

FILMELMÉLET

- 2018-2019 /I
- Kovács Ákos

1. A világháború után

- a II. világháború számos szempontból nem jelent fordulóponzt a filmelméletek történetében (például a filmnyelv kutatása a háború előtt virágzott igazán), de a filmelmélet általános helyzete módosult 1945 után
- a filmet a háború után már széles körben a kultúra részének tekintik, nincs szükség többé a film apológiájára, nem szükséges igazolni hasznosságát és értékét, az értelmiség nagyrészt elfogadja, részben azért, mert maga a kultúra fogalma is kitágul (bár bizonyos társadalmi rétegek továbbra is fanyalognak);
- sőt a negyvenes évek végétől sokan egyetemi tárggyá is kívánják tenni a filmtudományt (Olaszországban már a hatvanas évektől az, másutt a hetvenes évektől)

-
- továbbá a háború után fokozatosan kialakul a filmszakértők csoportja, a filmről folyó vitákhoz már nem szólhat hozzá bárki, önálló filmes szaklapok jönnek létre (különösen fontos például a *Cinema* és a *Cinema nuovo*), kutatócsoportok alakulnak, majd – jóval később – az egyetemeken is megkezdődik a filmes kutatás
 - ennek a specializációnak több megjelenési formája van:
 - 1. a filmelmélet nyelve technicizálódik, azaz szakosodik, kialakul a filmelméleti szaknyelv;
 - 2. elszakad egymástól a filmelmélet és a filmkritika, egyre kevésbé foglalkoznak egymással;
 - 3. a filmelmélet a filmkészítéstől is elszakadt (korábban például bizonyos rendezők elméleti emberek is voltak)

-
- a filmelmélet működése országos keretek közül nemzetközi porondra lépett, egymástól távoli országokban alakultak ki egységes szellemi csoportok (például az olasz [neo]realista elméletek sok helyütt sikert arattak, főként Franciaországban és az Egyesült Államokban)
 - a vázolt folyamatokkal egyidőben az is fokozatosan világossá vált, hogy filmelméletek számos különböző módszerrel alkothatók, azaz felmerült az érdeklődés a filmelmélet-készítés gondolati modelljei iránt

-
- Christian Metz (1965): a filmelméletek két nagy csoportra oszthatók;
 - bizonyos elméletek „belülről” vizsgálják a filmet, arra igyekeznek rámutatni, milyen értékei és sajátosságai vannak mint művészetnek;
 - más elméletek „kívülről” közelítik meg, és a már létező szaktudományok szempontjából próbálják leírni különböző rétegeit

-
- Dudley Andrew (1984): bizonyos elméletek már kidolgozott elméleti konstrukciók alkalmazási terepének tekintik a filmelméletet, más megközelítésmódok újfajta, más területeken még nem reflektált kérdéseket igyekeznek vizsgálni a filmelmélet kapcsán
 - ellentét eleinte azok között a teoretikusok között volt, akik a filmben különböző tényezők (személyiség, kultúra, gondolatrendszer) kifejeződését látták (**esszencialista** megközelítés – a filmet egységként kezeli) és akik meghatározott módszerekkel a működését, az összetevőit, a struktúráit próbálták leírni (**metodikus** megközelítés – különböző nézőpontokból a film egyes dimenzióit vizsgálja)

-
- később, a hetvenes években a második típusú megközelítés került ki győztesen a két szemléletmód versenyéből, de egyidejűleg el is uralkodik a teoretizálási igény, mindent a módszerek alkalmazása és a módszerek kérdése ural
 - ebben az elméleti mezőben két nagy modell kristályosodik ki:
 1. a filmek egy-egy mozzanatát kiemelő, másutt már sikeresen alkalmazott módszerekkel operáló **analitikus**
 2. és a filmmel párbeszédet folytatni próbáló, nyitott, kölcsönhatásokban gondolkodó, sajátosan filmes kategóriák megalkotására és alkalmazására törekvő **interpretatív** (hermeneutikai) modell

-
- közbevetés: a filmelméleti konstrukciók ugyanúgy tudományos jellegűek, mint az egyéb teóriák, tudományos felépítettségük megegyezik az egyéb teóriák struktúrájával
 - szintén három fő összetevőjük van:
 1. **konstitutív** elem: az elmélet előfeltételei (a tárgy kijelölése, a megismerésről vallott általános elgondolások stb.)
 2. **regulatív** elem: az elmélet alapvető módszertani és tartalmi elvei (mit tart helyesnek, milyen mintákat követendőnek stb.)
 3. **induktív** elem: az empirikus anyaggyűjtés szabályai és mikéntje

-
- a különböző elméleteknél a három elem más-más súllyal lehet jelen, vannak inkább **racionalista** (cél: a film meghatározása), inkább **operacionalista** (cél: a filmteória módszerének kidolgozása) és inkább **empirista** (cél: a film közvetlen megfigyelése) elméletek

-
- az előzőek során említett szempontok szerint három alapvető filmelméleti modellt, a filmelmélet három tudományos paradigmáját tudjuk megkülönböztetni:

-
- **1. ontologikus elmélet** (az elmélet elnevezése André Bazin *A fénykép ontológiája* című híres tanulmányára utal); azért nevezhető ontologikusnak, mert szinte kizárólag annak a kérdésnek a megválaszolása foglalkoztatja, hogy mi a film (lásd Bazin: *Mi a film?*); az elmélet úgy véli tehát, hogy a film meghatározható, és nem a különböző filmtípusok sajátossága foglalkoztatja, hanem általánosságban kívánja megragadni a filmet (azaz eminensen, kitüntetett módon esszencialista)
 - éppen ezért az ontologikus elmélet nem analizál, nem részekre bont, nem struktúrákat keres, hanem definíciót keres; törekvése tehát az igazság megállapítására irányul, feltételezi, hogy létezik és kifejezhető az igazság, még ha a különböző ontologikus elméletek más-más lényegi elemeit emelik is ki a filmnek (realizmusa, képzeleti mivolta, nyelvi meghatározottsága stb.)

-
- **2. módszerközpontú paradigma:** az foglalkoztatja, hogy milyen szempontból, milyen módszerrel közelíthető meg a film, s milyennek mutatkozik a különböző módszerek tükrében;
 - a fő kérdés itt tehát az, hogy *milyen szabályok szerint* gyűjthető össze és rendezhető el a filmes anyag; elsősorban tehát nem a film jelenségének átfogó lényegét igyekeznek megragadni, hanem a film egy-egy (meghatározott módszerrel megragadható) szeletét emeli ki, s hozzá rendeli a többi dimenzióját
 - más szóval: nem definíciót ad, hanem elemzést végez, az adott nézőpontból megmutató tények összességének egységes és koherens feldolgozását tekinti céljának, eszménye az egzaktság, amelyet próbákkal is igyekeznek igazolni és biztosítani

-
- **3. horizontelmélet:** alapkérdése így fogalmazható meg: „milyen problémákat vet fel a film, és hogyan tudja ezeket úgy megvilágítani, hogy *egyúttal önmagát is megvilágítsa?*”;
 - a harmadik paradigma tehát nem valamilyen általános lényeg vagy egzakt módon behatárolható filmszelet megragadására törekszik, hanem a film *különböző problematikáit* világítja meg, a film által felvetett kérdéseket írja le és ad hozzájuk filmes válaszkísérleteket (ezért horizontelmélet a neve: bizonyos kérdések horizontján bizonyos problematikákat világít meg)

-
- a felsorolt három filmelméleti paradigmának egyidejűleg kutatók három különböző nemzedéke is megfeleltethető:

-
- **az ontologikus paradigma** azokhoz köthető, akik a film alaptermészetének definiálásával próbálnak talajt teremteni a filmkritikának, megőrzik a kapcsolatot az elmélet és a kritikaírás között, inkább közös tudományos nyelvük, mintsem intézményes keret köti össze őket, többnyire határozott irányvonalú szaklapokban publikálnak, a kultúra és a művészet tartományában helyezik el a filmet

-
- **a módszerközpontú paradigma** olyan tudósokhoz köthető, akik már bevált és *alkalmazott kutatási módszereket* történetesen a filmre is alkalmaznak, többnyire kutatóintézetekben és egyetemeken dolgoznak (szociológusok, pszichológusok stb.), írásaikat sem filmes szaklapokban, hanem a saját területük orgánumaiban publikálják, és nem a film kulturális és művészi összefüggésrendszere foglalkoztatja őket, hanem tudományos terepnek tekintik a filmművészetet

-
- **a horizontelméleti paradigma** olyan kutatókhoz köthető, akik *speciálisan filmekkel foglalkoznak* vagy más területek szakembereiként a film iránt is érdeklődést tanúsítanak, kapcsolatot köztük egy-egy sajátos kérdéshorizont, egy-egy problematika teremt, előszeretettel lépnek fel a társadalmi nyilvánosságban, és nézeteiket sem kizárólag filmes vagy egyéb szaklapokban teszik közzé

2. Film és valóság

- a film és a valóság kapcsolata, a filmrealizmus kérdése nagyrészt a képi valóság és a kép által elénk tárt dolog viszonyának igazságához kötődik (a kép nem önmagában értékes, hanem azért, mert valami másst jelez, tár fel, világít meg stb.)
- a film valóságviszonyát a filmelméletben a háború után emelték mércévé (azaz ekkor a valóságviszony már nem csupán stiláris szempontból volt érdekes, hanem elméletalkotó mozzanattá vált): a film célja e szerint az, hogy dokumentálja, regisztrálja a valóságot, azaz a valóság és a film között belső, lényegi, megszüntethetetlen kapcsolat van (a kamera csak a valóságot tudja közvetíteni)

-
- a háború előtt a filmet sokan még azért nem tartották művészetnek, mert *pusztán reprodukcióra* szorítkozik: a háború után ez már természetes és magától értetődő sajátossága a filmnek, sőt a film identitásképző faktorává emelkedik: az olasz neorealisták, Bazin, Kracauer egyaránt nagy hangsúlyt helyeznek a film fotografikus elemeire, már nem próbálják védelmükbe venni a film valóságközeliségét, hanem *arra építenek*
 - a realizmuson belül ugyanakkor számos különböző kérdés jelentkezik, amelyek nyomán a filmelméleti realizmusnak is eltérő típusai alakulnak ki:
 1. az ábrázolásnak valamely *egyedi jelenség* egyediségét (*dokumentatív jelleg* – empirikus realizmus)
 2. vagy a *valóság egészét* (*interpretatív jelleg* – nagyrealizmus) kell-e ábrázolnia;
 - a film gazdagítja-e az ember valóságról birtokolt tudását vagy csak mindenki által ismert, kész tényeket közvetít?

-
- 1. a neorealizmus körül kialakuló vita: az olasz neorealizmus közvetlenül a háború után, Rossellini, Visconti és De Sica filmjei nyomán alakult ki, Rossellini nagy, új (neorealista) paradigmát hozó filmjeinek (Róma nyílt város; Paisà) megszületése után 2-3 évvel (1948 körül)
 - a neorealista elméleti vitában egészen eltérő motívumok fonódtak össze:
 1. egyrészt feltűnést keltett, hogy az olasz filmek rendkívül nagy sikert arattak külföldön (például Rossellini Amerikában);
 2. a neorealizmussal kapcsolatos állásfoglalásnak közvetlenül politikai vetületei is voltak (baloldali elkötelezettség jele volt a támogatása);
 3. a neorealizmus a háború utáni Olaszország kulturális identitását erősítette és artikulálta;
 4. a neorealizmus kérdésének középpontba helyezésével olyan talajt kívántak létrehozni filmes szakemberek, amelyen kapcsolatba léphetnek egymással különböző területek kutatói

- ~~ennek a neorealizmussal kapcsolatos elméleti, művészi és társadalmi sokféleségnek példaértékű megjelenítője a forgatókönyvíró, rendező, kulturális szervező Cesare Zavattini munkássága;~~
- Zavattini szerint a háború után egyértelmű, hogy *értékelendő a valóság és a mindennapok gazdagsága* – ezért a filmet is az élethez kell közelíteni (valóságosnak ható történetek – magát a valóságot kell narratívává formálni);
- a filmeknek *értékesnek* kell láttatniuk az élet hétköznapi valóságát, azzal kell szembesíteniük;
- minden valóságelemnek *önmagában* véve kell fontosnak mutatkoznia, elkerülve a morális ítéletek kimondását
- ugyanakkor bizonyos szempontból a *valóság egységes moralitását* is ki kell emelniük a filmeknek:
- az embereknek szükségük van egymásra és meg kell ismerniük egymást, hogy *szolidárisak* lehessenek egymással;
- valóságos ismeretek közvetítése érdekében pedig el kell felejtenuk a kész módszereket, a stiláris és technikai kánonokat, *maguknak a tényeknek kell megszabniuk a filmkészítés eljárásait*, a kultusszal övezett színészeknek semmi keresnivalójuk a vásznon, mert nem teszik megközelíthetővé a valódi embert

-
- Zavattinivel ellentétes felfogást képviselt Guido Aristarco:
 - a film és a valóság nem közvetlen, hanem *irányított módon* felel meg egymásnak;
 - a film nem közvetlenül, hanem reflektált módon közeledik az élethez, a film nem „naivan” méri fel a valóságot, hanem a valóságot elbeszélve gyümölcsöztetheti az irodalom narratív stratégiáit (összefoglalóan: *rekonstrukciós esztétika*)
 - Aristarco különböző filmekben keresztül mutatja be az általa kívánatosnak tartott eljárásokat;
 - Visconti: *Vihar előtt* – a rendező nemcsak bemutatja a környezetet, de mélystruktúráit is igyekszik feltárni (például rendhagyó kifejezőeszközökkel), többféle nézőpontból közelítve meg;
 - *Érzelem* – a film nem közvetlenül mutatja be a valóságot, hanem az ábrázoláson túl a narráció eszközével is élve összefüggéseket, oksági viszonyokat, az események belső logikáját is megvilágítja

