

zeltése s mindenekelőtt a kognitív pszichológia által inspirált kutatásokkal egészítjük majd ki. Hiszen ha igaz is, hogy Cohen-Séat kezdeményezése fűzi szorosra a film és a pszichológia kapcsolatát, az is igaz, hogy a hetvenes évek közepe után, amikor a filmológia már lezártnak mondható, a pszichológusokat még mindig érdeklí a film.

7.2

A percepció

A *Revue Internationale de Filmologie* lapjain a filmek percepciójával kapcsolatos számos tanulmány jelent meg. Ilyenek például Wallontól a percepció aktuálisnak összetevőit elemző írások (1953; 1960); Reynek a mozgás érzékelését vizsgáló cikke (1954); vagy Michotte-nak az ábrázoltaknak tulajdonított valóságkarakterre irányuló kutatásai (1948; 1961) stb. Dario Romano filmmel foglalkozó könyvében áttekinti és folytatja e tanulmányokat. Először is a vásznonról kiinduló fényingereket vizsgálja. Mint ismeretes, a filmen a képkockák egyenlő számú sötét mezővel váltakoznak, s így a vásznon megvilágítottsága nem folytonos; a néző mégis folytonosnak érzékeli, mivel nem látja az „űröket”. Ezt a „váltakozás kritikus gyakorisága” magyarázza, ugyanis „az ingergyakoriság nem engedi, hogy fizikai megszakításként vagy a fényforrás intenzitásának ingadozásaként érzékeljük azt a tényt, amely tehát fenomenikusan meg sem jelenik” (Romano 1965, 10). Másodpercenként 24 képkocka szükséges ahhoz, hogy megszűnjön az a szaggatottság, amely a 18 képkocka per szekundummal dolgozó élő vetítőknél még megvolt, s teljesen eltűnjön a fény és sötétség váltakozása.

Romano ezután a mozgás problémájára tér rá. A nézőnek kétféle jelenséggel van dolga: „egyrészt relatíve lassú mozgások meglehetősen szűk körével, amelyeknél a fiziológiai inger jellemzői egybeesnek a reális mozgáséival, másrészt egy olyan szelesebb mozgástartománnyal, amelyben az inger jellemzői sztroboszkopikusak” (uo. 35. o.). E második esetben a mozgás érzete két álló, egymástól kis időintervallummal elválasztott kép egymásutánjából adódik: a film mindenekelőtt ezt a lehetőséget használja ki, a magukban álló szomszédos képkockák egymásra következésével jelenítve meg a mozgást.

E két típushoz, vagyis a ritkább, „reális” ingeren alapuló, illetve az általános érzékesalódásra épülő mozgásérezékeléshez hozzá kell tennünk egy harmadikat is: az úgynevezett indukált mozgást. Eszerint „egy tárgyat mozgásban levőnek élünk meg, ha látómezőnkben levő s számára vonatkoztatási rendszert alkotó egyéb tárgyhöz fűződő térbeli kapcsolatai változnak” (uo. 38. o.). A legegyszerűbb példa egy autó a képmező közepén, olyan tájban, amely a kép egyik szélé felé csúszik: ekkor a mozgást nem a tájnak, hanem az autónak tulajdonítjuk, mivel az működik vonatkoztatási rendszer módjára, az autó pedig változóként. De a nézőnek van egy másik lehetősége is, mégpedig az, hogy nem a látvány egyik elemét (mint előbbi példánkban a tájat), hanem saját terembeli helyét tekinti fix pontnak. Ebben az esetben a vetítés környezete lesz a vonatkoztatási rendszer, s változóknak a vásznon levő dolgokat tekintjük

majd. Tegyük hozzá, hogy ezek paralel, ugyanakkor alternatív szisztémák: ez magyarázza, hogy mozognak tekintünk a vásznon egyébként fix valamit (s vele együtt magunkat is); s ugyanakkor a ténylegesen mozgó dolgot is mozognak tekintjük (magunkat pedig nem).

A mozgás után Romano a térérezékelést vizsgálja. Általános vélekedés, hogy a film, nagy hátrányára, képtelen a valódi tér háromdimenziós voltát reprodukálni: a vásznon sík volta, a felvevőgép monokuláris optikája (a természetet a „retinális eltérésből”, vagyis a két szemünk által látott két kép különbségéből adódóan fogjuk föl) megakadályozza, hogy a film visszaadja a harmadik dimenziót. A tárgyak és a személyek több síkban való elhelyezésére irányuló stiliztikai erőfeszítések vagy a háromdimenziós film mint technológiai kísérlet ezt csak még nyilvánvalóbbá teszik. Romano kettéválasztja a problémát: „egyrészt az adott tárgyat a megfigyelőtől elválasztó távolság, a közel és a távol érzékelésének módját, másrészt a tárgyak plasztikusságának, megfoghatóságának benyomását továbbító mechanizmusokat kell megvizsgálni” (uo. 53. o.). Megállapíthatjuk, hogy a tridimenzionalitás érzékeléséhez gyakorlatilag szükséges minden jegy jelen van a filmen: a környezet mélységének érzetét létrehozó tényezők közül megvan a mélységgradiens (tehát a távolabbi dolgok szabályosabb módon helyezkednek el a felületen), a longitudinális mozgás (tehát a tárgyak dimenzióváltással járó közeledése vagy távolodása), a mozgás parallaxisa (tehát a tárgyak a megfigyelőtől való távolságuk, mozgásuk s a megfigyelő mozgása szerint különböző szögsebességgel rendelkeznek), a levegőperspektíva (vagyis a távolsággal csökken a színek kontrasztja, a legtávolabbi részek lilásszürke árnyalatot kapnak), a plasztikusságot és a megfoghatóságot meghatározó faktorok közül pedig a fény-árnyék hatás és a sztereokinézis (egy figura síkon való mozgásából adódó mélységérzet) működik.

