

Kocsis László Levente

A festészeti hagyomány jelenléte a modern film vizuális formanyelvében¹

Interdiszciplináris vizsgálódások

Absztrakt

A tanulmány azt vizsgálja, hogy a modern film miként öröklí és alakítja át a festészeti hagyomány vizuális struktúráit. A kutatás fő állítása szerint a film nem pusztán reprezentációs médium, hanem a percepció strukturálásának az eszköze. A fenomenológiai és filmelméleti megközelítésekre támaszkodva a dolgozat bemutatja, hogy a filmkép miként válik reflexív, ontológiai és esztétikai problémává.

Kulcsszavak: filmelmélet, vizuális kultúra, percepció, festészet, intermedialitás, esztétika

¹ Az alábbi tanulmány a 2026. március 30-án a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának *Kép a képen – Színház és film kapcsolata a képzőművészettel* műhely-konferenciáján elhangzott előadás rövidített és szerkesztett változata.

Bevezetés – A vizualitás kulturális konstrukciója és a film mint percepció médium

A modern film vizuális formanyelvének az értelmezése a 20. század második felétől kezdődően egyre inkább túllépett a pusztán narratív vagy technikai megközelítéseken, és a percepció, a vizuális kultúra, valamint az esztétikai filozófia metszéspontjában kezdett el szerveződni. E tanulmány abból a tézisből indul ki, hogy a film nem csupán a valóság reprezentációjának az eszköze, hanem a látás strukturálásának az egyik legfontosabb kulturális médiuma. Másként fogalmazva: a film nem egyszerűen megmutatja a világot, hanem hozzájárul ahhoz, hogy egyáltalán miként válik a világ számunkra láthatóvá és értelmezhetővé.

Ez a megközelítés szoros kapcsolatban áll a 20. századi fenomenológiai, Gestalt-pszichológiai és filmelméleti irányzatokkal, amelyek közös felismerése, hogy az észlelés nem passzív befogadás, hanem strukturált és kulturálisan meghatározott folyamat. A film ebben a kontextusban nem semleges közvetítő, hanem aktív alakító erő.

A tanulmány másik alapvető állítása, hogy a film vizuális szervezőelvei történetileg nem elszigetelten jöttek létre, hanem jelentős részben a festészeti hagyományból örökölt struktúrákra épülnek. A festészet – különösen a reneszánsztól kezdve – olyan képszerkezési modelleket dolgozott ki, amelyek a film médiumában új, időbeli dimenzióval bővülve működnek tovább. A film tehát nem egyszerűen „örökli” a festészetet, hanem annak strukturális logikáját transzformálja.²

A látás mint kulturális és strukturált gyakorlat

A látás fogalmának az újragondolása nélkül nem érthető meg a film vizuális működése. A klasszikus empirista felfogással szemben a 20. századi filozófiai és pszichológiai irányzatok hangsúlyozták, hogy az észlelés nem nyers adatok passzív feldolgozása, hanem strukturált, jelentésképző folyamat.

A fenomenológiai megközelítés szerint – különösen Maurice Merleau-Ponty munkásságában – az észlelés mindig testhez kötött és világban elhelyezett tapasztalat (Merleau-Ponty 2012, 74–86). Az érzékelés nem a világ objektív leképezése,

² Tanulmányomban használni fogom a „modern film” és a „kortárs film” fogalmát, az előbbit 1950-től 2000-ig, az utóbbit 2000-től napjainkig értem.

hanem a világ és a szubjektum közötti dinamikus viszony. Ezzel párhuzamosan a Gestalt-pszichológia a filmformák tudatmező-struktúráját vizsgálva rámutat arra, hogy az észlelés mindig szervezett: a figura, a háttér és a marginális elemek viszonya meghatározza, mi válik jelentéssé (vö. Tan 2022, 1. és 2.).

Ezzel rokon megállapításokat fogalmaz meg Kepes György is, aki szerint a vizuális kommunikáció alapja nem a látvány mechanikus rögzítése, hanem annak strukturálása (Kepes 1979). A látás tehát tanult és kulturálisan közvetített folyamat. A film ebben az összefüggésben nem pusztán leképez, hanem irányít. A kameraállás, a plánok rendszere, a vágás ritmusa mind olyan eszközök, amelyek meghatározzák a néző figyelmének a szerveződését. Így a film nemcsak azt mondja meg, mit látunk, hanem azt is, hogyan látunk (erről lásd még: Király 2010; Balázs 2025, 11–36).

Ez a felismerés a filmelmélet több meghatározó alakjánál is megjelenik. André Bazin a film ontológiai sajátosságát a valósághoz való indexikus viszonyban látja, így fogalmaz: „...a film tulajdonképpen annak a képzőművészeti realizmusnak a legfejlettebb megjelenése, amelynek alapján elvei a reneszánsz idején kezdtek kialakulni, és amely szélsőséges megfogalmazását a barokk művészetben nyerte el. [...] a film a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését jelenti” (Bazin, 1977, 20–23) – mindezt érdemes összevetni Mary Ann Doane megközelítésével, aki szerint a médiumspecifikusság mindig történetileg változó fogalom. Vagyis amit Bazin a fénykép lényegének tekintett, az részben korszakfüggő kulturális hit is (vö. Doane 2012).