-
- Aristarco: „A realizmus kérdése egyetlen kérdés, közös probléma a művészetekben: az irodalomban, a képzőművészetben, a színházban, a filmben” – mindenütt a ténymegállapításon túl az *okok megértésének* szándéka a meghatározó: a naivnak ható *neorealizmus helyett kritikai realizmusra van szükség*
 - a Zavattini és Aristarco nevével fémjelzett két különböző állásponton kívül természetesen egyéb teoretikus konstrukciók is születtek,
 - fontos például Luigi Chiarinié: különbség van „film formájú látványosság” (szórakoztató, közönségcsalogató termék) és tiszta film (közvetlen kapcsolat a valósággal: neorealizmus) között,
 - ugyanakkor a neorealizmusban is szerepet kell kapnia a *valóság rendezői értelmezésének* (vagyis nem igaz sem a teljes közvetítetlenség, sem a teljes közvetítettség: a film fotografikus természete is teret hagy a részleges közvetítésnek)
 - a neorealizmussal kapcsolatos olasz viták szerteágazó és sokféle eleme sűrítve és egyéni elméleti keretben köszön vissza a háború utáni korszak két nagy teoretikusánál: André Bazinnél és Siegfried Kracauernél

-
- 2. André Bazin: *A fénykép ontológiája* – a művészetek a múmiakomplexusból, a mulandó *valóság megőrzésének* szándékából származnak („a képpel megmenteni a létezőt”); ugyanez rejlik a fénykép mögött, amely ráadásul abszolút objektivitást tud megvalósítani, a fényképészet az egyetlen művészet, amelyből hiányzik az ember; érdeme továbbá, hogy mentesítette a festészetet a realizmus nyűgétől
 - a fénykép objektivitását a film az idő reprodukálásával egészíti ki: a filmben a dolgok ábrázolása „a változások bebalzsamozott múmiájává válik”; így nemcsak a dolgok formája, hanem alakulásuk-változásuk is rögzíthető, a hasonlóság így az ábrázolás és az ábrázolt között *abszolút mértékűvé* fokozódik, a film tehát minden vonatkozásban követi a valóságot

-
- mindennek köszönhetően a film folytatni is tudja, nem csupán leképezi vagy illusztrálja a valóságot, a valóság és a film között egészen lényegi kapcsolat, ontológiai rokonság van;
 - egyszóval: a film részese a valóság életének, létezésének; következésképpen idővel teljesen *fel kell majd oldódnia a valóságban*, nem lesz történet, nem lesz rendező, nem lesznek színészek
 - a film alapvető működési törvénye a körkörös hatásgyakorlás: a valóság és a kép kölcsönösen hat egymásra; állandó kölcsönhatásukat Bazin több jelenségen keresztül illusztrálta:
 1. háborús dokumentumfilmek (a katonák a film kedvéért is harcolnak);
 2. Chaplin Hitler-paródiája (először Hitler másolta le Chaplin bajuszát, azután visszahatott a képi világra, amely megsemmisítette);
 3. a Sztálinról szóló szovjet filmek (Sztálint a róla készült filmek győzték meg saját zsenialitásáról)

-
- a filmnek vannak tabui: a filmtrükk (a valóság meghamisítása), a montázs (összetartozó elemek szétválasztása), a duplikálhatatlan egyedi valóság megjelenítése (szerelem, halál); és a filmnek vannak óriási intenzitású mozzanatai: szekvencia plán (a valóságnak, az eseménynek a maga totalitásában való megjelenítése), veszélyes helyzetek dokumentarista rögzítése
 - Bazin azonban nemcsak regulatív elveket rögzít, nemcsak esztétikai elveket dolgoz ki, de a rendezés feladataival, a film társadalmi és gazdasági összetevőivel is foglalkozik (azaz nem pusztán „idealista”), szervezőtevékenységet is kifejtett, megindította a rendkívül nagy hatású *Cahiers du Cinéma*t
 - Bazin írásainak és gondolkodásmódjának egyik lényegi eleme, hogy marginális filmes jelenségek (etnográfiai film, gyerekfilm, tudományos film) alapján jut el általános érvényű filmes tényekig és eszményekig

-
- 3. Siegfried Kracauer: Bazinnel ellentétben szisztematikus, a film alapvető jellegzetességeit vizsgálja, és akadémiai keretben alkot; Bazin: egzisztenciális realizmus – Kracauer: funkcionális realizmus; Bazin: a film követi a valóságot és hat rá; Kracauer: a film a felfedező attitűdjével elemzi a dolgokat
 - Kracauer: *A film elmélete*; Bazinhez hasonlóan a fénykép elemzéséből indul ki, mivel nézete szerint a fénykép változatlanul meghatározza a film jellegét; a fénykép reprodukálja a valóságot, azaz lényegileg realista képződmény
 - a fénykép lényegi realizmuásnak esztétikai következménye, hogy a fényképezés művészete akkor valósítja meg önnön igazi lényegét, ha helyes arányban elegyíti a teljes realizmust és a formaalkotó igényt (a művész kifejezési szándékát, egyéni megoldásait stb.)

-
- a fénykép realizmusának egyéb következményei („természetes hajlamok”): a valóság nyers, beavatkozás nélküli ábrázolása; váratlan mozzanatok megragadása; „a végtelenség sugallata”: a megjelenített valóság kimeríthetetlen; határozatlanság és többértelműség
 - Kracauer lényegében ugyanezen szempontok szerint taglalja a filmet is; alapelv: esztétikai szempontból azok a filmek kiválóak, amelyek a film igazi sajátosságára, azaz realizmusára építenek, s ezért esztétikailag értékesebb egy oktatófilm vagy egy híradó, mint a külső világ megjelenítésére csekély figyelmet fordító művészfilm
 - a fénykép „természetes hajlamai” a filmnek is sajátjai: a valóság közvetlen ábrázolásának igénye; váratlan események megjelenítése (balesetek, véletlenek stb.); kimeríthetetlenség benyomását keltik a természetfilmek és a pszichológikus filmek; a többértelműség letéteményese például a montázs; a film ötödik „hajlama”: az élet folyamatosságának a követése

-
- Az egyéb elméletek közül megemlítjük Lukács Györgyét. Az *esztétikum sajátossága*: a film kétszeresen tükrözi vissza a valóságot – egyrészt a kamera segítségével tényleges valójukban láttatja a dolgokat (ezáltal hiteles), másrészt a valóság általános és jellegzetes vonásait is meg tudja jeleníteni (az „affektív atmoszféra egységét” is vissza kell adnia, a maga teljességében kell tükröznie egy világot)
 - fontos továbbá Pasolini (szemiotika) és Deleuze (képelmélet) teoretikus megközelítése is: velük a későbbiek folyamán részletesebben is fogunk még foglalkozni
 - megjegyezhető még, hogy a már említett *Cahiers du Cinéma* álláspontjára: idealista és naiv, aki a valóság ábrázolását és tükrözését látja a filmben, hiszen megfeledkezik a film egyik leglényegesebb eleméről, a gyártási folyamatról, a technikai, gazdasági, színészi stb. mozzanatok sokaságáról
 - de bárhogyan is vélekedjenek a problémáról: a filmelmélet-alkotásban nem igazán lehet elvonatkoztatni a film és a valóság viszonyának kérdésétől

3. A film és az imaginárius

- a realista elméletekkel egyidőben születtek azok a ma már kevésbé jelentős megközelítések, amelyek az imaginitásban jelölték meg a film lényegi természetét: a filmben egyszerre van jelen a megszokott valóság és egy teljesen rendhagyó összefüggésrendszer; a film egy másik univerzumra nyit ajtót
- egyébként a háború előtt pontosan a film képzeleti mivoltát, álomszerűségét hangsúlyozó elgondolások voltak túlsúlyban: ezáltal tartották biztosíthatónak a film esztétikai értékét; a háború utáni imaginatív elméletek nem csupán általánosan emlegetik a film és a képzelet kapcsolatát, hanem konkrétan rámutatnak, hogy a filmkészítést személyes szándékok irányítják, azaz a filmben szubjektív szándék mutatkozik meg és ölt testet, ugyanakkor nemcsak az ábrázolt világ szubjektív színezetű, de a néző is szubjektív módon viszonyul a filmhez

-
- 1. a szürrealista hagyomány: a harmincas években a szürrealisták elsősorban azért érdeklődtek a film iránt, mert valószínűtlen tárgyakat, különös tájakat, meghökkentő látomásokat fedezett fel benne
 - a háború után a szürrealista hagyományhoz kapcsolódó Ado Kyrrou veszi fel ennek a hagyománynak a szálát: *Le surréalisme au cinéma* (1952): paradoxonok, merész képzettársítások, illogikus fejtegetések stb. Kyrrou szerint a valóságot a közvetlenül érzékelhető mozzanatokra korlátozó társadalommal szemben a film a közvetlenül érzékelhetőn túli valóságot mutatja be, s felszínre hozza az álmokat; a hétköznapi logikát nem minden film meri felrúgni, pedig a film eminensen alkalmas erre

-
- a fantasztikumot jelöli meg a film eszményi alapjaként G. Lenne: *La cinéma „fantastique” et ses mythologies* (1970); Lenne szerint a fantasztikum mindig megvan a filmekben, a klasszikus fimben harmonikusan keveredik a realizmussal, a modern filmben már provokatív; a fantasztikum alkalmazásával a filmnek tudatosan élnie is kell, mivel filmnézés közben a néző különösképpen nyitott és befogadó, s így a valóságtól különböző dolgok ábrázolásával a világ természetesen elfogadására ösztönözhet

-
- 2. Edgar Morin *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956): a film csupa varázs, szárnyalás, meglepetés, s bár látszólag a mindennapi életet tükrözi, teljesen távol van tőle; szintén a fénykép elemzésével kezd, de a fényképet eleve nem realistának, hanem a megfigyelőnek középponti szerepet juttató tényezőnek tekinti
 - a fénykép nem mechanikusan reprodukálja a valóságot, máskülönben nem tudná egészen erőteljesen felidézni az élményeinket és nem tudná közel hozni hozzánk, ami már nincs jelen számunkra; a fénykép kiterjesztett jelenlét, helyettes, érzelemforrás, kultusztárgy – pontosan az emberi élményanyag következtében; a fényképet az teszi fényképpé, amit maga az ember ad hozzá, amit maga az ember vetít bele – a hangsúly tehát a szubjektumon van

-
- a film csak felerősítette mindezeket a vonásokat: a látvány immár anyagtalan, s így a néző könnyebben beavatkozhat; a mozgás következtében sokkal inkább kötődik ahhoz, amit lát, mint a fénykép esetében; a sötét teremben még könnyen koncentrálnia a képekre stb.; a filmes trükkök fokozzák a fénykép hatásmechanizmusainak mágikus összetevőit és nehezen megragadhatóvá és szétagolódóvá teszik az ábrázolt világot: ezzel együtt külön nyelvet hoz létre

-
- Morin sokat beszél a néző érzelmi érintettségének, annak, hogyan követi érzelmeivel a filmet, elemzi az érzelemkiváltásra alkalmas technikákat, az érzelmek hatásait, az érzelmek születésének lehetőségi alapját (projekció, azonosulás) – ennek alapján a megfigyelő szerves egységbe kerül azzal, amit megfigyel, a filmben nincs semmi, ami csak filmvalóság lenne, a néző mindenben benne van, ennek következtében a szubjektivitás és az objektivitás folyamatosan egymásból születik meg, a valóságot áthatja az irrealitás, és fordítva

-
- így jön létre a film imaginárius valósága, amely sem nem merő objektivitás, sem nem önkényes képzelgés, hanem a valóság és a szubjektivitás sajátos és mozgásban lévő elegye: „Az imaginárius az életünk sokféle és sokdimenziójú túlvilága, amely ugyanúgy körülvesz minket. Az aktuálist, vagyis az egyedit, az időben korlátozottat és végest kísérő végtelen virtualitás folyama”
 - a film terében az ember aktívan részt vesz az objektív tények világában, megjelenítődnek belső magatartásai és viszonyulásai, ezért a film „a lélek archívuma”, „antropológiai tükör”

4. Film és nyelv

- a filmet nyelvként, azaz önkifejezést, együttműködést, kölcsönös megértést lehetővé tévő eszközként felfogó elgondolások már a háború előtt is megjelentek, már ekkor világos volt, hogy a film jelentéssel bíró jelek rendszere, jelentéseket fogalmaz meg és közöl (azaz meghatározó eleme a szignifikáció és a kommunikáció)
- a hatvanas években azonban jelentősen átalakult ez a megközelítésmód, megjelent ugyanis a színen a szemiotika, amely a nyelviséget nem a film általános természeteként fogja fel, hanem csak az egyik dimenziójaként kezeli – azaz nem a film nyelvi alapja, hanem nyelvi aspektusa érdekli, és nem ontologikus (hiszen a nyelv nem lényege a filmnek), hanem módszertani eljárást alkalmaz

-
- a nyelv problémája számtalan különböző kérdés vizsgálatával elemezhető: mit jelent a filmes kifejezés? melyek az eszközei? milyen kifejezőszerepe van a díszletnek, a zenének stb.? milyen kapcsolatban áll a film nyelvi szempontból más művészetekkel? megállapítható-e valamiféle filmgrammatika? mi mondható el önmagában a kép jelfunkciójáról? – a következők során ezeket a kérdéseket vizsgáljuk meg