A tér érzékelésével összefüggő problémák után Romano azt vizsgálja, hogy a néző a filmképek egészére percepciós szempontból milyen módon reagál vagy nem reagál. Olyan jelenségeket elemez, mint a tárgyak méretének állandó volta (nem érzékelünk egy személyt óriásnak, csak mert premier plánban van, sem törpének, ha totálban, hanem időben állandó specifikus méretet tulajdonítunk neki; egyszerűen észre vesszük, hogy pozíciót váltott) vagy mint azok a percepciós mechanizmusok, amelyek a képeket perspektívában teszik értelmezhetővé (ahol is fontos megjegyezni, hogy „a fotografikus ábrázolást perspektivikusként venni azt jelenti, hogy bizonyos kétdimenziós konfigurációkat háromdimenziós sémák és struktúrák szerint interpretálunk. E sémák és struktúrák csak kis részben származnak valóban az ingerből, nagyobb részüket posztuláljuk, a tárgyról származóknak tekintjük őket” [uo. 110. o.]).

Végül könyve utolsó részében Romano a filmképek „valóságkarakterét” veszi határoló: a valóság másolatáról van szó, mégpedig hű, számos aspektusát visszaadó másolatról. Itt azonban fontos jól megkülönböztetni a dolgokat. Először is, ha igaz is, hogy a vásznon feltűnő tárgyaknak kiterjedésük és mozgásuk folytán intuitíve valószínűlegük van, az is igaz, hogy a néző tisztában van illúziótermészetükkel. Bár valóságként nézi ezt a világot, tudja, hogy nem az. Másodsor, ha igaz is, hogy a percepciós szintjén a képek a reális világ számos fenomenikus jellegzetességével

rendelkeznek, az is igaz, hogy mesterséges, fiktív vonásokkal is; tehát a szemünkben a valóságos tárgyaktól származó ingerekkel egyenértékű ingerek keverednek a filmuniverzum specifikus ingereivel. Ebből következik, hogy „nemcsak a valóságnak érzékelt és a valóságnak tudott közt van ellentmondás, hanem magukban az érzetadatokban is” (uo. 163. o.). Ennek eredményeként benyomásunk szerint valóságos eseményeket élünk át, ugyanakkor tudatában vagyunk, hogy ez a valóság nem része a mi világunknak. Hozzá kell tenni, hogy a tényleges világra való utalás az egyik legnagyobb filmstrukturáló erő (vagyis a film valóságreferenciái folytán nyer jelentést), de ugyanakkor különböző mértékű „pszichikai távolságot” is tarthatunk a filmuniverzummal szemben, s így kiléphetünk-beléphetünk tetszés szerint.

Ezzel be is fejeztük az előzmények ismertetése nélküli gyors szemlénket. Romano tanulmányának „kérdésszintje” önmagában is lehetővé teszi, hogy elég világos elképzelést alkothassunk a filmológia programjához leginkább kapcsolódó érzékelépszichológia film iránti érdeklődéséről. Hozzá kell tenni: a kutatás a filmológián kívül is folytatódik majd. Elég J. J. Gibson ökológiai modellre épülő vagy Hochberg és Brooks kognitív pszichológiai alapú tanulmányaira gondolni (ez a megközelítés a nyolcvanas években nagy érdeklődést vált ki főként az amerikai kutatók körében). Vagy tovább távolodva érzékelhetjük, hogyan vesz újra elő a szemiológia és a pszichoanalízis olyan témákat, mint a „valóságbenyomás”. De minderről lesz még szó az elkövetkezőkben.

7.3

A megértés és az emlékezet

Térjünk most át egy másik kérdéskörre, amely a film és a néző kapcsolatában a látottak megértését és memorizálását vizsgálja. Két gyors megjegyzés. Először is, a kutatók sokkal többféle vonatkozási rendszert használnak: érdeklődésük a kognitív modellektől egészen a gyermekpszichológiáig terjed. Másodszor: a filmet kevésbé tekintik specifikus tárgynak: úgy használják, mint egyet a többi teszt közül, anélkül hogy különösebben vizsgálnák sajátos vonásait. De nézzünk meg közelebbről a *Revue Internationale de Filmologie* hasábjain megjelent néhány tanulmányt!

Az emlékezetesek közt szerepelnek René és Bianka Zazzo írásai. Céljuk, hogy összefüggést találjanak a mentális fejlődés különböző lépcsői és a filmnyelv különböző nehézségi fokú elemeinek megértése közt, „hogy megtudjuk, milyen követelményeknek kell a filmnek megfelelnie”, „s milyen mértékben képes erre” (Zazzo 1949, 30). E cél elérése érdekében először is meghatároznak egy mentálisérték-skálát, amely a relációs gondolkodás (például a szétszórt adatok egyesítésének képessége), a decentralizálás (különböző alternatív nézőpontok felvételének képessége), a mobilitás (annak képessége, hogy reverzibilisnek tekintjük a múlt és a jövő, a virtuális és aktuális stb. viszonyát) faktorai köré szerveződik. Ezután a mentális fejlettség foka és az egyes filmnyelvelemek (például a mező-ellenmező, a gyors áttűnés, vagy általánosabban egy film tér-idő struktúrája, a különböző szereplők funkciója stb.) megértése közti

függés alapján megpróbálják rangsorolni a filmdiskurzust nehezítő tényezőket. Zazzoék első eredményei azt bizonyítják, hogy „egy viszonylag hosszú, 5 perces képsor jelentését, legalábbis globálisan, jóval fiatalabb korban fogják fel, mint azt feltételeznénk; a film dinamikája abban az életkorban is aktivizálja az elbeszélés mechanizmusát, amelyben a gyermek még a felsorolás vagy a statikus leírás stádiumában van”, miközben „az időbeli kihagyás megértése valószínűleg sokkal később következik be” (Zazzo–Zazzo 1949, 130).

