzelmek a szó szoros értelmében mozgásban tartják a zokogás kitörése ellen küzdő, szinte ziháló testet: az érzelmek testiesülésének szemtanúi vagyunk. Mindez a test túlcserélő láthatóságát eredményezi, a látható létbe ágyazottság fokozott materialitása játszik fontos szerepet e hatásmechanizmusban”.²⁴ A hosszan kitartott, katartikus jelenetben Héloïse élő képpé alakul át, Eurüdiké visszatér az élők sorába, egyszerre mint test és kép, statikus kép és mozgókép, jelenlét és hiány, közvetlenség és távolság, megragadás és elengedés. A film zárlatának intermedialitáspillanatában a látvány, a zene és a festészet affektív hatása egyszerre jut érvényre.

ZÁRSZÓ

Céline Sciamma *Portré a lángoló fiatal lányról* című filmje a kép és a (női) tekintet viszonyát, a képpé válás intermedialis folyamatát viszi színre. A női portré megalkotásának folyamatában a festészet és a film, a tekintet és a látvány, az élet és a mitológia, a művészettörténet és a kortárs művészet közötti dialógusra nyílik lehetőség. A film egésze az Orpheusz és Eurüdiké-mítosz újrajátszásaként értelmezhető, miközben affektív potenciálja, a nézőre gyakorolt elemi hatása az intermedialis lehetőségek kiaknázása révén érvényesül.

23 Hans BELTING: *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*. Ford. MATUSKA Ágnes. Apertúra 2008. ősz. <https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/> (Utolsó megtekintés: 2024. 11. 20.) Kiemelések az eredetiben.

24 VINCZE: *Női érzékek*. n. p.

REGARDEZ-MOI – SPACES BETWEEN THE IMAGE AND THE GAZE,
INTERMEDIAL TRANSFORMATIONS IN CÉLINE SCIAMMA'S
PORTRAIT OF LADY ON FIRE

Keywords: *intermediality; film; painting; the female gaze*

Céline Sciamma's 2019 film *Portrait of a Lady on Fire* places in focus painterly representation accompanied by the female gaze. It addresses femininity not only by employing almost exclusively female characters, but eminently by delving into the power of the female gaze. Departing from the possibilities of intersectional analysis (Wilson 2021), this article proposes to discuss the ways in which the female gaze is related to intermediality, inviting the other arts to a symbiotic dialogue. In the connection between painting and film, the collaboration of the painter Hélène Delmaire is also investigated.

REGARDEZ-MOI – SPAȚII ÎNTRE IMAGINE ȘI PRIVIRE,
TRANSFORMĂRI INTERMEDIALE ÎN *PORTRETUL UNEI FEMEII*
ÎN *FLĂCĂRI* DE CÉLINE SCIAMMA

Cuvinte-cheie: *intermedialitate; film; pictură; privirea feminină*

Filmul *Portretul unei femei în flăcări* (2019) regizat de Céline Sciamma pune în centrul atenției relația dintre reprezentarea picturală și privirea feminină. Filmul abordează feminitatea nu numai prin prezența aproape exclusivă a personajelor feminine, ci în primul rând prin investigarea puterii privirii feminine. Plecând de la posibilitățile analizei intersecționale (Wilson 2021), acest articol își propune să reflecteze asupra modurilor în care privirea feminină este legată de intermedialitate, invitând celelalte arte la un dialog simbiotic. În analiza relației dintre pictură și film, se investighează și colaborarea pictoriței Hélène Delmaire.

KÉPJEGYZÉK / LIST OF ILLUSTRATIONS / LISTA ILUSTRĂȚIILOR

1–2. Héloïse portréja. *Portré a lángoló fiatal lányról* (Céline Sciamma, 2019). Jean Honoré Fragonard: *Fiatal nő portréja* (1770-es évek). / Portretul lui Héloïse. *Portretul unei femei în flăcări* (Céline Sciamma, 2019). Jean Honoré Fragonard: *Portretul unei femei tinere* (anii 1770). / The Portrait of Héloïse. *Portrait of a Lady on Fire* (Céline Sciamma, 2019). Jean Honoré Fragonard: *Portrait of a Young Woman* (the 1770s).

3–4. A tekintet ágenciája, a festő és a modell szerepe felcserélhetővé válik. / Agențialitatea privirii, rolul pictorului și al modelului devin interschimbabile. / The agency of the gaze; the role of the painter and the model become interchangeable.

5. Női alak a tenger előterében – a skageni művésztelep stílusában. / Figură feminină în prim-planul mării – în stilul coloniei artiștilor din Skagen. / Female figure in the foreground of the sea – in the style of the Skagen Artists' Colony.

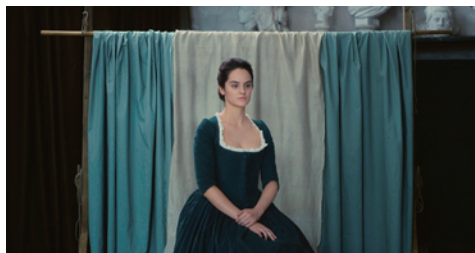
6. A ronsolt portré – életlen fókuszban. / Portretul distrus – imagine lipsită de focalizare. / The erased portrait – in blurred focus.

7–8. Héloïse/Eurüdiké fantomképe. Marianne/Orpheusz visszanéz. / Imaginea fantomă a lui Héloïse/Euridice. Marianne/Orfeu se uită înapoi. / The phantom image of Héloïse/Eurydice. Marianne/Orpheus looks back.

PIELDNER JUDIT



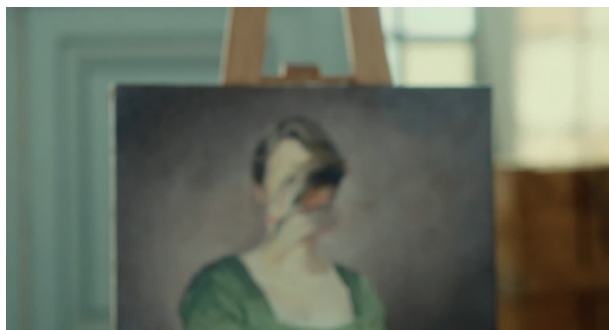
1–2. kép. Héloïse portréja



3–4. kép. A tekintet ágenciája



5. kép. Női alak a tenger előterében



6. kép. A roncsolt portré



7–8. kép. Héloïse/Eurüdiké fantomképe. Marianne/Orpheusz visszanéz