-
- 1. a filmes nyelv és kifejezés alapvető eszközei: az idevágó elméleti fejtegetések egyik alapvető meggyőződése, hogy a filmművészet a képzőművészeti, színházi, irodalmi és sajátosan filmes eszköztárak elegyét alkotja, s a film magába olvasztja, szervesíti az egyéb kifejezésformákat
 - más kutatók inkább azt vizsgálják, hogy milyen viszonyban állnak egymással a filmes és egyéb kifejezőeszközök, azaz nem vegyülésük mikéntje, a kapcsolódásukból létrejövő filmnyelv, hanem a különbségeik és hasonlóságaik foglalkoztatják őket (a háború előtt még inkább a film esztétikai értékének igazolására irányuló erőfeszítések keretében, után már a film szuverenitásának tudatában)

-
- ezen a területen viszonylag kevés eredeti elmélet született, a kevesek egyike például Baziné, aki szerint a filmnek nem kell hatnia a színházra, éppen ellenkezőleg: a legteljesebben tiszteletben kell tartania a színpadi előadás hagyományát, egyszerűen csak a kamera adta lehetőségekkel élve élvezhetőbbé kell tennie az előadást

-
- *Bluestone: Novels into Film (1957)*: a filmes és az irodalmi narratíva viszonyának elemzése; a szerző szerint a film és a regény egyaránt láttat, az egyik mentálisan, a másik érzékelhetően, s éppen ezért más-más eljárásmódokkal: a regény retorikai alakzatokkal próbálja felszámolni a szöveg és az olvasó közti nyelvi távolságot, a filmnek viszont eleve rendelkezésére áll a kép és a néző közvetlen kapcsolata, s ezért filmes fogásokkal (vágás, hangok stb.) igyekszik szimbolikus közvetítést létrehozni
 - *Bluestone* behatóan vizsgálja regények filmváltozatait, és feltérképezi a különböző adaptációs eljárásokat, azt, miben képezik le és miben módosítják a filmek a regényeket

-
- az előzőekben említettektől különböznek a sajátos filmgrammatika felvázolására irányuló erőfeszítések, melyek számba veszik azokat az eljárásfajtákat, amelyeket csak a film tud alkalmazni (montázs, beállítás, kameramozgás, vágás stb.), majd – részben normatív igényyel (így és így kell csinálni) – rendszerbe próbálják foglalni őket

-
- Renato May: *A film formanyelve* – a szerző először a beállítás strukturális elemeit veszi sorra, majd hosszasan értekezik a beállítások között lehetséges viszonyokat, végül a filmes kontinuitásról (és diszkontinuitásról) és a nem narratív montázsokról (ritmikus és kreatív montázs) értekezik; May alapgondolata: a dolgok önmagukban nem fejeznek ki semmit, de kifejezőerejük van aszerint, ahogyan a film láttatja őket – ezért a filmgrammatika a jelentésadás módjait vizsgálja
 - Marcel Martin: *La language cinématographique* (1955) – szintén tárgyalja a különböző filmes eszközöket, de egyéni megközelítésekkel is találkozunk nála: az elliptikus (kihagyásos) szerkesztés, a filmbeli hang és narráció beható elemzése, a tér és az idő szerepének hangsúlyozása

mivel Martin nem normatív igényyel, hanem inkább leíró módon mutatja be anyagát, szemléletmódja (és a hozzá hasonló elméletalkotóké) inkább filmretorikának nevezhető (azt vizsgálja ugyanis, milyen gazdag a film kifejezőképessége, milyen sokféle módon valósítható meg egy-egy lehetőség stb.)

-
- megint más kutatók a képen keresztül próbálják feltárni a film jelentésadó eljárásának mikéntjét, a filmes képnyelv működését;
 - Luigi Chiarini: *A film elmélete és gyakorlata* (1962): a szerző a kép sajátos mivoltát egyrészt a film alapvető technikáinak, másrészt más művészetekkel fennálló viszonyának taglalása során elemzi, kiemelve a kép és a szó különbségét: a képpel konkrét tárgyakon keresztül számtalan jelentés fejezhető ki, fogalmi tartalom viszont nem

-
- 2. Galvano Della Volpe: *Il verosimile filmico* (1954): azt az eizensteini képsort elemzi, amelyen felemelkedik a kőoroszlán; a képsor jelentése nem fejezhető ki adekvátan szavakkal, ugyanakkor – mint minden filmkép – eszméket használ, eszméket fejez ki, azaz racionális vonatkozásai vannak és világos fogalmakat is felidéz; egyszóval: a filmképet racionalitása avatja jellé
 - Della Volpe alapvető elgondolásai: a filmkép szimbolikus mivoltánál fogva forma, vagyis a kifejezés eszköze; mivel alapvetően és lényegileg forma (alapsík), különböző formákat, azaz konkrétan „telített” fogalmakat tud alkotni (konkrét sík); ettől a „telített” fogalomtól jutunk el annak tényleges, empirikus megjelenési formájáig, a fogható tartalomig

-
- a képiség racionalitása miatt Della Volpe a film technikáit is új megvilágításba helyezi, amelyek (és nem önmagában jelszerűsége) megkülönböztetik az irodalomtól és a festészettől: főként a montázs jelentős, amely metaforák alkotására teremt lehetőséget; „a filmet dinamikus-vizuális megalkotottságú (montírozott) szimbólumai határozzák meg”
 - Della Volpe fontos fogalma a filmvalószínűség: a film minden részletének összhangban kell lennie a film ésszerű alapkoncepciójával, a film belső gondolatmenetének minden ponton koherensnek kell lennie

-
- 3. Albert Laffay: *Logique du cinéma* (1964): a filmnarratológia atyja, a film azért tekinthető nyelvnek, mert a képeket elbeszélés köti össze (vagyis nem azért, mert belsőleg racionális); Laffay szerint a film világa csupán látszólag valóságos, nem vagyunk hatással rá, de a dolgokkal, hanem csak ábrázolásukkal szembesülünk, a film tehát illuzórikus (és pontosan ezért művészet)
 - a film alapvető dimenziója a narrativitás: a narráció értelmezhetővé teszi a filmbe felemelt valóságot, újrendezi az ábrázolandó világot (kezdet és vég közé fogja a széttartó valóságot), formát ad a megjelenítendő anyagnak

-
- ezek az általános narratív stratégiák a filmművészetben továbbiakkal egészülnek ki: a narráció révén a film jelentést tud adni annak, amit ábrázol, sajátos logikai háló segítségével (a filmelbeszélés olyan, mint a diskurzus) – ily módon az elbeszélés révén film jelentéssel felruházva tudja ábrázolni a valóságot, azaz a film maga is nyelv
 - a filmet átható átfogó terv nem azonos teljes mértékben a rendezői szándékkal: olyan virtuális nyelvi irányítóelv, amelyet a későbbi narratológia implicit szerzőnek fog majd nevezni: ő irányítja a film diskurzusát

-
- 4. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma* 1–2 (1963–1965); minden film egyszerre valamilyen kifejezési szándék eredménye és gondolatok kommunikációja, egyszerre műalkotás (esztétika) és nyelvi valóság (pszichológia): a kettő belsőleg és elválaszthatatlanul hozzátartozik a filmhez
 - Mitry először a művészetek összefüggésében helyezi el a filmet, majd megkülönbözteti tőlük (a film egyszerre térbeli és időbeli), és kiemeli, hogy bár a film kollektív alkotásnak tűnik, valójában egyetlen szerző műve; ezután a film alapvetően nyelvi természetére tér ki (a film logikai rendbe fogja a képeket, ezért nyelv), kiemelve, hogy a verbális és a filmnyelv gondolati struktúrája megegyezik egymással

-
- a film nyelvisége alapján támadja azt az elgondolást, mely szerint a film teljesen közvetlen módon ábrázolna: azért nem így van, mert a filmkép maga is jel, s mivel a filmes jelek között minden valamilyen összefüggés áll fenn, az ábrázolás nem lehet közvetlen, csak konstruált: összefüggésrendszerük miatt a képek szimbólumok
 - nemcsak összefüggések miatt jelek a képek, de azok miatt az eljárások miatt is, amelyekkel a film kezeli őket: a filmben ábrázolt dolgoknak mindig van valamilyen általános, absztrakt tartalmuk, általános jelentésük (analogonok)

-
- Mitry tehát felveszi a harcot a realista elméletekkel, másrészt azt vizsgálja, hogy milyen értelemben nyelv a film: a filmkép azért nyelvi elem, mert mutató helyett jelöl, és nem tárgy, hanem alanya a reprezentációnak; a filmkép nyelviségénél fogva a filmen megjelenő valóság más, mint a mi világunk, de kapcsolódik is hozzá, amennyiben reprezentál (vagyis szimbolikus alapja miatt nyelv, eleve képiségénél fogva, nemcsak logikai rendje miatt)
 - részletesen foglalkozik továbbá a filmnyelv megjelenési formáival, a beállítások és a montázsok típusaival stb.; négyféle beállítás: deskriptív kép (a valóság egy részének rögzítése), perszonális kép (sajátos elrendezésben mutatja a dolgokat, szimbolikus kapcsolatokat teremt közöttük), félszubjektív kép (tárgyilagos módon, de az egyik szereplő nézőpontjának láttatása), szubjektív kép (a kamera azonosul az egyik szereplővel); a montáznak is több fajtáját különbözteti meg (narratív, lírai, eszmei, intellektuális)

-
- ezzel együtt, a jel és a reprezentáció jelentőségének kiemelése ellenére különböző okokból elutasítja a kialakulóban lévő filmszemiotológiát (a film sajátos mechanizmusai nézete szerint tovább már nem általánosíthatók; a filmszemiotológia általános nézőpontból közelítené meg a filmet, bár a film csak belülről tárható fel)
 - ezzel be is fejezzük az ontológiai (a film mibenlétének meghatározására törekvő) irányzatok ismertetését

5. Az új iránti vágy

- a módszercentrikus elméletek áttekintése előtt röviden érdemes még szólnunk az ötvenes és a hatvanas években az úgynevezett új filmmel párhuzamosan megjelenő elméleti alakzatokról
- az új elméleti mozgalmak a különböző országokban más-más intenzitással és más-más időszakaszban és tartammal jelennek meg; néhány példa: Franciaország: Nouvelle Vague (ötvenes évektől virágzik); Anglia: Free Cinema (az ötvenes évek közepétől az évtized végéig él); Brazília: Cinema Novo (a hatvanas évek eleje); Argentína: Tercer Cine (a hatvanas évek vége)

-
- más-más kulturális minták szerint is szerveződtek: Franciaországban a társadalmi elköteleződés levetkőzésének és a szubjektum érvényesítésének szándékával, Angliában viszont éppen a társadalmi elköteleződés erősítésének, a konformista politika ellen fellépő társadalmi cselekvés igényével, Latin-Amerikában az antikapitalista felszabadítási és nemzeti törekvések összefüggésében, Észak-Amerikában szervesen összefonódnak az avantgárd képzőművészeti hagyományokkal (például a pop-arttal)

-
- a jelentős különbségek ellenére a mozgalmakat összeköti az a közös vonásuk, hogy gyakorlati és elméleti téren egyaránt valami újra áhítoztak, és egyaránt kiemelték, hogy a film egyszerezős alkotás, a film nem lehet merő eszköz, a kifejezés új módjaira és formáira van szükség; három nézőpontot vizsgálunk részletesebben: a valósághoz való viszony, a képzelet jelentősége, a filmes nyelv mibenléte; előbb azonban még két formai tényező érdemel figyelmet: a múlthoz való viszony és a szerző jelentősége

-
- 1. szakítás a múlttal: az új mozgalmak a múltbeli elméletalkotást és filmkészítést egyaránt elvetik; Franciaországban ennek az igénynek az orgánuma a Bazin által alapított *Cahiers du Cinéma*, itt jelenik meg Truffaut híres, programadó írása, az *Une certaine tendance du cinéma français*, amelyben a szerző azt kifogásolja, hogy a korábbi filmeket a forgatókönyvek határozták meg, egyenruhába öltöztetett regényadaptációkat kínálnak és csakis az üzlet mozgatja őket (polgárpukkasztásuk is polgári, elfordulnak a valóságtól)
 - Angliában a Free Cinema elutasítja a konformista angol filmhagyományt, amely a múlt felé fordul, nem pedig a jelen tükre, és kizárólag a polgárság nézeteit közvetíti, erőltetetten tradicionalista, nem foglalkozik az országot uraló szegénységgel, pusztán szórakoztatásra törekszik

-
- Brazíliában a cél az európai polgári, az amerikai üzleti és a szovjet ideológiai filmipartól való elszakadás volt, egyidejűleg a dekolonizáció végrehajtásával (a film ne legyen se a gyarmatosítók, se a felszabadítók szócsöve) vissza kell térnie az eredendően brazil népi-nemzeti vonásokhoz
 - a New American Cinema Hollywood ellen vette fel a harcot, és a nyugati parti filmiparral szemben New Yorkban volt a központja (szakítás a rózsaszín amerikai álommal)

-
- 2. a szerző jelentősége: a szóban forgó mozgalmak kivétel nélkül meghatározó és középponti jelentőséget tulajdonítanak a rendező-szerzőnek: a filmben a rendező személyisége fejeződik ki
 - ez a szempont főként a Nouvelle Vague-hoz kötődik: Alexandre Astruc szerint a kamera ugyanolyan eszköz a rendező, mint a toll az író kezében, vagyis a rendező is művész; a gondolat a kritikaírást is jelentősen befolyásolja, hiszen a filmeket a rendezői munkát, elsősorban a rendezői stílust, nem a film tartalmát figyelve értékelik (vö. Truffaut: „A holnap filmje szerintem személyesebb, mint a regény: annyira egyéni és autobiografikus, mint egy vallomás, vagy mint egy magánnapló.”)