Zazzoék kutatásaihoz köthető Mialaret és Méliès kísérlete, amelyet a következőképpen állítottak össze: először készítettek három rövid, tartalmilag megegyező, de stilárisan és nyelviileg igen különböző filmet. (Az elsőt kizárólag totálokból állították össze; a másodikban totálok, premier plánok és szuperközeli plánok váltakoznak, párhuzamos montázst használnak benne, ritmusa pedig gyorsabb; a harmadik szubjektív kamerát és gyors áttűnést is alkalmaz.) Aztán a három filmet négy-, nyolc- és tizenkét éves gyermekcsoportoknak mutatták be, „lefedve” ezzel a fejlődés minden fontos állomását. Végül megkérték a gyerekeket, hogy ismételjék el, amit láttak, vagy ismerjék föl sok-sok fénykép közt a filmből való képeket. A kísérlet eredményeit így összegezhetnénk: először is a nyelvi nehézségek önmagukban nem voltak szignifikánsak (sőt „egy nagyon artikulált és plánokkal teli film érthetőbb egy fiatal néző számára” – Mialaret–Méliès 1954, 227); másodszor, a problémát inkább a cselekmény rekonstrukciója okozta (a legkisebbeknek nem mindig sikerül visszamenőlegesen hozzákötöni egy plánt a többihez, amíg ez a többieknek automatikusan sikerül); végül a legnagyobb nehézséget a környezet rekonstrukciója jelentette.

Természetesen a megértéssel kapcsolatban Zazzoék és Mialaret–Méliès vizsgálata nem áll egyedül, sőt ez nagyon frekvenciált kutatási téma. Viszont jó példa a kutatás eszközei és célja tekintetében egyaránt. Gyakorlatilag a két mechanizmus, a film nyelvi mechanizmusa és a néző kognitív mechanizmusa közti kapcsolatokat kívánják megragadni, hogy világossá váljon, mely pontig illeszkednek egymáshoz, és mikor működnek függetlenül. Ebből többek közt (s számunkra ez tűnik a fontosabb elméleti fejleménynek) az következik, hogy a film nem pusztán a természetességre és a spontaneitásra épít. Épp ellenkezőleg, az automatikus tárgyfelismerési folyamatokat és a szimbolikus vagy a diszkurzív konvenciókat, az ábrázolt közvetlenségét és az ábrázolás specifikusságát egyaránt felhasználja. Bár gyakran mondják, a film „univerzális nyelv”, jeleneinek interpretálása egyáltalán nem olyan egyszerű.

Ez a dialektika a néző-film kapcsolat egy további szintjén, a memorizálás folyamatában is kimutatható. A filmológia kedves témája ez: illusztrálására röviden két kísérletre utalunk. Az első, egy Fraisse és De Montmollin által irányított kísérlet azt elemzi, hogy mire emlékszik közvetlenül a vetítés után, illetve egy hosszabb időtartam elteltével a néző, tehát vizsgálja mind a „rövid távú”, mind a „hosszú távú” memóriát. Az első esetben „ami megmarad, az a képek és az elbeszélte történet kapcsolatának függvénye; s logikai vagy érzelmi újrastrukturáláson megy át” (Fraisse – De Montmollin 1952, 55); tehát emlékeznek a cselekmény fordulópontjait jelentő részekre, de olyan rendben, amely lehet szubjektív is. Ezenfelül a tér rekonstrukciójára

hoz, az idő újrakomponálásához vagy a különböző nézőpontok elosztásához szükséges érzéki adatok jelentős tömörítése megy végbe. A második, a hosszú távú memória esetében viszont említésre méltó adatmennyiség veszik el, s kiigazítódik a globális kép is: bizonyos idő elteltével „a felejtés a hangzó és vizuális anyagot is uniformizálja: nemcsak a járulékos, hanem a jellegzetes, vagyis a film jelentését, eredetiségét, az elmesélt történet koordinátáit meghatározó részletek is elmosódnak. A cselekményről megmaradó emlék végső soron egy sztereotipizált, *passé-partout* (határozatlan) elbeszélés” (Fraisse – De Montmollin 1952, 68).

D. J. Bruce kísérlete tovább részletezi ezeket az eredményeket. Bruce-nak két különböző célja van: egyrészt „rekonstruálni az emlék általános formáját”, másrészt megragadni „az érzékelt cselekményfolytonosság tervszerű megtörésének az emlékre gyakorolt hatását” (Bruce 1953, 21). A kísérlet céljaira egy rövidfilm három variációját készítették el: az első összefüggő volt, a másodikban az elbeszélte történethez illő, a harmadikban pedig motiválatlan betoldás szerepelt. Bruce tapasztalatai szerint a néző mindhárom esetben emlékszik azokra a cselekménnyel és a történet kibontakozásával összefüggő részletekre, amelyek strukturálhatják az összképet. A közbevetést esetleg teljesen elfelejti, vagy mint oda nem tartozó elemet fogja föl, az esetek legnagyobb részében pedig integrálja a film tartalmába; továbbá a különböző érzékelt fragmentumokat összefogó séma számos szubjektív elemet tartalmaz. Végül a film által csak implikált, de meg nem mutatott dolgokra általában úgy emlékszik a néző, mintha valóban látta volna. „Az eredmény: egy részben autonóm struktúra alakul ki, amely meghatározza az érzékelhető elemek befogadását, s amely a betű szerinti interpretációtól kisebb-nagyobb eltéréseket produkál. Ezt az eljárást az emlékezet sajátosságának kell tekinteni” (uo. 37. o.).