Mindez azért kerül termékeny összefüggésbe a festészeti hagyomány modern film vizuális formanyelvében való tovább élésének a kérdéskörével, mert a színházban és a filmben megjelenő beágyazott festmény, fotó vagy más vizuális reprezentáció mindig reflektál a saját képiségére és mediális státuszára. Amikor a film egy festményt vagy fényképet integrál a diegézisbe, nem pusztán idézi a képzőművészetet, hanem egymás mellé állítja a reprezentáció eltérő szintjeit, a festmény ikonikus-kompozicionális, a fénykép indexikus-kauzális, a mozgóképek temporális és narratív logikáját.

Ebben az értelemben a „kép a képben” a médiumspecifikusság önreflexív laboratóriuma lesz, amely láthatóvá teszi, amit Bazin ontológiai sajátosággként, Doane pedig történetileg változó jelviszonyként tárgyal. A színház esetében mindez tovább bonyolódik, mert az élő test jelenléte és a színpadi „tableau” viszonya újraírja a rögzített kép és a jelen idejű reprezentáció oppozícióját. Így a képzőművészet, a film és a színház kapcsolata nem egyszerű hatástörténeti

kérdés, hanem a képek igazságértékének, jelenlétének és referencialitásának az intermediális vizsgálata.

Gilles Deleuze pedig radikálisan új irányba viszi a kérdést, amikor a filmképet nem reprezentációként, hanem gondolkodási formaként, „mozgás-képként” és „idő-képként” írja le, valamint megközelítése szerint a nagy filmrendezők – például Szergej Eisenstein, Ingmar Bergman vagy Federico Fellini – olyan gondolkodók, mint a filozófusok, csak ők nem szavakkal és fogalmakkal dolgoznak, hanem képekkel, beállításokkal, ritmussal, montázssal és hanggal (Deleuze 2001). A francia filozófus–esztéta szerint a film nem egyszerűen megmutatja a világot, hanem újratereket az érzékelés feltételeit. A klasszikus film a mozgás révén gondolkodik („mozgás-kép”), a modern film pedig közvetlenül az idő tapasztalatát teszi láthatóvá („idő-kép”). Ezért a film a modern ember egyik legfontosabb filozófiai médiuma.

E különböző elméleti pozíciók egy közös pontra mutatnak: a film a percepció egyik alapvető kulturális formája.

A festészeti hagyomány mint strukturális modell

A festészeti hagyomány szerepének vizsgálata során fontos hangsúlyozni, hogy nem stílári hatásokról van szó, hanem strukturális örökségről. A festészet évszázadokon keresztül olyan vizuális modelleket dolgozott ki, amelyek alapvetően meghatározták a nyugati látásmódot. A reneszánsz perspektíva például nem pusztán technikai újítás, hanem a tér és a látás újfajta konceptualizációja. A centrális perspektíva rendszere egy stabil nézőpontot tételez, amelyből a világ koherens, rendezett struktúraként jelenik meg. Erwin Panofsky ezt a perspektívát „szimbolikus formának” nevezi, hangsúlyozva, hogy nem pusztán ábrázolási technika, hanem világszemlélet (Panofsky 1984, 151–218).

Ehhez kapcsolódik a kompozíciós hierarchia kérdése is. A festészetben kialakuló figura–háttér viszony nemcsak vizuális, hanem jelentésbeli hierarchiát is létrehoz: kijelöli, mi a fontos, és mi a marginális. A film ezt a struktúrát nem egyszerűen átveszi, hanem időbelivé teszi. A kamera mozgása, a fókuszváltás, a vágás mind dinamikus alakítják azt, ami a festményben statikus.

Statikus és dinamikus kép: a percepció időbelisége

A festészet és a film közötti különbség egyik leglényegesebb aspektusa az időbeliség kérdése. A festmény esetében a befogadás ideje a néző kezében van: a tekintet szabadon mozog a képfelületen, és saját ritmusában építi fel az értelmezést.

Ezzel szemben a film időben szervezett médium. A néző nem választhatja meg szabadon a befogadás tempóját: a képek egymásutánja, a vágás ritmusa és a kameramozgás meghatározza az észlelés időbeli struktúráját. Ez a különbség nem pusztán formai, hanem alapvetően percepciós jellegű. A film erőteljesebb kontrollt gyakorol a néző figyelme felett, így képes tudatosan manipulálni az észlelési folyamatokat. Ebben az értelemben a film valóban „a látás laboratóriumaként” értelmezhető.