-
- ennek nyomán kialakul a nagy tisztelettel övezett rendezők szűk csoportja (Bresson, Renoir, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Ford) (más kritikusok, például Andrew Sarris, viszont fellépnek a kultusz ellen: a filmeket filmtörténeti kontextusukban és ipari apparátusukkal együtt kell tekinteni, a romantikus zsenikultusz visszatérése elkerülendő, bár a szerzői szempont attól még nagyon fontos lehet: author theory)

-
- az angol Free Cinema visszafogottabb érdeklődést tanúsít a rendező iránt, nem hajlandó egy bizonyos személyiség kifejeződéseként felfogni a filmet; a rendező fontos, de a filmnek a valósággal van dolga: a rendező mint szerző valójában tanú
 - Dél-Amerikában szintén elutasítják a polgári kultúra individuális művészenek képét, és a műalkotás szerzőségének kollektív voltát hangsúlyozzák (a filmet a nézőből szerzővé előlépő nép hozza létre)

-
- 3. a film és a valóság kapcsolata: a rendező szerepének és jelentőségének kiemelése ellenére a szóban forgó irányzatoknak meggyőződésük, hogy a film a valóságnak is tükre
 - a francia Nouvelle Vague például magáévá teszi Bazinnek azt a nézetét, mely szerint a film folytatja és alakítja a valóságot
 - a Free Cinema elsősorban a film dokumentatív természetét emeli ki: szinte közvetlenül kell bemutatnia az életet, de mindig a szerző (rendező) által választott nézőpontból, egyszerűen, nagy technikai felhajtás és manipuláció nélkül

-
- Latin-Amerikában forradalmi konnotációkat kap a kívánatosnak tartott realizmus: meg kell mutatnia az életet irányító mechanizmusokat és gondolkodásának megváltoztatására kell készítenie a nézőt
 - Jorge Sanjinés (Bolívia): a filmnek a néphez kell eljutnia, a nép tudásszükségletét kell kielégítenie (miért van nyomorban, ki a felelős nyomoráért, hogyan győzheti le nyomorát, milyen a kizsákmányolás rendszere – harcos realizmus)
 - az elméleti szerzők közös vonása, hogy nézetük szerint a realista filmnek nem a világ felszínét kell tükrözniük, hanem rejtett dimenzióit kell feltárnia

-
- 4. az imaginárius szerepe: az új film azért helyez nagy hangsúlyt az imagináriusra, mert véleménye szerint a valóság igazi arca csak akkor jeleníthető meg, ha elvonatkoztatunk a felszíntől
 - Nouvelle Vague: a dolgok belső igazságának megvilágításához minden rendezőnek a maga saját útját kell járnia, a rendező olyan, mint az építész: kész anyagot alakít át a maga elgondolásának, saját fiktív világának megfelelően
 - New American Cinema: a filmkészítés során használt technikai eszközökkel, a környezeti hatásokkal, a filmkészítésnél szerepet játszó eljárásokkal tetszés szerint, a legfantasztikusabb ötleteket is kamatoztatva, szabadon lehet bánni

-
- 5. a nyelv kérdése: Astruc gondolatáról (a kamera olyan, mint a toll) már volt szó: Astruc szerint a film önálló nyelvet alkot, személyes világot tud kifejezni (expresszivitás) és gondolkodást tud megjeleníteni (konceptualitás) – ezen a talajon mozog a Nouvelle Vague
 - Free Cinema: a film elsődleges feladata az információközlés, szorosan a valósághoz kell kapcsolódnia, ezért a filmes nyelvnek is főként a dolgok, a viszonyok tényleges helyzetének megjelenítésére kell törekednie (a film társadalmi rendeltetésével összhangban)

-
- Sanjinés: mivel a film a néphez szól, nyelvét az élő népi kultúra alapján kell kialakítania, másként érthetetlen
 - New American Cinema: elsősorban a kísérleti (alternatív) filmnyelvek megteremtésének, a nyelvhasználat kreativitásának legitimitását hangsúlyozza

6. Módszercentrikus elméletek

- 1964-ben Christian Metz nevéhez fűződő fordulat állt be a filmelméletek terén, ekkor jelent meg a *Communications* című folyóiratban *Cinéma: langue ou langage?* című tanulmánya, amelyben szemiológiai (szemiotikai) szempontból, teljesen új összefüggésben közelíti meg a filmet

-
- Metz eljárása azért új, mert először felvázolja a szemiológiai megközelítés struktúráját (kutatási keret), majd megvizsgálja, hogy a film elhelyezhető-e ebben a struktúrában, azaz egy bizonyos módszer szerint próbálja szemügyre venni a film jelenségét, más szóval: nem önmagában a film érdekli, hanem csakis a szemiológiai nézőpontból megmutatkozó dimenziója; megint másképpen kifejezve: a filmet nem önmagában nyelvként kezeli (ez ontológiai megközelítés lenne – jóllehet a tanulmány címe kelthet ilyen benyomást, a szöveget nem a definiálási szándék hívta létre), hanem azt kívánja megvilágítani, milyennek tűnik a film a nyelvi irányultságú kutatás számára

-
- Metzcel egyszersmind új típusú kutató is megjelenik a színen: az új kutató már rendelkezik valamilyen szaktudással, szakértője valamely területnek, és szaktudása alapján kezd el foglalkozni filmmel is (új kutatási paradigma + új tudósnemzedék)
 - a metzci megközelítésnek természetesen voltak előzményei; az egyik legfontosabb Gilbert Cohen-Séat (*Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. I. kötet: *Introduction générale*) megkülönböztetése, mely szerint létezik filmtény (valamilyen élet kifejezése képek rendezett kombinációjával) és filmművészeti tény (az élet által felkínált és a film által megformált tényezők eljuttatása emberek egy csoportjához)

-
- a valóság ábrázolása (filmtény) és az ábrázolás közvetítése (filmművészeti tény) egyszerre alkotja a film művészi-társadalmi intézményét, amely ezt a komplexitást figyelembe véve a legkülönbözőbb szaktudományok segítségével elemezhető: összefoglalóan ez a komplex megközelítés a filmológia, amelynek Cohen-Séat szerint elsősorban adekvátnak kell lennie
 - már a könyv megjelenése után egy évvel, 1947-ben megalapították a *Revue Internationale de Filmologie*t (később: *Ikon*) és filmológiai konferenciát tartottak Párizsban

-
- az interdiszciplináris filmológia sokrétűségét különösen jól érzékelteti a következő tanulmánykötet: É. Soriau (szerk.): *L'univers filmique*; a kötetben a filmművészet számtalan összetevője kap teret (a néző magatartása, forgatókönyv, zene, filmidő, képzőművészeti filmek problémája stb.), érzékeltetve a filmológia átfogó igényét, ráadásul a kötetben – az egzakt eszmény jegyében – filmes korszótár is helyet kapott, amely azt a célt is szolgálja, hogy a különböző szakterületek kutatói egységes nyelvet tudjanak használni
 - a filmológia tudománytörténetileg azért is fontos, mert az első kísérletet jelenti a film komplex megközelítés keretében végzett tudományos vizsgálatára (bár a különböző szaktudományokat soha nem sikerült igazán integrálnia)

7. A film pszichológiája

- a filmológia által támasztott tudományintegráló igényre elsőként a pszichológusok reagáltak, részben azért is, mert már a háború előtt is több kutatás folyt a filmek és a képek pszichológiai összetevőiről, hatásairól, alkalmazhatóságáról stb.
- a pszichológia érdeklődését a filmhelyzet filmológiai fogalma is felkeltette; a filmhelyzet: a terem, a vászon és a néző hármasa által alkotott helyzet, amelyben a legkülönbözőbb pszichológiai események játszódnak le; a következők során a filmológiához kapcsolódó pszichológiai kutatási területeket vesszük röviden szemügyre

-
- 1. a percepció. Dario Romano: *L'esperienza cinematografica* (1965): a könyvben a szerző először a vásznon feltűnő fényingerekkel foglalkozik, megállapítva, hogy a képkockák folyamatosságának bizonyos sebességénél (24/sec.) a néző már nem látja a képkockák közé ékelődő fekete kockákat, azaz folytonosnak érzi a vásznon pergő képsort
 - ebből adódik a mozgás problémája (a mozgás érzékelésének különböző módjait különbözteti meg egymástól: reális ingeren alapuló, érzékcsalódásra épülő, indukált)

-
- a mozgás után a térérzékelés kerül sorra; kiindulópontja az a tény, hogy a film nem tudja megjeleníteni a valós tér három dimenzióját; kétféle vizsgálendő mozzanatot különböztet meg: egyrészt a tárgyat a megfigyelőtől elválasztó távolság, a közel és a távol érzékelésének módját, másrészt a tárgyak plasztikusságának benyomását keltő mechanizmusokat
 - a közel és a távol érzékeltetéséhez a filmnek minden eszköze megvan: például a tárgyak dimenzióváltással közelednek vagy távolodnak (longitudinális mozgás), a távolsággal csökken a színek kontrasztja (levegőperspektíva) stb.; az utóbbihoz például a fény-árnyék hatás áll a film rendelkezésére

-
- a következő kérdés: miként reagál a néző a filmképek egész folyamatára; például a tárgyakat állandó méretűnek érzékeli (közeli felvétel esetén nem gondolja az embert nagyobbnak), a képeket perspektívában értelmezi (bizonyos kétdimenziós konfigurációkat háromdimenziós sémák szerint értelmez, saját percepciós posztulátumai alapján)
 - végül a filmképek valóságjellegét veszi szemügyre: a néző egyrészt valóságosnak érzékeli, amit lát, másrészt tudja, hogy illúzióval van dolga; a vásznon megjelenő tárgyak egyrészt sok szempontból hasonlítanak a valós dolgokra, másrészt fiktív vonásaik is vannak; a látott világot valóságosnak érzékeljük, de tudjuk, hogy nem része a világunknak: pszichikai távolságot tudunk tartani a filmtől

-
- 2. a megértés és az emlékezet; a két fogalommal körülírható kutatási mezőn a tudósok többek között azt vizsgálják (a területek egyébként igen népszerű volt a kutatáson belül), milyen összefüggés van a mentális érettség és a filmnyelv különböző nehézségű elemeinek (például az áttűnés, a szereplők funkciója, a sejtetés stb.) megértése között
 - vagy azonos tartalmú, de egészen eltérő technikával készült rövidfilmeket vetítenek le három különböző korosztályú gyerekcsoportnak, és utána kikérdezték őket arról, mit láttak és mire emlékeznek (eredmény: a cselekmény és a környezet rekonstrukciója bizonyult a legnehezebb feladatnak), s így arra próbálnak rávilágítani, hogy milyen kapcsolat alakul ki a film nyelvi mechanizmusai és a néző kognitív mechanizmusai között (mi kell ahhoz, hogy valaki értelmezni tudja a film jeleit stb.)

-
- a filmológián belül kedvelt kutatási témának számított a film memorizálhatósága, amelyet többféle kísérlettel próbáltak vizsgálni (például: mire emlékeznek a nézők közvetlenül a film megtekintése és bizonyos idő eltelte után; vagy egyazon témára készítettek három filmet: az első folyamatos, a másik jól illeszkedő, a harmadik kevésbé illeszkedő betétet tartalmazott: a betétre többnyire nem emlékeztek vagy integrálták a cselekménybe; további eredmények: a film által csak sejtetett mozzanatokra is úgy emlékeznek később, mintha látták volna őket)
 - a kísérletek alapvető célja annak feltárása, hogy miként strukturálja át a néző a láttottakat egy szubjektív (a látottakhoz hol jobban, hol kevésbé kapcsolódó) séma szerint – az emlékezet révén a néző lényegében szubjektív módon a film mentális átírását végzi el

-
- 3. a részvétel: a részvétel dinamikáját vizsgáló kutatások célja annak megállapítása, hogy milyen empátikus kapcsolatba kerül a néző azzal, ami a vásznon megjelenik számára
 - az egyik alapvető tanulmány szerzője, Michotte megállapítja, hogy a néző részvétele különböző mértékű lehet (a közömbösségtől a szereplők mozdulatainak utánzásán át a teljes átélésig terjedhet a részvétel intenzitásának skálája); majd azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy miként lehetséges a teljes azonosulás, hogyan lehet, hogy a néző bele tudja élni magát abba, amit lát

-
- többféle válaszlehetőség van: a vásznon látott látvány egyetlen egészé olvad össze, ezért a néző is beleolvad ebbe az egészbe; az azonosulás attól is függ, hogy éppen milyen típusú szereplő van a néző előtt (a főhőssel könnyű azonosulni); a kényelmes testhelyzet, a sötétség, a mozdulatlanság, az erős vizuális inger segít abban, hogy a néző megfeledkezzen magáról
 - más tanulmányok és kísérletek egyéb kérdéseket állítanak a középpontba: a részvétel és az agresszivitás összefüggését, a részvétel mértéke és a filmes műfajok között megfigyelhető viszonyt stb.