E két röviden bemutatott írás pontosan jelzi a témával kapcsolatos vizsgálat lényegét: a néző hogyan strukturálja át az egyes adatokat a ténylegesen látottaktól talán független, mégis az adatok elraktározására szolgáló sémába, miután kisebb-nagyobb időbeli távolságról tekint vissza a filmre. Tehát a filmnézés egyre ambivalensebb folyamatnak tetszik: a film érzékelése valóságos és művi vonások mérlegelését, megértése a nyelvi mediáció egyre erőteljesebb működtetését kívánja meg, emlékezni rá pedig erős átdolgozást, helyesebben a kiinduló elemeket uralma alá vonó és saját részévé alakító mentális átírást jelent.

7.4

A részvétel

Az utolsó *filmhelyzetben* ható pszichológiai mechanizmus a *részvétel* dinamikája. Ez a moziban a helyén ülő nézőt a vásznon folyó dolgokkal összekötő empatikus kapcsolatot jelenti: a látványhoz „tapadást”, egészen a közvetlen „átélésig”. A filmológia berkeiben e témában Michotte egyik tanulmánya (1953) számít alapvetőnek. Először is leszögezi, hogy a részvétel különböző mértékű lehet; a néző közömbös maradhat a

látvány előtt, de követheti is mozdulataival a szereplő mozgását, egy további fokon reprodukálhatja mimikáját, vagy teljesen azonosulhat vele. Ebben a „motorikus reakciótól” az „empatikus kapcsolatig” eljutó utóbbi esetben bizonyos a legérdekesebb és egyben a legtöbb problémát felvető kérdés: hogyan lehetséges, hogy a néző szó szerint megfeleldeznek magáról, s belebújik valaki más bőrébe? Az első válasz a percepciós mechanizmusok elemzéséből adódik: mivel a vásznon megjelenő tárgyak és személyek mozgása számunkra egyetlen egészzé olvad, valamiképp mi is összeolvadunk velük. A második válaszlehetőség az individuumok típusaiból adódik, akikkel azonosulunk: többnyire a főhősről vagy a főhősnőről van szó, akikkel megszokott dolog nagyon szoros kapcsolatba kerülni. A harmadik lehetőség a mozilátogatás általános körülményeinek elemzéséből adódik: a relatív mozdulatlanság s a székben való elhelyezkedés segít elveszteni a saját testünk tudatát; a sötétség és az elszigeteltség elfeledtetni velünk, hogy nézőtérre vagyunk; a vizuális inger élessége fokozza a vásznon történő dolgok iránti figyelmünket stb. A hatás éppen az, hogy a néző felfüggeszti önérzékelését, hogy aztán valaki másban ismerjen magára.

Ez a Michotte által körvonalazott összkép. A témát később több oldalról kutatják tovább: a filmológia körein belül maradvá például Anconának a részvétel és az agresszivitás korrelációjával foglalkozó munkájára utalhatunk. E szerint a részvétel mélyen hat az agresszivitásra, s minthogy a film megkönnyíti a részvételt, irányíthatja az agresszivitást is, olyannyira, hogy „katartikus hatást” érhet el (Ancona 1963). Továbbá utalhatunk azokra a tanulmányokra, amelyek egyes filmműfajok tekintetében vizsgálják a részvételt, s köztük Anconának a kapcsolódás és elszakadás játékát a komikus filmek esetében vizsgáló egy másik írására (Ancona 1967). Végül, továbbra is a filmológia háza táján maradvá, emlékeztethetünk a részvétel és a megértés kapcsolatát elemző munkákra, például Lucia Lumbelli szép írására is, amelynél hasznos lesz egy kicsit megállni. Lumbelli a nézői *passzivitással* foglalkozik. Arra kérdez rá, hogy valóban igaz-e, hogy a néző hajlamos „más situációkhoz képest sokkal kevésbé kételkedve fogadni, amit a vásznon mutatnak” (Lumbelli 1974, 53). A választ a következőképpen összeállított kísérletsorozattal keresi: egy rövid filmrészletbe oda nem illő részt iktat, s ellenőrzi, hogy észreveszi-e a néző. Eután ugyanazt a következtetlenséget egy verbális töredékben is alkalmazzák, s tesztelik, hogy az olvasóban mennyire tudatosul a dolog, s ugyanígy járnak el egy dokumentumfilm-töredék esetében is. Végül összevetik az inkongruencia három típusát: a logikai-verbális (s hangzó részben), a képi (a látható részben) és a hangszín szintjén lévő; továbbá összevetik az élő helyzet érzékelését a megfilmesített változata érzékelésével. Ilyen módon Lumbelli megfigyelhetővé teszi a néző passzivitását, s az eredmény empirikus ellenőrzésének feltételeit is megteremti. A kísérlet konklúziója az volt, hogy „a filmkommunikáció nemcsak a drámai-narratív, hanem a pusztán informatív-dokumentatív filmek esetében is sokkal kevésbé kritikus magatartást vált ki, mint a verbális kommunikáció” (uo. 178. o.); ezenkívül „egy esemény megfigyelése élőben sokkal könnyebben összpontosítja a néző érzékelését, mint az audiovizuális reprodukció” (uo.); végül hogy a logikai inkongruencia sokkal kevesebb reakciót kelt, mint bizonyos perceptív benyomások, például a hangszínváltás. Ugyanakkor viszont el kell kerülnünk bizonyos egyszerűsítéseit,