A film mint reflexív és intermediális médium

A modern filmművészet egyik legmeghatározóbb iránya az önreflexivitás, vagyis az a törekvés, amelyben a mozgókép nem csupán ábrázolja a világot, hanem egyidejűleg a saját ábrázolási módjára is rákérdez. Ez a kettős működés a film ontológiai státuszát is elbizonytalanítja: a médium egyszerre tűnik áttetsző közvetítőnek és önmagára utaló, sűrűn rétegzett vizuális rendszernek. A néző így nem pusztán történetet követ, hanem a látás feltételeivel is szembesül. Ennek az önreflexív működésnek különösen termékeny terepe az intermedialitás, amelyben a film más művészeti ágak formanyelvét építi be a saját struktúrájába. Kiemelt szerepet játszik ebben a festészet, amely a filmmel való kapcsolatában nem csupán inspirációs forrásként van jelen, hanem strukturálóelvként is működik.

A „kép a képben” szerkezet ennek az egyik legfontosabb megnyilvánulása; amikor egy filmben festmény, festményszerű beállítás vagy tudatosan komponált vizuális tabló jelenik meg, az nem egyszerű idézet vagy dekoratív elem, hanem komplex jelentéshordozó. Az ilyen képi betétek első szinten a narratív világ részei, vagyis diegetikus funkciót tölthetnek be: egy szoba falán függő festmény, egy galériában látható kép vagy egy szereplő által szemlélt műalkotás a történet világán belül értelmezhető tárgyként jelenik meg. Ugyanakkor sok esetben ezek a képek túllépnek ezen a szerepen, és metaszinten kezdik el működtetni a jelentést.

A festményszerű kompozíciók, beállított fényviszonyok, statikussá merevített jelenetek vagy ikonikus vizuális utalások révén a film a saját képszerkezési logikájára irányítja a figyelmet. Ekkor a kép nemcsak ábrázol, hanem reflektál is, láthatóvá teszi azt, hogy a látás mindig szerkesztett, mindig keretezett és mindig értelmezés által közvetített folyamat. A film tehát nem természetes észlelési ablak, hanem tudatosan felépített vizuális konstrukció, amely a saját működését is tematizálja. A „kép a képben” így metaképi funkciót kap, mivel nemcsak egy másik képet jelenít meg, hanem a képiség feltételeire, hatáira és illuzórikus természetére is rámutat. Ez a jelenség az intermedialitás elméleti keretében írható le a legpontosabban. Az intermedialitás nem pusztán médiumok egymás mellé rendelését jelenti, hanem azok kölcsönös átjárását, egymásba íródását és jelentésalakító interferenciáját vizsgálja. A film ebben a rendszerben kitüntetett helyet foglal el, mivel inherensen hibrid természetű, ugyanis egyszerre képi, időbeli, narratív és performatív médium. Amikor más művészeti formák – különösen a festészet – beépülnek a film struktúrájába, akkor nem külső hivatkozásként működnek, hanem a médium önértelmezésének a részévé válnak. Így a modern film reflexív és intermediális működése nem egyszerű stíláriis sajátosság, hanem alapvető esztétikai és ontológiai stratégia. A mozgókép ebben az értelemben nem csupán látványt közvetít, hanem a látás médiumáról is gondolkodik, miközben a saját képi létmódját folyamatosan újrendezi és láthatóvá teszi.

Összességében ez a reflexivitás és az intermediális kapcsolatok nem csupán esztétikai játékok, hanem a modern film önértelmezésének a kulcsfontosságú dimenziói. A mozgókép azáltal, hogy más médiumokkal lép dialógusba, a saját működésének a feltételeit is feltárja, és ezzel a befogadót is aktívabb, kritikai pozícióba helyezi. Ez a tendencia különösen releváns a kortárs vizuális kultúrában, ahol a médiumok közötti határok egyre inkább elmosódnak, és a képek hálózatszerű kapcsolatokban léteznek.

A festészeti hagyomány a modern európai filmben

A modern európai film számos alkotója tudatosan használja a festészeti hagyományt mint reflexív eszközt.

Ingmar Bergman filmjeiben a portréfestészet hagyománya jelenik meg: az arc kiemelése, a háttér redukciója és a fény dramaturgiája a figura pszichológiai mélységét hangsúlyozza, lásd az 1–2. képet.



1–2. kép. Egy-egy képkocka Ingmar Bergman *A hetedik pecsét* (1957) és *Persona* (1966) című filmjeiből

Ez a vizuális stratégia nem pusztán stiláris választás, hanem az identitás fragmentáltságának és a belső konfliktusok láthatóvá tételének az eszköze is. A közelképek intenzitása révén a néző szinte „olvasni” kényszerül az arcon, amely így nemcsak reprezentációvá, hanem eseménnyé válik. A fény–árnyék viszonyok finom modulációja a klasszikus festészeti fény–árnyék hagyományát idézi, ugyanakkor a film médiumában az időbeliség révén dinamikussá válik: az arc nem statikus felület, hanem változó, feltáruló pszichikai tér.