-
- olyan kísérletek is történtek, amelyek a részvétel kognitív vonatkozásait vizsgálták (hogyan függ össze a részvétel és a megértés): arra jutottak, hogy filmnézés közben az ember sokkal kevésbé kritikus, mint a verbális kommunikáció összefüggésében (oda nem illő részletre kevésbé élesen reagál, mint akkor, ha szóbeli közlésbe ékelődik oda nem illő mozzanat), és előben, egy esemény közvetlen megfigyelése során az ember sokkal koncentráltabb, mint audiovizuális reprodukció észlelése közben, sőt filmnézés közben a logikai következetlenség sokkal kevesebb reakciót vált ki, mint az érzékelhető benyomások

- 4. az ökológiai megközelítés és a kognitív pszichológia:

a hatvanas évek közepétől eltűnt a filmológia, és a filmpszichológiának újfajta megközelítései alakultak ki (például a nézők fizikai reakcióin keresztül igyekeztek meghatározni részvételük mértékét és memorizálásuk eredményességét)

-
- az igazi újdonság az úgynevezett ökológiai megközelítés, amelyre jó példa J. J. Gibson: *Motion Pictures and Visual Awareness* (1979); a szerző abból indul ki, hogy a kamera, a vetítő, a film és a vászon olyan helyzetet hoz létre, amely ugyanúgy átélhető, mint a valós helyzetek; a filmbeli látvány által kiváltott ingersorozatok ugyanúgy változnak, mint a valós helyzetek ingerei – ezért a néző mozdulatlansága ellenére mozgásszerű élményben részesül (a kép kétdimenzióssága ellenére is)
 - éppen ezért a filmek akkor érthetőek, ha készítésük közben a kamera egy valóban lehetséges megfigyelő helyzetét veszi fel, ha a felvevőgép olyan látványt konstruál, amely összhangban van az ember fizikai és mentális érzékelésének alapvető struktúráival

-
- a hetvenes évek végétől jelenik meg a kognitív pszichológiai iskola a filmművészeti kutatás területén (két fontos szerző: Julien Hochberg és Virginia Brooks); alapvető nézete szerint az érzékelés rekonstrukcióra és hipotézisre épül: az érzékelő ember feldolgozza a környezetből hozzá érkező adatokat bizonyos mentális sémák szerint (rekonstrukció: az adatok értelmezése; hipotézis: mi várható ezeknek és ezeknek az adatoknak az alapján)

-
- a film lényegében nem a valóság pontos mása, hanem konstrukció: ezért azt kell megvizsgálni, hogy egyrészt a kamera hogyan alakítja-formálja az ábrázolt világot (például bizonyos kameramozgások [kocsizás, dollyzás] a háromdimenzionalitás érzését keltik a nézőben), másrészt a néző hogyan rekonstruálja az eléje helyezett (konstruált) látványt (például a háromdimenzionalitást valójában kikövetkezteti, az nincs eleve adva a vásznon)

-
- rekonstrukciós munkájához a néző több, eleve meglévő kognitív térképet, mentális sémát használ, amelyek helyzetekkel, alakokkal, mozgásokkal stb. kapcsolatban már a rendelkezésére állnak – ezek a film megfejtésének, értelmezésének kulcsai
 - a mentális sémáknak a filmalkotás felől például a vágástechnika felel meg – a vágással olyan információk közölhetők, amelyek működésbe hozzák a mentális sémákat, azaz elősegítik és támogatják a film megértését

8. A filmszociológia

- 1. a film mint ipar; Peter Bächlin: *Der Film als Ware* (1945): kiindulópontja, hogy a film amennyire művészet, annyira áru is, a kettő szerves egységet alkot, sőt az utóbbi szempont olykor uralja is az előbbit, mivel a filmmel számtalan gazdasági momentum kapcsolódik össze, ráadásul előállításának minden egyes fázisánál (strukturális szempont), és a film fejlődése során a kereskedelmi megfontolások lettek az uralkodók (történeti szempont); mindezeket Bächlin a filmtörténetet áttekintésével elemzi (ősfilm – hangosfilm – hollywoodi modell – nemzeti filmek – monopóliumok)

-
- a film tömegtermék: a filmművészet ipari szervezettsége miatt ez elkerülhetetlen (egyenes arány van a termékek száma és a nézők között)
 - a film vállalkozás: az ipari folyamat elemeit, fázisait, a jogok kérdését, az anyagi összetevőket vizsgálja; kockázat egyaránt fellép a gyártás és a vetítés során, a filmkészítés során a kockázati tényezők kiküszöbölésére törekednek

-
- milyen kapcsolat van a filmkészítés, a forgalmazás és a fogyasztás között: elsősorban az áru használatát (vetítés, nézés), és nem a birtoklását fizetik meg; a tömegáru jellegét erősíti, hogy a mozijegyek viszonylag olcsók; a filmkészítés során az egyes folyamatokra specializálódnak a hatékonyság érdekében, a közönséget viszont despecifikálják (a film nemzetközi termék)
 - Henri Mercillon: *Filmgyártás és monopóliumok* (1953); a szerző egyrészt a gazdasági megközelítés tipikus vonásait mutatja, másrészt éles határú periodizálást alkalmaz: 1896–1908: megszületik a film, a kontroll az üzletemberekhez kerül, de még csekély mértékű a befektetési kedv; 1909–1929: a trösztök közötti ellentétek korszaka, koncentráció alakul ki, komoly anyagi bázisú csoportok jelennek meg; 1929–1953: előretörnek a nagybankok, mert ők ellenőrzik a szabadalmakat, öt filmes cég az egész piacot uralja – a szerzőt tehát a kontroll és az anyagi háttér érdekli

-
- a későbbi, témájukban és módszerükben egyaránt szerteágazó kutatások nagyjából Bächlin szempontjainak talaján állnak: a gazdasági és ipari tényezőket a művészi mozzanatoktól függetlenül vizsgálják; később, a hatvanas évek végétől az esztétikai és a gazdasági szempont azonban egyre inkább összefüggésbe kerül a kutatási stratégiákban

-
- 2. a film mint intézmény; kulturális tényező, viselkedési, szórakozási forma,
 - viszony-alapzat: néző, befogadó, alkotó, produceri vonal

-
- 3. a film és a kultúripar; az ezen a területen mozgó elméleti írók a kulturális ipar szélesebb összefüggésében helyezik el a filmipart; a megközelítés első jelentős kifejeződése Horkheimer és Adorno *A felvilágosodás dialektikája* című könyvének a kultúriparral foglalkozó fejezetében található: Adornóék szerint a kultúripar először is homogén (minden egyforma, a kulturális instanciák egyetlen rendszert alkotnak), aminek okát főként a kultúrát uraló gazdasági viszonyok alkotják

-
- a homogenitás együtt jár a standardizálással: minden kész formulák szerint készül, a kulturális termékeknek valójában már nincs is egyedi tartalmuk, a mű helyét átveszi a séma; a kultúripar uralma alatt a művészet meghal
 - a művészet halála több vonatkozásban is megfigyelhető: a kulturális fogyasztó részéről már nincs szükség képzeletének használatára, reakcióit a termékek már előre megszabják; a művészi kreativitás kiszorul, uralkodóvá a technika kezelésének képessége válik; a művészek és a művészetek már csak látszólag individuálisok: az alteritásnak valójában nincs helye

-
- „A művelődési privilégiumok megszüntetése a kultúra kiárusítása által nem vezeti el a tömegeket abba a tartományba, amelytől mindig is távol tartották őket, hanem a fennálló társadalmi feltételek mellett éppenséggel a műveltség felbomlását szolgálja, a barbár kapcsolatnélküliség előrehaladását.”
 - ily módon totalitárius természetű kultúripar alakul ki, amely mindenféle különbség kiiktatásával kizárólag a profit előállítására tör, s amelyben a kulturális cikkek létrehozásának és használatának lényegében a reklám a modellje

-
- Adornóék elgondolásai a filmre természetesen különös mértékben is állnak, minden felsorolt szempont eminensen igaz rá, különösen az, hogy az esztétikai mozzanatok feladták önmagukat, amikor szerves összefüggésbe kerültek a társadalmi mozzanatokkal
 - az egyoldalúan negatívnak tűnő frankfurti álláspontot később számos kritika érte, alternatív gondolati modelleket próbáltak kidolgozni, így például Alberto Abruzzese: *Forme estetiche e società di massa* (1973) című és későbbi könyvei

-
- a könyv szerint a kulturális ipar egységes, de nem tagolatlan, nagyrészt a története miatt, amelynek során mindig termékeny hatású volt a negatív kritika és sosem létezett merőben homogén összkép, a kultúra mindig többszólamú volt; ennél fogva a kultúripar nem statikus, hanem tele van változásokkal, csupa mozgás
 - Abruzzese szerint a kultúripar térnyerését kísérő folyamatok nemcsak veszteségeket hoztak magukkal, például a filmkészítés mechanikusan végezhető fázisokra való tagolódása fejlettebb munkaszervezeti forma kialakulását eredményezte, a kulturális munkás ugyan már nem autonóm, de szervezeti szinten továbbra is van szabad mozgástere

-
- ráadásul a film az emberiség történelme során kialakult motívumok teljes gazdagságát felvonultatja, a mítoszoktól az aktuális történésekig és viszonyokig; a film ugyan valóban sztereotípiákkal dolgozik, de azok az eredendő emberi archetípusok örökösei (például a vadállat és a robot), éppen ezért a világ újragondolására is indít – a fogyasztó tehát nem rabszolgája, hanem cinkosa a kulturális iparnak

-
- 4. a film és a társadalomábrázolás: bizonyos kutatók szerint még a fiktív történeteket elbeszélő filmek is a társadalmat tükrözik
 - az idevágó legismertebb könyv Siegfried Kracaueré: *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története* (1947); Kracauer abból indul ki, hogy a német film történetén keresztül megismerhetők az 1918 és 1933 közötti Németország pszichológiai tendenciái, már csak azért is, mert a film minden másnál jobban tükrözi a nemzetek mentalitását (kollektív alkotás lévén)

-
- Kracauer második alapvető meggyőződése szerint „a filmek nem annyira kifejezett hitvallásokat, hanem inkább pszichológiai beállítottságokat tükröznek”, a tudatalatti dimenziókat hozzák felszínre (főként a motívumok ismétlődése által)
 - a szerző harmadik általános előfeltevése szerint ugyanakkor állandó nemzeti jellem meglétéről nem lehet szó, a kollektív lelkiállapotok ugyanis mindig egy adott történelmi időszakhoz kötődnek

-
- ezeknek az előfeltevéseknek a talaján beható részletességgel elemzi az 1918 és 1933 között készült filmeket, mindig azt figyelve, hogyan jelennek meg a filmekben a társadalmi lelkiállapotok és elvárások (a harmincas évek elején természetesen a zsarnok alakjáé és az autoritetásé a főszerep)
 - Kracauert később sokan bírálták azért, mert közvetlen megfelelést látott a társadalmi psziché és a filmkészítés között, ugyanakkor alapvető megközelítési perspektíváját sokan fel is használták társadalomlélektani elemzésekhez, szintén kordokumentumnak látva a filmet

-
- Marc Ferro: a film és a történelem viszonya foglalkoztatja: *Cinéma et Histoire* (1977); a szerző szerint a film több módon is megmutathatja a társadalmi valóságot
 - tartalmánál fogva: egyszerűen a megjelenített helyzeteken keresztül (pozitív vagy negatív formában)
 - a stílusánál fogva: például a montázstechnika alkalmazásával (az áttűnések pólusai logikai kapcsolatba kerülnek egymással)

-
- a film hathat is a társadalomra (mozgósít, oktat, magasztal, leértékel stb.)
 - a filmek értelmezése is sok mindent elárul (Renoir *A nagy ábránd* című filmjét a háború előtt pacifistának, a háború után kollaboránsnak tartották)
 - Ferro megközelítése tehát már nem olyan direkt megfeleléssel számol a társadalom és a film között, mint Kracaueré: a film csak jelzi, hogy milyen folyamatok lehetségesek a társadalomban

9. Filmszemiotika

- ugyanígy Pierre Sorlin (*Sociologie du cinéma*, 1977) is óvatosabb: a film átírja a valóságot, ezért csak akkor érthetjük meg, hogy milyen típusú képmását nyújtja, ha tisztában vagyunk a szerkesztési elveivel (mit emel ki, hogyan kezeli stb.); a film mindig a társadalom látható oldalát mutatja meg: azt, amit a nézők elfogadnak és filmvásznon megjeleníthetőnek tartanak
- Sorlin: a film „kinyilvánít egy adott látásmódot; lehetővé teszi, hogy a láthatót megkülönböztessük a láthatatlantól, s ezen keresztül felismerjük az adott korszakbeli percepció ideológiai korlátait. [...] Végül különböző interpretációkat kínál a társadalomról és a benne kialakuló viszonyokról” – a film tehát nem a valóságot reprodukálja, hanem azt, ahogyan beszélnek róla

-
- a filmszemiotika megszületését Christian Metz *Le cinéma: langue ou language* című, korábban már ismertetett tanulmányához szokás kötni
 - a tanulmány címében felvetett kérdést Metz a második lehetőség javára dönti el, azaz álláspontja szerint a film nem nyelv, hanem nyelvezet, mert: 1. nem osztható fel monémákra és fonémákra (a kép minden egységének eleve van jelentése); 2. a filmnek nincs rendszere (szétszórt elemeket kombinál), nem áll jelekből (minden kép már eleve kijelent valamit) és nem az interkommunikáció a célja (inkább kifejez és megmutat)

-
- Metz azonban ennek ellenére úgy véli, hogy a film tárgyát képezheti a szemiológiai kutatásnak, mert a szemiológia lehet nyitott új irányokra, a nyelvezetek egyáltalán nem egyszerű képződmények és bizonyos módosításokkal szemiológiai eljárásokhoz kapcsolhatók
 - 1. első kutatások, első tanulmányok; Metz tanulmányára kisvártatva több jelentős szerző reagált, a reakciókból tekintünk át most néhányat