a megalapozatlan, elhamarkodott felosztásokat: „okosabbnak tűnik ma a szóról is, a képről is csupán annyit mondani, hogy éppúgy van racionális, mint nem racionális használatuk, s az eszköz tendenciájának vagy lehetőségeinek lehető legjobb ismerete számít, illetve hogy ideológiai vagy oktatási céljaink elérésére adekvát módon használjuk fel őket” (uo. 185. o.).

7.5

Túl a filmológián: az ökológiai megközelítés és a kognitív pszichológia

A filmológia tablóján természetesen sokkal több tanulmány szerepel, mint ahány-nál megállhattunk (s melyeket úgy belső érdekességük, mint mintaszerűségük miatt választottunk ki): meggyőződhetünk róla, ha átlapozzuk a *Revue Internationale de Filmologie*-t és az *Ikón*-t. Ám nem a filmológia az egyetlen szereplő ezen a kutatási területen, még ha jogos is az eddig neki juttatott privilegizált helyzet: hiszen ez a kör indítványozta először a film tudományos megközelítését és ez adta ki az ötvenes-hatvanas években a jelentősebb filmpszichológiai írásokat. De amikor a hatvanas évek közepe után a filmológia eltűnően van, a filmpszichológia más, habár hasonló szellemű vonulata tűnik fel. Idetartozik például Baroninak, Cornoldinak és másoknak a film átélésének módjáról, a film felidézéséről szóló munkája, amelyekben az emlékezés mértékét a néző fiziológiai reakcióin alapuló emocionális folyamataival hozzák összefüggésbe (Baroni et al. 1989). Az *Eye of the Needle*³ néhány képsorára épülő kísérletükben nemcsak a megismerés folyamatait, hanem a szívverést, a légzésgyakorlást, az izomfeszültséget s nézői gyakorlatunk egyéb velejáróit is számba veszik; ennek eredményeként kiderül, hogy a félelemkeltő képek megemelik az „emocionális hőmérsékletet” és jobban megjegyezhetők, míg a szomorú képek leviszik ezt a „hőmérsékletet”, és könnyebben elfelejtődnek.⁴

De a posztfilmológiát mindenekelőtt a tanulmányok beállítottságának megváltozása jellemzi. A filmológiát, főleg annak az érzékeléssel foglalkozó részét jórészt a gestalt-pszichológia⁵ inspirálta; de a hatvanas évek közepén újra megélné a pszichológiai érdeklődés más alapokra támaszkodik. Ez az alap J. J. Gibson tanulmányának esetében az ökológiai megközelítés (Gibson 1979). Idézzük föl a megközelítés alapelveit! Először is ebből a nézőpontból érzékelni annyit jelent, mint megtalálni a valóságot, vagyis a folytonosan változó ingerek folyamában jelen lévő változatlan struktúrákat. Másodszor, a pontos érzékeléshez szükséges információk a külvilágban már adva vannak: az individuumnak mindenféle előzetes tudás, mentális modellek vagy

³ A film rendezője Richard Marquand. Nincs tudomásuk arról, hogy ez az 1980-ban készült angol film szerepel-e volna a hazai mozis műsorán.

⁴ A kötet ajánlható a pszichofiziológiai beállítottságú kutatásokra vonatkozó bőséges bibliográfiája miatt is. Nem szükséges hangsúlyozni, hogy a mesterséges környezet, amelyben a kísérletet vezették, nagyon távol áll az „igazi” mozi-teremtől.

⁵ Néhány feltűnő kivétellel, mint például Michotte.

értelmező sémák nélkül, érzékszervein keresztül pusztán össze kell gyűjtenie azokat. Harmadszor, az „összegyűjtés” döntő tényezője a személy környezetében való mozgása: a percepció arra támaszkodik, hogy képesek vagyunk a látómezőnkön végbemennő változásokat saját akaratlagos mozgásunkkal összekapcsolni.

Ebből kiindulva vizsgálja Gibson a filmnézést. Alapgondolata, hogy a felvevőgép, a vetítő, a film és a vászon együttese olyan készülék, amely a valós események átélésével megegyező érzékelési helyzetet képes létrehozni. S a terem adott pontján ülő nézőnek megtekintésre kínált, adott méretű látvány a vászon valóban megfelelő egy természetes környezetben (jóllehet „mobil ablak” mögött) elhelyezett megfigyelő pillanatnyi látóterének. A filmbeli történetek gazdagságán és folytonosságán túl ez a látvány olyan ingersorozatot jelent, amelynek jellemzői ugyanúgy változnak, mint a valóságos helyzetek nyújtotta ingereké. A kameramozgás egy feltételezett helyszínen levő megfigyelő mozgását szimulálja: a teremben ülő néző, habár helyhez kötött, mégis kinesztetikus érzést, az ábrázolt szín bejárásának illúzióját keltő optikai jelzéseket kap. Tegyük végül hozzá, hogy a kép kétdimenziós volta semmilyen problémát nem jelent: a háromdimenziós helyzetre vonatkozó információkat lényegileg az emberi szemhez érkező fényváltozások adják, mégpedig attól függetlenül, hogy a fény a természetes világból vagy az azt ábrázoló vászonnól származik. A konklúzió tehát az, hogy a film percepció-s szempontból teljesen valós szituáció élményét kelti a nézőben.