Alain Robbe-Grillet műveiben a tér labirintussá válik, amelyben a néző elveszíti biztos tájékozódási pontjait. A kompozíció itt nem stabil jelentéshordozó, hanem a percepció bizonytalanságának a tere.³



3. kép. Képkocka Alain Robbe-Grillet *A szép fogolynő / La Belle Captive* (1983) című filmjéből

3 Vö. René Magritte *La Belle Captive* (1947), *La Belle Captive* (1950) és *La Belle Captive by René Magritte* (1968) című festményeivel.

Ez a szerkesztésmód radikálisan megkérdőjelezi a lineáris narrativitás elsődlegességét, és a látás aktusát helyezi előtérbe. A tér ismétlődő motívumai, az elcsúszó perspektívák és a redundáns vizuális elemek olyan struktúrát hoznak létre, amelyben a jelentés nem rögzül, hanem folyamatosan elhalasztódik. Ily módon a film nem történetet „mesél el”, hanem a megismerés instabil természetét demonstrálja, közelítve a fenomenológiai tapasztalat bizonytalanságához.

Andrej Tarkovszkij filmjeiben a kép időbelisége válik hangsúlyossá. A hosszú beállítások és a lassú kameramozgások a szemlélődés festészeti tapasztalatát idézik meg.

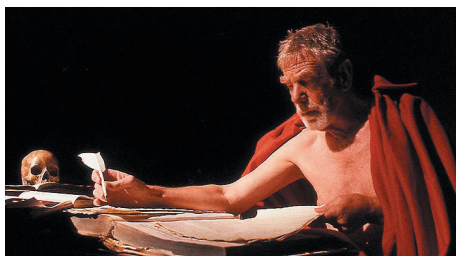


4–5. kép. Egy képkocka Andrej Tarkovszkij *Áldozathozatal / The Sacrifice* (1986) című filmjéből (balra) és William Turner *Lángoló Parlament / The Burning of the Houses of Parliament* (1835) című festménye (jobbra)⁴

E sajátos időkezelés a film médiumát a kontempláció terévé alakítja, ahol a cselekmény helyett az idő áramlása válik a fő szervezőelvvé. A beállítások belső ritmusa nem a vágás dinamizmusából fakad, hanem a képen belüli változások finom alakulásából. Ezáltal a néző figyelme elmélyül, és a percepció folyamata lelassul, mintegy közelítve a festmény előtti elidőzés tapasztalatához, miközben az idő materiális minősége – „lenyomata” – válik érzékelhetővé.

Derek Jarman munkáiban a festészet története válik a film alapanyagává: a színek, a kompozíciók és az ikonográfia tudatosan idézi meg a képzőművészet hagyományát.

⁴ A festmény közkincs; forrása: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner,_English_-_The_Burning_of_the_Houses_of_Lords_and_Commons,_October_16,_1834_-_Google_Art_Project.jpg; Philadelphia Museum of Art (Amerikai Egyesült Államok), mérete: 112 × 83 cm.



6. kép. Képkockák Derek Jarman *Caravaggio* (1986) című alkotásából



7–8. kép. Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Fiú gyümölcskosárral* (1593)⁵ és Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Szent Jeromos írása*⁶ (1606)

5 A kép közkincs; forrása: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boy_with_a_Basket_of_Fruit-Caravaggio_\(1593\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boy_with_a_Basket_of_Fruit-Caravaggio_(1593).jpg), eredeti címe: *Fanciullo con canestro di frutta*, Galleria Borghese (Róma), mérete: 70 × 67 cm.

6 A festmény közkincs; forrása: [https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Saint_Jerome_Writing-Caravaggio_\(1605-6\).jpg](https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Saint_Jerome_Writing-Caravaggio_(1605-6).jpg), eredeti címe: *San Girolamo scrivente*, Galleria Borghese (Róma), mérete: 112 × 157 cm.

Ez az idéző jelleg azonban nem pusztán emlékezés, hanem kritikai újraírás is. A történeti stílusok és vizuális kódok új kontextusba helyezése révén Jarman a kulturális emlékezet működését teszi láthatóvá. A színek expresszív használata és a stilizált képi világ egy olyan intermediális teret hoz létre, ahol a film és a festészet közötti határok feloldódnak. Ennek következtében a néző nem csupán felismeri az utalásokat, hanem új jelentés-összefüggésekben értelmezi azokat.

Peter Greenaway pedig talán a legkövetkezetesebben épít a festészeti struktúrákra: filmjei gyakran „tableau”-ként szerveződnek, amelyekben a kompozíció önálló jelentéshordozóvá válik.



9. kép. Képkocka Peter Greenaway *A rajzoló szerződése* / *The Draughtman's Contract* (1982) című filmjéből



10–11. kép. Rembrandt: *Tulp doktor anatómiája*⁷ (1632) és képkocka Peter Greenaway *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője* (1989) című filmjéből

⁷ A festmény közkincs; forrása: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Anatomy_Lesson_of_Dr_Nicolaes_Tulp.jpg, eredeti címe: *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, Mauritshuis (Hága), mérete: 169,5 × 216,5 cm.