-
- Gianfranco Bettenini: *Cinema: lingua e scrittura* (1968); a film valóban megkülönböztethető a nyelvtől, egyrészt mert a filmjel nem ugyanazt jelenti minden helyzetben és mindenki számára (szemben a szavakkal), másrészt mert alapelemei eleve rendelkeznek jelentéssel (szemben a fonémákkal)
 - Umberto Eco: *La struttura assente* (1968); léteznek kétszeresen (természetes nyelv), egyszeresen (buszszámozás) és többszörösen (film) artikulált rendszerek; a filmen ikonoszémák láthatók, amelyek kisebb ikonikus jelekre tagolhatók (mindkettő jelentéssel bír – első artikuláció), s utóbbiak jelentés nélküli figurális elemekből állnak (második artikuláció); a beállítás a film harmadik artikulációja (mozgásfázisok [cinémák] – mozdulatok [cinemorf])

-
- Emilio Garroni: *Semiotica ed estetica* (1968); nézete szerint Metz nem lényegi kérdést tesz fel, a nyelv ugyanis a nyelvezet kodifikált formája, nem független tőle; ettől függetlenül a film vizsgálható szemiotikai szempontból, a szemiotika feladata annak feltárása, hogy milyen szabályrendszerekkel dolgozik a film
 - Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus* (1972); a filmnyelvnek nincs reális kommunikatív bázisa, a képek nem feleltethetők meg a szavaknak; ennek ellenére a filmek kommunikálnak: a valóság – emberi cselekvésben is kifejeződő – jeleit használják fel, jelenítik meg optikailag, amelyek érthetőek („olvashatóak”); az optikai jelek viszont igazi nyelvet alkotnak – pontosan az emberiség anyanyelvét, a cselekvést; a film a cselekvés nyelvét követi – ahogyan az írás az élőbeszédet (a film: a valóság írott nyelve)

-
- 2. a filmszemiotika kiterjesztése; a hatvanas évek végétől a hetvenes évek közepéig számos országban számos kutató számos témát vizsgált szemiotikai szempontból, néhány példa: a filmnyelv kodifikálhatósága, a filmanyag két típusa (a beszéd és a látvány), a filmnyelv kapcsolata más nyelvekkel, a képkocka felépítése, egyazon film többféle szabályrendszerének viszonya, a nyelv és a valóság kapcsolata
 - Peter Wollen: *Signs and Meanings in the Cinema* (1969); Wollen Peirce felosztásához kapcsolódik, mely szerint van ikonikus jel (a jel hasonlósági alapon reprezentálja tárgyát), indexikus jel (egzisztenciális kapcsolat) és szimbólum (konvenció)

-
- a filmről alkotott felfogásban a realizmus az indexet helyezi a középpontba (közvetlen kapcsolat a film és a valóság között); szimbolikus filmfelfogás: Eizenstein; ikonikus értelmezés: Sternberg
 - a film ezen a történeti szemponton túlmenően esztétikai gazdagságánál fogva önmagában is tartalmazza a jel mindhárom említett formáját, s ezért nem is hasonlítható igazán a verbális nyelvekhez: csak a vizuális kommunikáció teljes kiterjedésének vizsgálatával közelíthető meg helyesen

-
- Sol Worth: *The Development of a Semiotic of Film* (1968); „olyan folyamatként kell definiálni a filmet, amely a rendezőt, saját magát és a befogadót egyaránt magában foglalja, s e folyamat és a pszichológia, antropológia, esztétika, nyelvészet érdekkörének találkozási pontjaként kell definiálni a filmkommunikációt”
 - Worth szerint a film emissziójának és recepciójának lépései (utóbbinál természetesen többnyire fordított sorrendben): a rendező számos elemből álló kifejezési szándéka (feeling-concern), a sokféle mentális elem egyetlen narratív szerkezetben testesül meg (story organism), amelyből létrejön maga a film (image-event)
 - Worth megközelítése azért fontos, mert a szemiotikán belül teret enged a film kommunikatív dimenziójának

-
- Christian Metz: *Langage et cinéma* (1974); a könyv részben strukturalista, részben túl is lép a strukturalizmuson; a szemiológia megértéséhez kétszeres distinkciót kell figyelembe vennünk: tényleges tárgy – ideális tárgy (szisztematikus megfigyelések alapján rekonstruált); egyedi tárgy – nem szinguláris tárgy
 - a valóság elemei négy csoportba sorolhatók: textus (konkrét és szinguláris: maga a film); üzenet (konkrét, de nem szinguláris: például a fények játéka); szabályrendszer (konstruált és nem szinguláris, például a világítás grammatikája); szinguláris rendszer (konstruált és szinguláris, a konkrét film architektúrája)

-
- a szemiotikai elemzés a kategóriák fent szereplő egymásutánja szerint halad előre, tehát az eleve létező összefüggésektől ahhoz jut el, amit logikai elvnek minősítendő; továbbá külön vizsgálhatók a szinguláris rendszerek (konkrét filmek elemzése) és a szabályrendszerek (általános filmművészeti elemzések) – Metz mindkettővel foglalkozik
 - a szabályrendszerek vizsgálatából arra jut, hogy a filmnyelv egyrészt sajátos szabályegyüttes (csak a filmre jellemző), másrészt a filmkészítés során alkalmazott (nemcsak a filmre jellemző) szabályok gyűjteménye

-
- a szinguláris rendszer vizsgálatának eredménye: nemcsak a szabályok, de a közöttük megvalósuló kölcsönhatások is fontosak (az egyedi rendszer alkotórészeinek dinamikus interakciójából jön létre); struktúra (szabályok összessége) – skriptúra (a szabályok ellen ható tevékenység)

-
- 3. a textuális fordulat; a strukturalizmus merevségét fokatosan dinamikusabb szemlélet váltja fel, a szabályrendszerek helyett folyamatokat kezdenek vizsgálni; általánosan elterjed a filmtextus fogalma, amellyel az elemek interakcióját, kölcsönhatását, vagyis folyamatot jelölnek (a textus fogalmának két alapvető értelmezési formája van, más-más filozófusok, irodalomteoretikusok elgondolásai nyomán – a részletek nem igazán jelentősek a mi szempontunkból)
 - a hetvenes évek végére a szemiológusok a kommunikáció dinemzióját állítják előtérbe: a textusok társadalmi használatát, gyakorlati működését, ismétlődő jellegzetességeit vizsgálják, a filmet számos kommunikációs stratégia eredményeként közelítik meg

-
- 4. a narráció aktusa; a film stabil struktúráinak vizsgálata nyomán már Metz is kidolgozta „a narratív film nagy szintagmatikáját”, a filmnyelv létezését bizonyító tipológiát, amelyet később kutatók több vonatkozásban is módosítottak, sőt a filmek antinarratív dimenziójának feltárásáig is eljutottak
 - Seymour Chatmann: *Story and Discourse* (1978): a film és az irodalom kapcsolata; a szerző először a történettel foglalkozik (vannak személyek előidézte cselekmények és nem személyes okon nyugvó történések – ezek variációja a történet), majd az elbeszélés folyamatát, a történet elmondásának mikéntjét vizsgálja (vannak tények bemutatására szorítkozó személytelen elbeszélések, bizonyos nézőpontból fakadó szubjektív elbeszélések és önreflexív elbeszélések)

-
- más szerzők e kategóriák felhasználásával elemeznek konkrét filmeket, azt megfigyelve, hogyan hat például az elbeszélés módja (pl. az események valamely szereplő nézőpontjából való láttatása) a nézői befogadásra és azonosulásra

-
- 5. a film nézőpontja; Kawin: *Mindscreen* (1978): a film elbeszélésének legalább négyféle módja és alanya van: 1. a narrátor megmutatkozhat a szubjektívon keresztül; 2. a jelenetek láttatására kiválasztott sajátos optikán át; 3. az eseményeket megszűrő tudaton keresztül; 4. öntudata manifesztálódásán keresztül – de szerepet kaphat például a külső hang is
 - az említett négy forma az első személyű filmekre jellemző; vannak második személyű (propagandafilm) és harmadik személyű (a leggyakoribb típus) filmek is

-
- Branigan: *Point of View in the Cinema* (1984): a könyv a szubjektív kamerát vizsgálja (amit látunk, azt valamely szereplő szemével látjuk), amelyhez először meg kell mutatni, kicsoda néz, majd azt, hogy mit lát (és kölcsönhatás is létezhet a kettő között); ennek alapján a szerző a szubjektív különböző formáit különbözteti meg egymástól

-
- 6. az enunciáció szerepe; a kutatási irány a hetvenes évek végén jelent meg, és a nyolcvanas években mindvégig jelen volt; célja annak feltárása, hogyan ölt formát a filmben a sokféle meglévő filmes lehetőség, hogyan jelenik meg a film mint textus, hogyan formálódik meg (konstruálódás), mégpedig konkrét formában és konkrét szituációban (szituálódás), nem a filmes nyelv anonim működéseként, hogyan utal önmagára (autoreferencialitás)

-
- 7. generatív modellek: részben hasonlítanak az enunciációs elmélethez, de az foglalkoztatja őket, hogy a szöveg a háttérben rejlő kommunikációs tervet valósítja meg, s közben miként szervezi meg az információk áramlását; a modellek a generatív grammatikai modelleket próbálják gyümölcsöztetni a filmelmélet terén (a film mindig eleve meglévő, máshogyan is, nemcsak filmes módon megjeleníthető struktúrákat ír át); a filmet és a természetes nyelvet ugyanolyan mechanizmusok irányítják, a képsort ugyanúgy értelmezzük, mint a mondatot

10. A pszichoanalízis a filmművészetben

- a pszichoanalízis többféle formában keresett kapcsolatot a filmmel, de mindenütt a felszín alatt rejlő mozzanatokat keresett, amelyeket sajátosan az analízisből merített eljárással próbál felszínre hozni
- bizonyos szerzőket például az foglalkoztat, hogy milyen trauma érhetette a rendezőket gyerekkorukban, és azután milyen lenyomatai fedezhetők fel traumáiknak az alkotásaikban; bennünket azonban inkább azok a megközelítések foglalkoztatnak, amelyek nem efféle klinikai anyagként kezelik a filmet, hanem általánosságban azokat a vonásait keresik, amelyek a pszichoanalízis hatáskörébe tartozhatnak

-
- 1. a film és az álm; a film és az álom hasonlóságának témája már a háború után megjelent a filmológia keretén belül; Lebovici: *Psychanalise et cinéma* (1949): a film nagymértékben hasonlít ahhoz, ahogyan az ember az álmaiban gondolkodik; egyrészt mert mindkét területen látványról van szó; másrészt mert nagy teret engednek a manipulációnak (nincsenek stabil törvények, stabil oksági viszony); harmadsorban mert sejtéseket keltenek az emberben, semmit sem magyaráznak meg egyértelműen
 - ezután a szerző azt próbálja igazolni, hogy a néző a befogadási szituáció miatt is olyan helyzetben van, mint az álmodó: sötét terem, testi elszigeteltség, képek irrealitása, a néző állapota közel van a felszabadult önátadáshoz; a néző elvégzi az identifikáció és a projekció műveleteit

-
- 2. a film és a lelki készülék; az ehhez a kutatási irányhoz tartozó szerzők radikalizálják az előző megközelítéseket, és a filmet egyenesen a pszichoanalízis által vizsgált struktúrákat és dinamizmusokat magában foglalóképződménynek tekintik: a filmhelyzetben megvannak a neurózist és pszichózist eredményező mozzanatok, ezért a film lényegében a pszichoanalízis (főként a lacani modell) révén érthető meg
 - Jean-Pierre Oudart: milyen szerepet szán a film a nézőnek?; Oudart Lacan nyomán, a varrat (ahogyan a szubjektum saját diskurzusának láncához kapcsolódik) és a hiány fogalmával próbálja leírni a film és a néző működését; mintegy a két elem egymást kiegészítő és hiányát jelző jelen-létével /értés-értelmezés-magyarázás/

-
- Jean-Louis Baudry: a film gépezetéből kikerülő ideológiai effektusokat vizsgálja, amelyek egyrészt azt fedik el, hogy miként alakítják a valóságos filmreprezentációvá, másrészt a néző számára támpontot jelentő transzcendentális szubjektum létrehozására irányulnak
 - főként az utóbbi mozzanat fontos: a vászon olyan, mint a tükör, amelyben a kisgyermek megtanulja felismerni magát, a film tehát az én kialakulásának lényegi szakaszát reprodukálja, a néző azonosul saját énjének projekciójával (a szereplővel) és tulajdon énjével (mindkettő identitása az egóban gyökerezik)

-
- 3. a szignifikáció és a motívum; itt már nem a vászon, a terem és a néző hármasáról van szó, hanem arról, hogy milyen kapcsolatuk van a pszichével a filmek ismétlődő elemeinek és témáinak, a film szignifikációs eljárásainak és motívumainak
 - Thierry Kuntzel munkássága: a film ugyanolyan mechanizmusok által formálódik, mint az álom; filmmunka – álommunka: ahogyan az utalások, ismétlések, álcázások játéka a látens álomtartalom és a tényleges álom között zajlik, úgy a filmnek is megvan ez a két rétege

-
- *Le défilement* (1973): a tanulmány címében szereplő szó azt jelzi, hogy amikor a filmszalag átfut a vetítőn, a szalag egyszerre kibomlik és álcázódik, és pontosan ez az átmenet a filmmunka lényege, amelynek pozitív (kibomlás) és negatív (álcázódás) vonásai egyaránt vannak, párhuzamosan szintén az álommunkát idéző két nagy eljárással, a sűrítéssel és az eltolással
 - az ezekkel az eljárásokkal kezelt motívumok kiemelkednek a filmtextus felszínéről, és mintegy magukhoz kapcsolják a textust; olyan elemek, amelyek a jelölők láncolatát mozgó dinamikát jelzik; a motívumoknak tehát inkább a filmtextus szignifikációjához, mintsem a jelentéséhez van közük