A vizsgált tényezők közül Gibson számára elsősorban a kamera és a kameramozgás fontos: ezek teszik lehetővé, hogy tájékozódjunk a vászon megjelenő világban. Ebből adódik egy rendezési és montázs-elv: „a filmkompozíció legfontosabb irányítói a felvevőgép mozgásának az ember fej-test rendszerével analóg módozatai” (Gibson 1979, 198). Egyszóval csak az garantálja egy film tökéletes érthetőségét, ha készítésekor egy „természetes” megfigyelővel azonosnak tekintett nézőt tartanak szem előtt, s úgy mutatják a világot, ahogy ő „természetesen” érzékelné.

Ez Gibson gondolatmenetének lényege. A hetvenes évek végének izgalmasabb kezdeményezése azonban egy másik iskolától, a kognitív pszichológiától származik. Elsősorban Julien Hochberg és Virginia Brooks tanulmányaira utalunk itt, amelyek a következő évtized számos filmteoretikusára hatnak majd. Az ökológiaitól eltérően e megközelítés szerint az érzékelés rekonstrukcióra és hipotézisre épül: a megfigyelő nem csupán regisztrálja (az invariánsokat izolálva és saját mozgását kihasználva) a valóság folyamatában megjelenő információkat, hanem „feldolgozza” a kapott adatokat bizonyos mentális sémák segítségével, amelyek lehetővé teszik az épp előtte levők interpretációját és az őket követőkkel kapcsolatos várakozásainak megformulzását.

A premisszákból indul tehát ki Hochberg és Brooks a film percepciójának vizsgálatakor. Mindenekelőtt leszögezik, hogy a film látszatra a valóság pontos másolata: a vászon olyan optikai mező, „amely lényegi jellegzetességeiben színpadhoz vagy valódi esemény teréhez hasonlít” (Hochberg–Brooks 1978, 261). Úgy tűnik, a mozgás reprodukciója is (különböző formáiban: sztroboszkopikus mozgás, indukált mozgás) megerősíti ezt a hasonlóságot. Mikor azonban a mozgásról áttérünk a tér-idő dimenzióra, láthatóvá válik, hogy a film nem másolat, hanem tulajdonképpen érte-

lemben vett *konstrukció*. Gondoljuk arra, ahogy a felvevőgép válogat a valóság-elemek közt, s ahogy a kiindulótól különböző új univerzummá szervezi őket: nem a valóság „fakszimiléjével” van dolgunk, hanem olyasvalamivel, ami a „csak a rendező képzeletében és a néző érzékelésében létezik” (uo. 272. o.). Ebből adódóan a vizsgálat egyfelől a kamerának az ábrázolt világot alakító munkájára, másfelől a néző mentális tevékenységére irányul, amellyel az elé kerülő dolgot „rekonstruálja”.

A kamera különböző módokon dolgozik, ezek közül különösen a térmélység megteremtése érdekes. A vásznon megjelenő kép önmagában kétdimenziós: elegendő viszont a kamerát a jelenet terében mozgatni, hogy a különböző dolgok perspektívában látsszanak. Brooks és Hochberg áttekinti a négy alapvető kameramozgást (a kocsizást, a dollyzást, a panorámázást, a zoomot), és megállapítja, hogy csak az első kettő adja meg a nézőnek a tridimenzionalitás korrekt érzékeléséhez szükséges összes információt. A térmélység érzete mindenestre nem „természetes” módon van adva a képen (ahogy azt Gibson gondolta): a néző azt a rendelkezésre álló információból „következteti ki”; ebből a szempontból pedig a kocsizás és a dolly hatékonyabb a zoomnál és a panorámázásnál, mert a megfigyelő kognitív aktivitásának jobb kiindulópontot kínál.

De hogyan „jár el” a néző? Hogyan dolgozza fel a neki nyújtott információt? Hogyan érzékel kétdimenziós látványt háromdimenziósként? Hogyan sikerül egy széttagolt és részletekben adagolt világot egységes és teljes univerzummá változtatnia? Hogyan éri el, hogy „lelki szemével sokkal tágasabb teret lásson, mint a vásznon, amelyre a kép vetül” (uo. 273. o.)? A döntő elem egy sor „kognitív térkép” megléte: a néző rendelkezik bizonyos cselekedetekre, alakokra, kanonikus eseményekre vonatkozó, az épp látottakkal kapcsolatos hipotézis fölállítását és verifikálását lehetővé tevő mentális sémákkal. A vásznonról érkező ingereket bizonyos konfiguráció szerint interpretáljuk, s a film folytatása az alkalmazott elemek összevetésének és helyesbítésének jól strukturált folyamatában megerősíti vagy korrigálja első hipotézisünket. Tehát e mentális sémáknak köszönhető, hogy a néző megfejtje a szituációt. Nekik köszönhetően rakja össze, válogatja, egészíti ki az információkat, alakítja ki elvárásait. És nekik köszönhető, ha lassan vagy részlegesen is, de gondolatban rekonstruálja, amit a film közöl.

Természetesen mindez megkívánja, hogy a rendező a megfelelő következtetések levonására lehetőséget nyújtó információkat adjon a nézőnek. Brooks és Hochberg a vágási pontokat elemzi, ahol az egyes beállítások előzményeikre utalnak s egyben továbblépnek, aztán rátér az „establishing” és a „reestablishing shoots” működésére, vagyis azokat a totálokra, amelyek egy jelenetben összképet kínálnak, mielőtt a részletek különböző vonásait vagy specifikus arányait mutatnák meg, s igyekeznek diagrammal meghatározni az optimális elbeszélési ritmust.