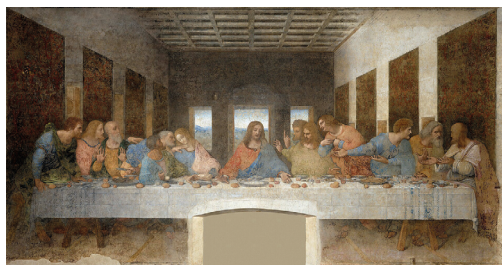
Ezen képszerkezési elv a narratívát másodlagossá teszi, és a vizuális rendet emeli a jelentésképzés középpontjába. A geometrikus elrendezések, a szimmetria és a rétegzett képi struktúrák a festészet kompozíciós szabályait idézik, ugyanakkor a mozgókép időbeli dimenziója révén újfajta dinamizmust nyerne. Greenaway filmjeiben a látvány nem illusztráció, hanem autonóm gondolkodási forma: a kép nem alárendeltje a történetnek, hanem maga válik a reflexió elsődleges hordozójává.

Intermedialitás és határátlépések: a film mint összművészeti találkozáspont

A vizuális kultúra történeti és elméleti vizsgálata során egyre világosabbá válik, hogy a film nem elszigetelt médiumként működik, hanem folyamatos kölcsönhatásban áll más művészeti formákkal. A festészeti hagyomány strukturális jelenléte mellett különösen jelentős az a mediális átjárhatóság, amely a film, a színház és a képzőművészet között jön létre. Ez az intermedialitás nem pusztán formai kölcsönzésekben vagy idézetekben ragadható meg, hanem a reprezentációs módok mélyebb újraszerveződésében (vö. Balázs 2021, 77–78).

A film és a színház viszonya különösen termékeny terepe ennek az elemzésnek, így meg kell még említeni, hogy például Bódy Gábor *Hamlet – A fegyveres filozófus* című munkájában a „kép színháza” olyan radikális formában jelenik meg, amelyben a látvány autonómiája kerül előtérbe, és a film nem pusztán rögzíti a színházi eseményt, hanem önálló vizuális rendszerré alakítja azt. Ez a megközelítés a késő modern és posztmodern film egyik alapvető tendenciájára mutat rá: a teátrális stilizáció nem a realizmus ellentéte, hanem annak kritikája.

Hasonló mediális játék figyelhető meg a filmekben megjelenő festészeti idézetek esetében is. Leonardo da Vinci *Az utolsó vacsora* című művének filmes újraírásai – például Luis Buñuel *Viridiana* című filmjében vagy későbbi populáris alkotásokban – nem egyszerű vizuális utalások, hanem a jelentésképzés új kontextusait hozzák létre.



12–15. kép. Balra fent: Leonardo da Vinci: *Az utolsó vacsora*⁸ (1498),
 jobbra fent: Luis Buñuel: *Viridiana* (1961), balra lent: Simon West: *A feláldozhatók 2.* (2012),
 jobbra lent: Paul Thomas Anderson: *Beépített hiba* (2014)

A festmény ikonográfiája itt mediális áthelyezésen megy keresztül: a statikus, vallási jelentéshordozó dinamikus, sokszor ironikus vagy kritikai értelmezéssé alakul.

A film és a színház közötti határok elmosódása más irányból is megközelíthető. Lars von Trier *Dogville* című alkotása például radikálisan lebontja a filmes realizmus hagyományos eszköztárát azáltal, hogy a díszleteket pusztá jelölésekké redukálja. Az így létrejövő tér egyszerre idézi meg a színház absztrakcióját és a film vizuális konstrukcióját, miközben a néző figyelmét a reprezentáció feltételeire irányítja. Itt a médiumok közötti különbség nem eltűnik, hanem éppen kiéleződik, és ezáltal válik reflexívvé.

Az intermedialitás azonban nem egyirányú folyamat. Nemcsak a film integrál más művészeti formákat, hanem a festészet is reagál a mozgóképi kultúrára. Kortárs festők – például Theo Michael – munkáiban a filmes látásmód válik tematikussá, ahol a képkivágás, a fénykezelés vagy a narratív utalások a mozgókép

⁸ A festmény közkincs; forrása: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_\(1452-1519\)_-_The_Last_Supper_\(1495-1498\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg), eredeti címe: *Il Cenacolo / L'Ultima Cena*, Santa Maria delle Grazie (Milánó), mérete: 460 × 880 cm.

hatását tükrözik.⁹ A vászon itt mintha egy megállított jelenetet őrizne, amely tovább hordozza a film időbeliségének az emlékét. Ez a kölcsönhatás arra utal, hogy a vizuális médiumok közötti határok egyre inkább átjárhatókká válnak, és a jelentésképzés egy komplex, hálózatos rendszerben történik. E példák alapján az intermedialitás nem pusztán stiláris jelenséggént értelmezhető, hanem a vizuális gondolkodás alapvető működésmódjaként. A film ebben a rendszerben közvetítő szerepet tölt be: egyszerre őrzi a festészeti hagyomány strukturális elemeit, reflektál a színház performativitására, és gyakorol hatást más vizuális médiumokra. Az így létrejövő képi világ nem stabil jelentéseket közvetít, hanem olyan dinamikus teret hoz létre, amelyben a befogadó folyamatosan újraértelmezi a saját észlelési stratégiáit.