-
- Raymond Bellour: *L'analyse du film* (1979); azt vizsgálja, hogyan hoz működésbe a klasszikus filmművészet egy szimmetriák és aszimmetriák, kapcsolatok és szakítások, ismétlések és variációk folytonos játékára épülő struktúrát
 - ehhez három tényezőre van szükség: a rímre (a film visszatérő elemei, beállításai); a helyettesítésre: a sűrítésre és az eltolásra (az elemek ismétlődése miatt az elemek egyedi vonásai bizonyos beállításokkal összegeezhetők és felülírhatók); a töréspontra (a rendet megváltoztató és új elemeket hozó beállítások, amelyek hol anomáliát eredményeznek, hol kizökkentik menetéből a filmet)

-
- ezeken az összetevőkön keresztül alakul ki a film struktúrája, amelyen belül az elemek illeszkedése mellett látens aszimmetriák is vannak, főként azért, hogy élni tudjon a narráció, amely diszharmóniától indul el, és ismétléseken át valamiféle megoldás felé tart
 - a narráció szakításokra, ismétlésekre, egyezésekre alapuló struktúrája az egész pszichét érintő dinamikát is mozgósít: azt, ahogyan feltörnek és törvényeknek rendelők alá a vágyak; a film a mező és az ellenmező révén ugyanolyan utat jár be, mint a pszichikai folyamatok

-
- Bellour szerint azonban a klasszikus narratív film stuktúrája nemcsak általában tükrözi a késztetések, vágyak dinamikáját, hanem a vágy (a vágyfeltörés és vágyszabályozás) legdinamikusabb problémájára utal: az oidipikus összefüggésre; elgondolását Bellour úgy fejt ki, hogy az Oidipusz-történet strukturális elemeit megfelelteti a filmbeli eljárások elemeinek, sőt a filmek tartalmi összetevőinek is (család, apa, anya, vágy, erőszak, félelem, nemi kapcsolat, a házasság mint rend)
 - a filmeknek a végük is ezen a gondolati megközelítésen belül írható le: a film végén a szálak a helyükre kerülnek, a vágy aláveti magát a törvénynek, a filmet hajtó dinamika nyugvópontra jut

-
- 4. az imaginárius jelölő; Christian Metz: *Le signifiant imaginaire* (1977); Metz egyrészt új megvilágításba helyezi az álom és a film rokonságát (az álmodó nem tudja, hogy álmodik, a néző tudja, hogy néz; a film percepciója reális, nem belső lelki folyamat; a narratív film sokkal logikusabb, mint az álom), és arra jut, hogy a filmnézés nem az álomhoz, hanem az ábrázadáshoz hasonlít
 - Metz vizsgálódásainak igazi tárgyát azonban a filmjelölő konstituálódásának mikéntje képezi, s azt kutatja, hogy a filmjelölő mely vonásaihoz kapcsolódhat leginkább a pszichoanalízis; Metz válasza: a spekuláris azonosuláshoz, a voyeurséghez és a fetisizmushoz

-
- spekuláris azonosulás: a film hasonlít a tükörhöz, mivel mindent tükrözni tud – kivéve magát a nézőt; nézés közben a néző (aki már túl van az elsődleges identifikációs folyamaton, azaz van öntudata és önképe) azonban nemcsak a színészekkel azonosulhat, hanem saját magával is, mivel tudatában van önnön nézői pozíciójának, azaz mint a tiszta percepció aktusával, mint transzcendentális szubjektummal azonosul magával
 - voyeurség: a filmművészet a percepció iránti szenvedélyen keresztül ültethető át a gyakorlatba, a szemlélet tárgyának tőle elkülönülő szemlélésére (azaz nem a vele való egyesülésre) irányuló vágyon keresztül; a film ebből a szempontból annyiban sajátos, hogy megnöveli a vágy és a tárgya közti teret, s hiányként mutatja fel a vágyott tárgyat: a film az intézményesült elérhetetlenség felé irányul
 - fetisizmus: a fétis maga a filmtechnika, a film a maga fizikai valójában – mint hőstett

11. A horizontelméletek

- a hetvenes évek folyamán az előzőek során ismertetett módszercentrikus megközelítések helyét más szemléletmódok veszik át
- az új elméleti formációk nagyobb hangsúlyt helyeznek a megfigyelő és a megfigyelt tárgy kapcsolatára: a megfigyelő szerepében fellépő tudósok többnyire személyes hangvétellel, saját elméletalkotó tevékenységükre is reflektálva írnak, és tudatában vannak annak, hogy az általuk megfigyelt tárgy nem statikus, hanem dinamikus viszonyban áll a megfigyelés aktusaival: nyílt dialógus jön létre kettejük között

-
- az új típusú elméletek először is megfelelő kérdéseket, helyes problémákat igyekeznek megfogalmazni
 - többé nem a filmművészet általános természete és általános szabályai a legérdekesebbek, az elméleti szerzők konkrét filmeket is előszeretettel vizsgálnak (az általános irányultságú kutatással párhuzamosan); a filmek már nem csupán az illusztrációt szolgálják: általános megállapításokat csak a konkrét filmekből kiindulva lehet tenni

-
- az átalakulás egyik motorja a hermeneutika térnyerése volt (vége a strukturalizmusnak, újra előtérbe kerül a fenomenológia): a hermeneutika terében a gondolkodóknak saját jelenlétüket is figyelembe kell venniük, és kételyeik vannak a módszercentrikus megközelítésekben alkalmazott analitikus eljárásokkal kapcsolatban (analízis helyett interpretáció)
 - az átalakulás másik motorját az interdiszciplináris problémák megjelenése jelentette (ilyen a szubjektum kérdése a legkülönbözőbb tudományterületeken)

-
- az átalakulás harmadik motorjának az úgynevezett textuális analízis (valójában interpretáció) tekinthető: a filmet szövegként kezelik, és a megértéshez semmiféle olyan adatot nem keresnek, amely a filmtextuson kívül lenne fellelhető: a filmek kibontakozásának folyamatát szedik ízekre
 - ennek ellenére az interdiszciplinaritás mellett megmaradnak a régi diszciplínák, sőt olykor fel is erősödik a szerepük; a közös témák feltárását célzó szándék következtében gyakran korábbi kérdésfeltevésekre nyúlnak vissza, akár az ontológiai megközelítésekre is (Deleuze); és bár konkrét filmekből indulnak ki, az elemzések végpontját gyakran merevebb fogalmi keret alkotja, mint a deduktív eljárásokét

-
- horizontelméleteknek azért nevezhetők a hetvenes évektől kialakuló új megközelítések, mert autonóm, de egymásra nyitott kutatási területeken mozognak, s gyakran egyazon problémahorizont köti össze őket egymással

12. Politika, ideológia, alternativitás

- a hatvannyolcas események annyiban hoznak változást a filmelméletírás területén, hogy míg korábban kész politikai elgondolások birtokában közelítettek filmekhez, ezután először a filmművészet sajátos vonásainak feltérképezésére törekednek, majd politikai implikációit keresik, s csak legvégül hozzák összefüggésbe az utóbbiakat a társadalom egészével
- a *Cinéthique* interjúja Jean Thibaudeau-val és Marcellin Pleynet-vel (1969 eleje): először nem a filmek tartalmát és közlési nyelvet kellene tanulmányozni, hanem a felvevőgép szerepét, amely eleve a polgári ideológia közvetítője, mert meghatározott ábrázolási szabályoknak megfelelően, nem pedig önmagában mutatja a világot, azaz cenzúrázott formában

-
- éppen ezért a felvevőgépnek eleve ideológiai funkciója van, a film eleve ideologikus, „a születőfélben lévő polgárság támaszaként kidolgozott spekuláris vízió folytatója és terjesztője”
 - az eleget az elgondolásokat megfogalmazó Pleynet-re hamarosan többen is reagáltak, elsősorban a politikai film formáit és feladatait elemezve; a kritikus hangok (elsőként ugyanebben a folyóiratban, a *Cinéthique*-ben) többek között kifogásolják, hogy a munkásosztállyal foglalkozó filmek is a polgári hagyományokat követik, mert a vágyak kivetítésére és kompenzációra nyújtanak lehetőséget, nem részvételre hívnak, s nem felfedik, hanem elleplezik, hogy a film konstruált valóságot tár elénk, elfedik a gyártási mechanizmusokat (ellenpélda: Hanoun *Október Madridban* című filmje)

-
- a valóban újdonságot hozó filmek már nem alkalmazzák a polgári valóságéffektust, nem teremtenek hamis látszatot, láttatják saját anyagi feltételeiket, és nem hagyják, hogy a néző egyszerűen néző legyen, egyszerűen csak szórakozzon és belefeledkezzen a látványba – ha a film láttatja saját anyagiságát és a beléfectetett munkát, kapcsolatot talál az osztályharccal
 - Jean-Paul Fargier: a film egyrészt reprodukálja a létező ideológiákat, másrészt létre is hoz saját ideológiát (mely szerint a film a valóság képe); ugyanakkor bizonyos filmek igyekeznek felszámolni ezt az utóbbi ideológiát, és bemutatják saját konstruáltságukat, saját anyagi feltételeiket (a film materialista dimenziója); további az ilyen filmekről folyó diskurzus visszahat a filmek készítésére és befogadására (a film dialektikus dimenziója)

-
- Fargier: ha a film tükröz valamit, hát saját anyagi elkészítését tükrözze: 1. a létrehozás és a terjesztés anyagi vonzatait; 2. a felvétel és az előhívás fizikai, kémiai stb. fázisait; 3. a reprezentáció módozatait érintő esztétikai gyakorlatot
 - a valóság tükreként fellépő és saját anyagi összetevőit elfedő idealista filmművészettel tehát szembeállítandó az önmagát teljes mértékben felfedő materialista filmművészet, amely tudományos ismeretet tesz lehetővé a filmről

-
- a *Cahiers du Cinéma* is közölt reagálásokat a Pleynet által felvetett problematikára; az itt író szerzők is abból indulnak ki, hogy a film egy konkrét gazdasági rendszer terméke, és ennek a rendszernek az ideológiáját tükrözi, s így nem engedi, hogy olyannak lássuk a világot, amilyen
 - ez azonban pozitív lehetőséget is kínál a filmnek: mivel ideológián keresztül reprezentálja a világot, ha reflektál arra, hogy egy reprezentáció (ideológia) reprezentációját végzi, le is leplezheti azt, amit tükröz – „ha megvizsgálja a fénytörés módját, megvizsgálhatja a fényt megtörő lencsét is”

-
- éppen ezért nem kell azt feltételeznünk (mint a *Cinéthique* szerzői), hogy egy film a polgári struktúrán belül vagy kívül helyezkedik el: bizonyos filmek ugyanis az adott ideológiához kötődő reprezentációt a reprezentáció eszközére, azaz önmagukra mutatva láthatóvá teszik
 - vagyis háromféle filmtípus különböztethető meg: 1. a meghatározó ideológiának teljes mértékben elkötelezett filmek, amelyek nincsenek is tudatában szolgai funkciójuknak; 2. a meghatározó ideológiát nyíltan leleplező filmek; 3. a különböző tényezőkön (az elbeszélés formáján, politikai témákon, a polgári reprezentáció „szétmontírozásán”) keresztül, különböző eljárásokkal ideológiakritikát gyakorló filmek

-
- az ideológia kérdésében megint más álláspontot foglal el Jean Patrik Lebel: *Cinéma et idéologie* (1971); Lebel szerint a film ideológiai minősége kizárólag annak a függvénye, hogy a rendező miként kezeli az anyagát, hogyan használja az eszközeit és milyen reakciókat vált ki a közönségből
 - a felvevőgép önmagában nem ideológiai eszköz, és azzal sem megyünk még semmire, ha megtörjük a valóság illúzióját vagy elutasítjuk a visszatükrözést; még a filmreviteli eljárások is csak eszközök, nincs ideológiai vonzatuk

-
- Lebel higgadtnak tűnő fejtegetései a másik két folyóiratból természetesen heves támadást váltottak ki: újabb bizonyítékokkal próbálják alátámasztani a felvevőgép eleve ideológiai színezetű működését (a valóságot filmbeli reprezentációvá változtató munka elfedése és a néző mint transzcendentális, privilegizált, uralmi pozícióban lévő szubjektum létrehozása)
 - mások az ideológiacentrikus elemzést a felvevőgépről a filmkészítés egész apparátusára kiterjesztik, sőt a filmművészet történetére is kiterjesztik az ideológiai szempontot (a film létrejöttét konkrét ideológia, a valóság igazi megismerésének szándéka és konkrét gazdasági szempont, a szórakoztatóipar profitvágya hozta létre)

-
- az angol *Screen* 1971 és 1980 között szintén véleményt nyilvánított az ideológiakritika kérdésében (a folyóiratot amúgy nagymértékben foglalkoztatta a filmművészet intézményi dimenziója, a különböző diszciplínák területéről érkező új megközelítések, a politika és az esztétika kapcsolata, a kritikai hagyomány története, a kritika kutatási eszközeinek problémája)
 - a *Screen* különösen sokat vár a szemiotikától, mert nézete szerint segít felszámolni a mű közvetlenségének látszatát, és segít feltárni, hogy a filmtextus teljes mértékben konstruált

-
- a történelmi materializmus arra kínál esélyt, hogy a filmet összekapcsoljuk az osztársadalmi folyamatokkal (a *Screen* visszanyúl Eizensteinre és Brechtre), kapcsolatba hozzuk a történelemmel, amely harcok terepe
 - a társadalmi tér figyelembe vételével párhuzamosan az is megvizsgálandó, hogy ki, kiért és milyen szerepben tevékenykedik a filmben: meg kell ragdnunk a textusban létező vagy a textus fölött konstituálódó szubjektumot, ami pedig a pszichoanalízis feladata (a pszichoanalízist a lap azért is igyekszik szerephez juttatni, mert feltárja a filmhez kapcsolódó emberek nyelvi és társadalmi identitását)