A vizsgálatot később speciálisabb problémákkal foglalkozó tanulmányokban folytatják (például a tánc a filmen: Brooks 1989, de Brooks 1985; Hochberg 1989 is). Itt meg kell említenünk, hogy a nyolcvanas években a kognitív pszichológia nem annyira képek-hangok felismerési és feldolgozási mechanizmusának feltárására, sokkal inkább a néző nyelvi tevékenységének megalapozására való képessége miatt érdeklődött a film-

teoretikusokat. Gondoljunk különösen Bordwell narrációról szóló könyvére (Bordwell 1985),⁶ amelyben a szemiotikát mellőzve (sőt mintegy a szemiotikai modell helyettesítőjeként) a kognitív pszichológia segítségével magyarázza a képek-hangok jelentésalkotó tevékenységét.

Ezzel szemben, szintén a nyolcvanas években, egy bizonyos módon globális, vagyis nem egyetlen nézőpontot alkalmazó, hanem a megközelítések pluralitásával játszó reprezentációelmélet keretében is visszanyúlnak a pszichológiai tanulmányokhoz (a gestalt-pszichológiát is beleértve). Többek közt Jacques Aumont-t, illetve elsősorban a képekről szóló könyvét (Aumont 1990) kell megemlítenünk, amelynek a vizuális reprezentáció minden működési szintjére kiterjedő gondolatmenetében a pszichológia kompetenciával és gonddal kezelt eredményei kapcsolatban s nem ellentétben állnak más tudományok eredményeivel.

A két utóbbi esettel átkerültünk a szigorú értelemben vett, sajátos kötöttségekkel és célokkal rendelkező diszciplináris kutatások teréről egy olyan mezőre, amelyet bátran poszt- vagy infradisziplinárisnak nevezhetünk.⁷ Később rátérünk majd: akkor utalunk még ezekre a tanulmányokra is.

⁶ Nem kell meglepedkezni a hatvanas–hetvenes évek két tipikus, a pszichológia és a szemiotológia és a pszichológia és a pszichoanalízis közötti együttműködéséről sem. Ebben a *filmhelyzet* fogalmát elevenítik föl és alakítják át: első esetben a *kommunikatív helyzetre* vonatkoztatják, amelyben a különböző csatornákon érkező információ típusa, az egyedi technikai-nyelvi kompetenciák, az üzenet lineáris megszerveződése stb. játszanak főszerepet; második esetben lassan felváltja a *készülék* fogalma, amely a néző és a film közötti, az alany és pszichikai berendezésének mintájára alakuló kapcsolatot jelöli. Később visszatérünk még ezekre.

⁷ Magyar kiadás: David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben. Fordította Pócsik Andrea. Budapest, 1996, MFT.

8.

Filmszociológia

8.1

Találkozás

A film és a szociológia találkozása nyilvánvalóan elkerülhetetlen volt, mégis kicsit titokzatos. A szociológusok számára a film hosszú időn keresztül mindössze egy újabb kutatási tárgynak tűnt: a többi, már vizsgálthoz csatolandó jelenségnek, amelynek inkább a társadalmi élet egyéb területeivel való közös természete, mintsem sajátos vonásai az érdekesek. Olyasvalaminek látták tehát, amely egy nagy tablóra kerül, ahol aztán el is veszik: egy médium, egy ipariális szerveződés, egy kulturális közeg a többi közt. A filmtudósok számára pedig a szociológia tűnt hasznos, ám mégis korlátozott érvényű kutatási eszköznek: fontos persze megérteni, milyen módon hat egy film a társadalmi orientációkra és a viselkedési módokra, milyen mértékben tükrözi egy közösség félelmeit és vágyait, s milyen gyártási struktúra tartozik hozzá, mégsem lehet megkerülni azt a kérdést, hogy mi teszi gyakran más kulturális jelenségnél fontosabbá, honnan származik súlya, milyen távlatok felé mozog, mi biztosítja identitását.

Mondjuk ki rögtön, hogy ez a mindkét oldalon jelentkező zavarodottság jól mutatja a diszciplináris megközelítések mögött általában meghúzódó nehézségeket. Az egyik oldalon a filmtől gyakran távol eső kutatási tárgyra kialakított módszer áll (most a szociológiáról beszélünk, de ugyanez a helyzet a pszichológia vagy a szemiotika esetében is), amelyet csupán a bevett gyakorlat analógiájára alkalmaznak egy újabb jelenségre. A másik oldalon pedig egy kutatási terület, a film, tanulmányozásának tradícióival, s azzal a törekvésével, hogy megőrizze a kutatás motívumait és csomópontjait. A két fél találkozásának semmi akadálya, de nyilvánvaló, hogy különösen az első randevűk azért hagyhatnak maguk után némi kölcsönös kielégületlenséget.