A további kutatások számára ez a mediális átjárhatóság különösen ígéretes irányt jelent. Egyrészt lehetőséget kínál annak a vizsgálatára, hogy a különböző művészeti formák miként alakítják egymás percepciók struktúráit. Másrészt új megvilágításba helyezi a digitális korszak vizuális kultúráját, ahol a médiumok közötti határok még inkább elmosódnak (Balázs 2023, 174). Ez a nyitottság teszi lehetővé, hogy a néző számára mindig új érzékelési és értelmezési horizontok táruljanak fel. A film tehát nem lezárt műfaj, hanem határátlépő művészeti esemény, amelyben különböző médiumok emlékezete és jelen ideje találkozik. Az intermedialitás így nem csupán kiegészítő szempont, hanem a filmelmélet egyik kulcsfogalma, amely hozzájárul a látás kulturális működésének a mélyebb megértéséhez.

A kép ontológiai státusza

A modern film egyik legfontosabb filozófiai implikációja, hogy a képet nem a valóság másolataként, hanem konstrukcióként értelmezi. Ez az álláspont radikálisan szakít azzal a hagyománnyal, amely a képet „ablaknak” tekintette a világra. A bemutatott filmek lényegei:

- Bergman: *Persona* → az arc mint kép szétesése + az arc mint absztrakt képező + az identitás feloldódása a képben

⁹ Részletesebben lásd: <https://theo-michael.pixels.com> (utolsó letöltés: 2026. április 29.), valamint: Theo Michael: *A Glimpse Into The Past*, online elérés: <https://fineartamerica.com/featured/a-glimpse-into-the-past-theo-michael.html> (utolsó letöltés: 2026. április 29.).

- Robbe-Grillet: *A szép fogolynő* → a kép csak látszólagos + álomlogika (vö Balázs 2017; 2024, 251–253), tudattalan képek
- Tarkovszkij: *Áldozathozatal* → az „időbe zárt kép”
- Jarman: *Caravaggio* → a festmény mint élő test + direkt festményrekonstrukciók
- Peter Greenaway: *A rajzoló szerződése* → a kép mint konstrukció és manipuláció + 17. századi angol festészet (pl. tájképi perspektíva)

Ezek a filmek a festészet eszköztárát felhasználva a film médiumát önreflexív módon vizsgálják, miközben a kép ontológiai, esztétikai és pszichológiai státuszát kérdőjelezzik meg.

A kép itt nem referenciális viszonyban áll a valósággal, hanem saját szabályrendszerrel rendelkező entitás. Ez az ontológiai fordulat a modern művészet egészére jellemző, de a filmben különösen hangsúlyos, mivel a mozgókép dinamikus természetéből adódóan képes folyamatosan újraszervezni a saját jelentését.

Ontológiai, esztétikai és művészetpszichológiai dimenziók

Az elemzett filmek közös alaprétege három egymással összefonódó szinten ragadható meg: ontológiai, esztétikai és művészetpszichológiai dimenzióban. E három nézőpont együtt teszi lehetővé annak a megértését, hogy miként válik a mozgókép többé pusztá történetmesélő eszköznél, és hogyan teremt sajátos tapasztalati teret a befogadó számára.

Ontológiai értelemben a filmkép nem a világ egyszerű leképezése. A kamera felvétele első pillantásra a valóság lenyomatának tűnhet, ám a beállítás, a kivágás, a perspektíva, a fókusz, a vágás ritmusa és a hanghasználat mind azt bizonyítja, hogy amit látunk, az tudatosan létrehozott konstrukció. A képen megjelenő tér sohasem azonos a hétköznapi érzékelés terével, hanem válogatás, hangsúlyozás és szerkesztés eredménye. A film tehát nem egyszerűen visszaadja a létezőt, hanem újrendezi azt, saját törvényszerűségei szerint. Ebből következően a mozgókép ontológiai státusza kettős: egyszerre kapcsolódik a rögzített valósághoz, és válik autonóm művészi világgá.

Esztétikai dimenzióban a filmkocka gyakran a festészet örökségéhez köthető. A kompozíció, a fények iránya, a tónusok egymásra hatása, a színek dramaturgiája vagy az alakok térbeli elhelyezése olyan tényezők, amelyek a vászonképek

szerkesztési elveit idézik. Egy jól megalkotott jelenet nem csupán narratív funkciót tölt be, hanem vizuális önértékkel is rendelkezik. A fény–árnyék hatás, a geometrikus rend, a testek plaszticitása vagy éppen a perspektíva megbontása a klasszikus és a modern képzőművészet formavilágát emeli át a film médiumába. A mozgókép ebben az értelemben időbelivé tett festészetként is értelmezhető, ahol a kompozíció nem statikus, hanem folyamatosan alakuló látványszerkezet.