-
- ez a három tudomány (szemiotika, dialektikus materializmus, pszichoanalízis) adja a híres „Metz–Althusser–Lacan-paradigmát”
 - a *Screen* ebben a keretben foglalkozik az ideológia és a politika viszonyával: az ideológiai instanciáknak relatív autonómiájuk van a politikai instanciákhoz képest (Althusser nyomán), a kérdés csak az, milyen fokú: ha nagymértékű, akkor az esztétika területén is legitim az ideológiai harc, ha csekély, csak a nyílt politikai harcnak lehet értelme – a kérdés a folyóirat gárdáját is megosztotta

-
- ugyanez a kettősség a vizsgálandó és elemzendő filmek körének körülhatárolásánál is jelentkezik: egyesek a kommersz filmeket is fontosnak tartják (ideológiájukat leleplezendő), mások a kísérleti filmek fontosságát hangsúlyozzák: az elsők a „társadalmi gyökerű harcrakészség stratégiáját” alkalmazzák, az utóbbiak a „magát az esztétikum szférájába helyező, kicsit profetikus jellegű kutatást” képviselik
 - bizonyos folyóiratoknál viszont a mérleg nyelve egyértelműen az utóbbi hozzáállás felé billen: úgy vélik, hogy a politikai elköteleződés kizárólag a kísérleti, alternatív filmekkel kapcsolódhat össze (ilyen például az *Afterimage* vagy az *Artforum*)

13. Ábrázolás, nem ábrázolt, ábrázolhatatlan

- 1. a tiszta ábrázolás kritikája; a film ideológiai és politikai vonatkozásairól folyó vita egy átfogóbb problematikához kapcsolódik: a reprezentáció gyakorlatának és elméletének problematikájához
- míg a reprezentáció korábban érzékelhetetlen valóságszűrőnek, a közvetítés eltűnő eszközének számított, idővel azt kezdik hangsúlyozni, hogy nagyon is átlátszatlan; míg korábban úgy vélték, hogy csupán külső vagy belső valóság rögzítésének és kifejezésének eszköze, idővel előtérbe került a rezisztenciája; míg korábban úgy vélték, hogy olyan eszköz, amely lehetővé teszi a világ rendezett észlelését, most a disszemináltsága a domináns

-
- a reprezentáció, a helyettesítés számos összetevője, előfeltétele és következménye problematikusává válik ekkor: milyen erők teszik lehetővé a helyettesítés aktusát, hogyan helyettesíthet valamit a helyettesítő, mi vész el a helyettesítéssel stb.?
 - kiderül, hogy „a reprezentáció nem a jelenlévő és a hiányzó integrációja, hanem nyílt feszültség a helyettesítő és a helyettesített, az eredmény és a mögöttes munka között”

-
- a reprezentációval foglalkozó írásokat három nagy csoportra osztjuk: filozófiai (Derrida és Lacan: a reprezentáció rossz kifejezés, mert a megjelenítésnek nem a veszteségeit sugallja), esztétikai (a műalkotásnak nem tükörnek, hanem valóban tárgynak kellene lennie), militáns megközelítések (a reprezentáció téves képet közvetít a világról)

-
- 2. Barthes és a „tompá jelentés”; Barthes: *Le troisième sens* – kiindulópont a *Rettegett Ivánnak* az a jelenete, amelyben két udvaronc a koronázás során aranypénzeket szór a cár fejére; a képnek három jelentésszintje van: kommunikatív, informatív szint (a közvetlenül észlelhető adatok); szimbolikus szint (a szertartás szimbolikája, a témának a rendező életművében megállapítható helye, az arany történeti szimbolikája); tompa (nehezen megragadható, túl van az ésszerűn és a mérhetőn, valami kívüli)
 - a tompa jelentés valami felkavarót, valami megérintőt, valami érzékenyet jelöl meg: az érzelmekre hat, ezért nem az artikulált nyelvhez, hanem az interlokúcióhoz tartozik, nyelvészetileg leírhatatlan, csak jelezni és rámutatni lehet

-
- a tompa jelentés kívülállósága az elbeszélte történethez képest mutatkozik meg: a tompa jelentés független az elbeszéléstől, olyan, mint egy párhuzamos szólam, lényegében antinarratív
 - a tompa jelentés a reprezentációt is válságba sodorja, ugyanis olyan jelölőkhöz kapcsolódik, amelyeknek nincs jelöltjük, amelyek válasz nélküli kérdéseknek tekinthetők; olyan részletekhez kötődik, amelyek nem mondanak semmit; a reprezentáció így „túlhajol” önmagán, és a rá irányuló tekintetben találja meg igazi okát
 - a tompa jelentés arra hívja fel a figyelmet, amitől a filmszalag egyedi tárgy, nem pedig filmes lehetőségek ilyen vagy olyan megvalósítója

-
- 3. Lyotard és az a-cinéma; Lyotard általánosságban különbséget tesz a diszkurzivitás (a rendezett, logikus, szervezett konstrukció, a fegyelem területe) és a figuralitás (a metafora, a bizonytalanság, a többértelműség, az ellentmondásosság szférája, a zabolázatlan erő tartománya)
 - természeténél fogva a film bizonyos mozgásokat eleve kizár, szinte kizárólag azt fogadja be, ami összhangba hozható, ami nagyobb rendbe fogható, ami rendezett, szabályozott és szabályos: a film ugyanis rendet próbál vinni egy halmazba, ily módon a valóság helyett annak reprezentációját nyújtva kiiktatja a valóságból azt, ami koordinálhatatlan és fékezhetetlen; más szóval a film a normalizáció igényével lép fel (libidinális normalizáció)

-
- létezik azonban *acinéma* is, amely éppen azt hozza működésbe, amit a *cinéma* kirekeszt; az acinéma a tűzijáték logikáját alkalmazza, olyan helyként funkcionál, ahol megjelenik, kirobban és elég az erotikus energia; az ilyen film nem törődik a gazdaságossággal, felmutatja és eltékozolja az erőket, haszontalan akar lenni, hogy igazi, nem kontrollált élvezetet tudjon nyújtani
 - erre két lehetősége van: a mozdulatlanság (élőkép) és a túlhajtott mozgás (lírai áradás)

-
- 4. a filmreprezentáció vakfoltjai; Marie-Claire Ropars: elsősorban a film és az irodalom kapcsolatával foglalkozik; programja szerint el kell felejtünk az olyan, a reprezentációval összefüggő fogalmakat, mint a jel, a jelentés, a mű, mert funkcionális és stabil egységgé teszik a filmet, ahelyett, hogy textusnak láttatnák, „hely vagy szerep nélküli, folytonosan szövődő és újraszövődő konfigurációk változékony rajzolatába illeszkedő elemek nyitott kombinatorikájának”, skriptúrának, játéknak, működő folyamatnak, „az ésszerű által megszállt logocentrizmus kijáratának”
 - a film „olvasása” pontosan ennek a látens dinamikának a produktivitását szabadítja fel, lebont minden stabil struktúrát, és átadja a terepet a mozgásnak és a differencialitásnak

-
- 5. mást reprezentálni; a reprezentáció lebontásának szándéka gyakran összefonódik az underground és alternatív filmkészítés rangjának elismerésével; *La jouissance-cinéma* című könyvében (1976) Claudine Eizykman például azt hangoztatja, hogy a filmművészetnek meg kell szabadulnia három fő vonásától, attól, hogy narratív, hogy ipari módon készül és alá van vetve a reprezentáció szabályainak (kivételt jelenten például Robbe-Grillet *A férfi, aki hazudik* című filmje és az underground)
 - Peter Gidal: radikálisan új filmkészítési mód: a film teljes mértékben autoreferenciális, teljes egészében a saját készítését rögzíti

-
- 6. reprezentáció és ideológia: a fentebb említett harmadik csoport, a militáns írások köre tartozik ide; említsük csupán a *Screen* két nagy szerzője, Colin McCabe és Stephen Heath írásait
 - McCabe: *Tracking the Signifier* (1985); a klasszikus realizmus mindentudó nézőpontból beszéli el a bemutatott történetet, s így kizárja a feszültségeket, de létezik progresszív realizmus is, amelynél a történet meghatározó diskurzusa szembekerül a társadalom ideológiai diskurzusával, sőt a szubjektum is kikerülhet a mindentudás pozíciójából, és a disszemináció helyeként tűnhet fel

-
- Heath: főként a filmtérről szóló szövegeivel vált ismertté, amelyekben a filmet és a vásznat mint teret vizsgálja (hogyan lesz a kép a valóság metszete, hogyan szerveződik a látvány jelenetté és világgá stb.); azzal párhuzamosan, ahogyan a film egységes világgént láttatja azt, ami a vásznon feltűnik, egyesített és egyesítő szubjektummá teszi a nézőt: a néző uralja a reprezentációt és kíséri kibomlását; Heath pszichoanalitikus eszközökkel vizsgálja, mi teszi lehetővé, hogy a néző létrehozza a film fiktív terét

-
- Hartmut Bitomsky: *Die Röte des Rots von Technicolor* (1972); a film egyrészt kommunikatív közeg, tehát kedvez az emberi kapcsolatoknak, másrészt áru, ezért az elidegenedést mozdítja elő; a kettő szervesen összekapcsolódik, főként a történetek állandó ismétlődésének formájában; az ismétlődés folytán másrészt a tartalom háttérbe szorul magával a kommunikációval szemben: az elsődleges maga a megnyilatkozás, nem annak tartalma, s így a film a „proletariátus nyelve” lesz; a kommunikáció kettős: a néző és a vászon, illetve a film szereplői közötti, s az előbbi az utóbbin keresztül valósul meg

-
- kommunikációján keresztül a néző azonosul a filmmel és valóságnak fogadja el az illúziót: de csak részlegesen és fogyatékosan, az elméletírás és a kritikai gyakorlat ugyanis nem teszi lehetővé a teljes illúziót; ezzel együtt a működésében átlátott reprezentáció helyére nem valami mást kell állítani, hanem úgy működtetni, hogy tudjuk: reprezentációval van dolgunk

14. Kép, nem, különbség

- a hetvenes évek elején jelennek meg a nők által nőkről készített első dokumentumfilmek, női filmek fesztiválját rendezik meg, feminista szempontú írások születnek arról, hogy miként láttatják a nőket a filmek (sztereotípiákat állítanak szembe a valósággal)
- Claire Johnston: *Woman's Cinema as Counter Cinema* (1973); a kérdés: miért laposabban a nők a klasszikus filmekben a férfiaknál, válasz: mert a férfiakat a klasszikus film narratív módon, a szereplők egyediségét figyelembe véve ábrázolja, a nőket viszont mitikus módon, egyedi vonásokra érzéketlenül

-
- „a szexista ideológia nem a nő szegényes ábrázolásában nyilvánul meg, hanem abban, hogy egy időtlen, abszolút és absztrakt entitások által benépesített univerzumba helyezik a nőt, a férfitől eltérően a történeten kívül áll, felmagasztaltan és marginalizáltan”
 - Johnston meggyőződése, hogy a maszkulin film létét el kell ismerni, de az ellentétes irányultságú alkotások (például Dorothy Arzner filmjei) csak akkor értékelhetők és támogathatók igazán, ha előbb behatóan és részletesen feltárjuk a maszkulin film struktúráit és mechanizmusait

-
- Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975); az előbbieken túl a szerző azzal is foglalkozik, hogy nézőként milyen pozícióba kerülnek a nők, továbbá pszichoanalitikus gyökerű megközelítést alkalmaz; kiindulópontját a film által kínált örömök (szkopofília: az izgalom forrását alkotó tárgy; narcizmus: az azonosulás célpontját alkotó tárgy) képezik; a szkopofília és a narcizmus ugyan ellentétes irányultságú, a klasszikus film össze tudja kapcsolni őket

-
- a klasszikus filmben a férfi néz, a nő nézett, a férfi aktív, a nő passzív; így a szkopofília tárgya a nő lesz, a narcizmusé a férfi; a néző a férfin keresztül veszi birtokba a nőt: a filmek férfiközönségnek készültek; másrészt vonzósága ellenére a nő szorongás forrása is (felébreszti a kasztrációtól való félelmet), a szorongás feloldásának két módja: sadizmus (Hitchcock) és fetisizmus (Sternberg)
 - a hetvenes évek közepétől virágzik a feminizmus, a film vonatkozásában is; összeér a szociológiai irányultságú amerikai és a szemiotikai, pszichoanalitikai irányultságú angol feminizmus stb.; a feminista filmelméletnek négy nagy területe rajzolódik ki

-
- 1. a módszercentrikus tanulmányok: szemiotikai és pszichoanalitikai eszközökkel törekednek a filmtextusok feminista olvasására, s feminista dimenzióval, vonatkozásokkal igyekeznek kiegészíteni a filmes kategóriákat

-
- 2. militáns szellemű szövegek: magukat a nők által készített filmeket vizsgáló írások (Dorothy Arzner, Ida Lupino, Elvira Notari, Laura Mulvey, Marguerite Duras filmjei)

-
- 3. történeti vizsgálódások: a klasszikus, maszkulin filmművészet újraolvasása, belső ellentmondásainak feltárása (például a musicalekben a nők kizárólag férfiak számára érdekes látványosságként funkcionálnak)

-
- 4. a női identitást vizsgáló szövegek: a női identitás társadalmi és történelmi konstrukció
 - a női elméleti szerzők körében különösen nagy érdeklődés övezi Hitchcock filmjeit, kivált a *Madarakat* (Jacqueline Rose, Janet Bergstrom)