Művészetpszichológiai szempontból a film a befogadói érzékelés működését is próbára teszi. A néző tekintete irányítva van, ugyanakkor gyakran bizonytalanná válik: nem mindig világos, mire kell figyelni, mi a lényeges, kihez kapcsolódik a nézőpont. A montázs, a tükröződések, a szubjektív kamera, az idősíkok váltakozása vagy az arc és a test viszonyának az elbizonytalanítása megbontja a stabil percepciót. E folyamat során az identitás kérdése is hangsúlyossá lesz, hiszen a szereplők énképe, egymáshoz való viszonya és a néző azonosulási lehetőségei egyaránt ingataggá válhatnak. A film így nem csupán történetet mutat meg, hanem az észlelés pszichológiai mechanizmusait is aktiválja.

Ontológiai dimenzió	Esztétikai dimenzió	Művészetpszichológiai dimenzió
a kép nem a valóság másolata, hanem konstrukció	a filmkép festményként is értelmezhető (kompozíció, fény–árnyék)	a nézői észlelés destabilizálása (percepció, tekintet, identitás)

Mindezek alapján a mozgókép lényegét nem lehet kizárólag reprezentációként megragadni. A film nem egyszerűen ábrázol valamit, hanem eseményt hoz létre a tudatban: érzékelési, értelmezési és érzelmi történet. Sajátos ereje abban rejlik, hogy a valóság elemeiből új világot szerkeszt, esztétikai formába rendezi azt, majd a befogadó észlelését folyamatos mozgásba hozza. Ennek következtében a film egyszerre ontológiai kérdésfelvetés, vizuális műalkotás és pszichológiai tapasztalat.

Összefoglalás – A film mint a látás kritikai tere és a további kutatás perspektívái

A tanulmány során kirajzolódott, hogy a festészeti megközelítés nem pusztán analógiás vagy stiláris szinten termékeny, hanem a film vizuális szerveződésének a mélyebb, strukturális rétegeihez vezet el. A mozgókép képi rendszere történetileg olyan kompozíciós elvekre épül, amelyek a festészetben kristályosodtak ki: a tér megszervezésének a módjai, a hangsúlyok kijelölése, valamint a látvány belső rendjének a kialakítása mind olyan modellekre vezethetők vissza, amelyek a vizuális kultúra hosszú történeti fejlődése során stabilizálódtak. Ezek az eljárások azonban nem csupán esztétikai funkcióval bírnak, hanem a figyelem irányításán keresztül jelentésszerkezeteket hoznak létre, és ezáltal a társadalmi érzékelés rendjébe is beágyazódnak.

Ebből következően a képi szerveződés vizsgálata mindig túlmutat a formális elemzésen: annak a feltárása, hogy egy adott kép mit emel ki, és mit szorít perifériára, egyben a percepció mögött húzódó kulturális és hatalmi viszonyok elemzését is jelenti. A modern film egyik legfontosabb teljesítménye éppen abban ragadható meg, hogy e struktúrákat nem maguktól értetődőként kezeli, hanem reflektív módon láthatóvá teszi őket. A festészeti örökség ebben az összefüggésben nem pusztán előzmény, hanem olyan működő modell, amelyet a film újraértelmez, módosít, és gyakran meg is bont.

A 20. század második felének európai szerzői filmje különösen érzékenyen reagált erre a kérdéskörre. Az olyan alkotók, mint Ingmar Bergman, Alain Robbe-Grillet, Andrej Tarkovszkij, Derek Jarman vagy Peter Greenaway, a képi hagyományhoz való viszonyt nem utánzásként, hanem kritikai dialógusként értelmezik. Munkáikban a kompozíció, a térkezelés vagy a fényhasználat nem csupán ábrázolási eszköz, hanem a nézői észlelés bizonytalanná tételének és újraszervezésének a módja. Ennek következtében a kép elveszíti stabil jelentéshordozó jellegét, és olyan eseménnyé válik, amelyben a befogadó saját percepciós előfeltevéseivel szembesül.

A digitális technológiák megjelenése új dimenziókat nyitott a képkészítésben (Antal 2025), ugyanakkor nem szüntette meg azokat az alapvető szervezőelveket, amelyek a vizuális jelentésképzést meghatározzák. A tér konstrukciója, a hangsúlyok kijelölése és a nézői tekintet irányítása továbbra is meghatározó szerepet játszik, még akkor is, ha ezek a műveletek immár virtuális környezetben vagy

algoritmikus eljárások révén valósulnak meg. A kortárs film ezért nem elszakad a hagyománytól, hanem új feltételek között írja át azt, gyakran éppen a perspektíva megbontásával, a kompozíciós stabilitás feloldásával vagy a vizuális kontinuitás megszakításával. A további kutatások szempontjából több irány is körvonalazódik. Egyrészt indokolt lenne részletesebben vizsgálni a digitális képkultúra és a klasszikus képszerkezési modellek kapcsolatát, különös tekintettel azokra az esetekre, amelyeknél a technológiai újítások a percepció radikális átalakulásához vezetnek (lásd pl. a mesterséges intelligencia megjelenését a művészetekben). Másrészt termékeny kutatási területet jelenthet a vizuális struktúrák és a társadalmi reprezentációk viszonyának az elemzése, különösen olyan kérdések mentén, mint a hatalom, az identitás vagy a láthatóság politikája. Végül az intermedialitás további vizsgálata – a festészet, a film és más vizuális médiumok kölcsönhatásában – hozzájárulhat annak a pontosabb megértéséhez, hogy miként alakulnak át a képi jelentésképzés feltételei a kortárs kultúrában.

Jelen tanulmány e kérdések teljes körű feltárására nem vállalkozhatott, ugyanakkor igyekezett megmutatni, hogy a festészeti hagyomány felől közelítve a film nemcsak esztétikai jelenségként, hanem a látás kulturális és kritikai formájaként is értelmezhető. Ebben az értelemben a mozgóképek nem a valóság tükré, hanem annak értelmezési kerete: olyan médium, amely nem egyszerűen megmutatja a világot, hanem láthatóvá teszi a látás módját magát. Mindezek alapján a film nem tekinthető pusztán narratív médiumnak. Sokkal inkább olyan komplex kulturális forma, amely a látás feltételeit tematizálja, és ezzel a percepció egyik legfontosabb kritikai terévé válik. A mozgóképek nem egyszerűen a világ megjelenítésére szolgálnak, hanem annak a megértéséhez járul hozzá, hogy miként válik a világ számunkra érzékelhetővé. A hangsúly így nem azon van, hogy mit látunk, hanem azon, hogy milyen feltételek között és milyen struktúrák mentén látunk.

A felhasznált irodalom

- Antal Zsolt. szerk. 2025. *Médialexikon*. Budapest: SZFE–L'Harmattan. Online elérés: <https://medialexikon.szfe.hu> (utolsó letöltés: 2026. június 2.).
- Balázs Géza. 2017. *Az álom nyelve: Álomesemény, álomemlék, álomelbeszélés, álomértelmezés*. Budapest: Inter Nonprofit.
- Balázs Géza. 2021. *A művészet és a nyelv születése*. Budapest: MNYKNT–IKU.
- Balázs Géza. 2023. *Az internet népe*. Budapest: Ludovika Egyetemi Kiadó.

- Balázs Géza. 2024. *Szélárnyékban: Művészetkritikai írások*. Budapest: Inter–IKU.
- Balázs Géza. 2025. „Király Jenő korai filmesztétikája”. In Balázs Géza és Pölcz Ádám. szerk. *A film szimbolikája*, 11–36. Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság.
- Bazin, André. 1977. „A fénykép ontológiája”. In Uő. *Tanulmányok a filmművészetről*, fordította Baróti Dezső et al., 21–31. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- Beke László és Peternák Miklós. szerk. 1987. *Bódy Gábor 1946–1985*. Budapest: Műcsarnok Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság Kiadó.
- Deleuze, Gilles. 2001. *A mozgás-kép: Film 1.*, fordította Kovács András Bálint. Budapest: Osiris Kiadó. Online elérés: https://filozofia.uni-miskolc.hu/wp-content/uploads/2017/02/Gilles-Deleuze-A-mozg%C3%A1s-k%C3%A9p_OCR-v%C3%A1ltozat.pdf (utolsó letöltés: 2026. március 25.).
- Doane, Mary Ann. 2012. „Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma”. *Apertúra*, Tavasz, online elérés: <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma> (utolsó letöltés: 2026. április 20.).
- Kepes György. 1979. *A látás nyelve*. Budapest: Gondolat. Online elérés: <https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/kepes-gyorgy-a-latas-nyelve-1979/?pg=5&layout=s> (utolsó letöltés: 2026. március 25.).
- Király Jenő. 2010. *A film szimbolikája*. Első kötet: A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája. H. n.: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar. Mozgóképkultúra Tanszék Magyar – Televízió Zrt. Online elérés: https://mek.oszk.hu/14800/14807/pdf/14807_2.pdf (utolsó letöltés: 2026. március 25.).
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *Az észlelés fenomenológiája*, fordította Sajó Sándor. Budapest: L'Harmattan Kiadó.
- Panofsky, Erwin. 1984. *A jelentés a vizuális művészetekben*, fordította Tellér Gyula. Budapest: Gondolat. Online elérés: https://arthist.elte.hu/TAMOP_412/3_4_panofsky.pdf (utolsó letöltés: 2026. március 25.).
- Tan, Ed S. 2022. „A film pszichológiája, 1. rész”. *Metropolis 1*, online elérés: <https://metropolis.org.hu/a-film-pszichologiaja-1-resz>; és „A film pszichológiája 2. rész”. *Metropolis 2*, online elérés: <https://metropolis.org.hu/a-film-pszichologiaja-2-resz> (utolsó letöltés: 2026. április 15.).