A meg nem értésnek ez esetben van néhány korábbi, de közvetlenül a második világháború után még élő vitától örökölt oka is. Gondoljunk csak arra, hogy a filmtéoretikusok ekkor főként egyedi, szimptomatikus esetekkel foglalkoznak, a szociológusok épp ellenkezőleg, statisztikai érvényességgel, adathalmazzal dolgoznak: a minőségi és a mennyiségi szempontokat nem könnyű összeegyeztetni. S gondoljunk arra a talán még fontosabb különbségre, hogy a filmelmélet érdeklődése ekkor nagymértékben a mű és a szerző felé fordult, a szociológiáé pedig a kollektív jelenségek és az

ipariális mechanizmusok irányába: a két fél számára kiemelt jelentőségű területek, vagyis a művészet az egyik, illetve a társadalmi folyamatok vagy a piac világa a másik oldalon úgy tűnt, összeférhetetlenek.¹

Nos, a második világháború után a filmszociológia épp ezeken a választóvonalakon, ezen a kölcsönös elszigeteltségen próbál egy élesebb, ugyanakkor megfontoltabb megközelítés segítségével felülemelkedni. Miközben az ötvenes években a film (szintén helyét kereső) új pszichológiai megközelítése nem kíván közvetlenül bekapcsolódni a kutatás még alapvetően esszencialista fővonalába, s inkább a kitérő irányokat részesít előnyben; miközben a szemiotika a hatvanas években, mikorra a helyzet megérett az irányváltásra, lerombolja a csoportosulások rendjét, s átrajzolja a kereteit – ekkorban a szociológia a belső erővonalak mentén való cselekvést választja. Fokozatosan fölszámolja a két terület közti ellentéteket: nagyobb fesztávú fogalmakat dolgoz ki, kitágítja a vizsgálandónak számító jelenségek körét, és az integráció számára alkalmas területet határol körül. Az eredmény igazolja a metodikus megközelítés jogosságát, ugyanakkor nagyfokú rugalmasságra is ad módot.

Meg kell jegyeznünk, hogy a filmológia e törekvésnek első jelentkezésétől kezdve tökéletes tolmácsa volt. G. Friedmann-nak és E. Morinnak éppen a *Revue de Filmologie*-ban megjelent két írására utalunk. Az elsőben (Friedmann–Morin 1952) a szerzők (noha más tudományok mellett) fontos helyet szánnak a szociológiának a kutatásban, minthogy a film „emberi alkotás, amelynek egysége és belső valósága nem érthető, nem magyarázható másképp, csak ha az embertudományok konvergáló vizsgálódásának középpontjába állítjuk”. A másodikban (Friedmann–Morin 1955) körvonalazzák a szociológia lehetséges közreműködésének tartalmát és módszereit: úgy gondolják, hogy „minden film, akár művészi, akár szórakoztató, akár álom, akár mágia, egységesen kezelendő”; a benne megjelenő szubjektívumot tárgyilagosan lehet és kell tanulmányozni. Ha ebből indulunk ki, a filmek empirikusan vizsgálható jellegzetességei „megvilágíthatják a társadalmak homályos zónáit, azokat, amelyeket más szavakkal a képzeletbeli, az onirikus vagy kollektív érzelmek területének nevezünk”. Friedmann és Morin gondolatának nem volt túl nagy visszhangja: viszont írásuk stílusa és tónusa jelzi a tudományág mozgásirányát.

De tekintsük át teljes kiterjedésében ezt a kutatási területet, amelyet négy nagy vonulatra fogunk osztani.

Az elsőbe azok az írások tartoznak, amelyek a film *társadalmi-gazdasági aspektusaival* foglalkoznak. Érdemük, hogy mindenféle kisebbségi komplexus nélkül, nyíltan egyetlen tudományág látószögéből az elsők közt vizsgálják egy addig a film művészi dimenziójának alárendelt, statisztaszerepre vagy elsikkadásra kárhóztatott tényegyütttest. E tanulmányok eleinte az esztétikai megközelítés mellett, vele párhuzamosan jelennek meg, ám egy azzal lényegében közös alapot hoznak felszínre.

¹ Ezt az oppozíciót a harmincas években Olaszországban Chiarini (*Cinque Capitoi sul film*. Roma, 1941, Ed. Italiane) „A film művészet, a mozi ipar” szlogenjében fogalmazta meg.

A második vonulatot a film *intézmény* volta köré szerveződő írárok alkotják. Itt a szakmai sablonok és a gyártási rutinok, az ízlés és az értékelés kritériumai, a kínálat formái és a fogyasztási folyamat stb. állnak az érdeklődés középpontjában; s a film intézményi struktúráit a társadalmi szerveződés egyéb struktúráival hasonlítják össze. Alapgondolatuk, hogy a filmművészet valódi, sajátos rendszer, amely képes egymástól különböző aspektusokat integrálni, magatartási szabályokat diktálni és pontosan körülírt státust adni alkotórészeinek.

A harmadik vonulatba tartozó tanulmányok jellegét az a szándék határozza meg, hogy a filmet a *kulturális ipar* tágabb keretén belül helyezték el. A írárok módszere lehet különböző (az apokaliptikustól a alkalmazkodóig), de közös az az alapgondolatuk, hogy a játszma összetett játéktérben, megváltozott szabályokkal folyik.

A negyedik vonulatba a filmben megjelenő *társadalomábrázolással* foglalkozó írárok tartoznak. Alapgondolatuk szerint minden film, még a legvalószínűtlenebb történetet elbeszélő is valami módon az őt körülvevő társadalmat mutatja be. A filmekben megjelenő képből egyesek a korszak szellemét próbálják rekonstruálni, mások azt nyúgnak megállapítani, hogy egy kultúra mit enged látni s mit akar inkább elzárni a szem elől; így vagy úgy, a filmnek azt a képességet keresik, amely az őt körülvevő világ „jelévé” teszi, s mint ilyen jelet tanulmányozzák.

Íme a négy kutatási terület. Most pedig rendre megnézzük őket közelebbről.

8.2

A film mint ipar

A film társadalmi-gazdasági aspektusai iránti érdeklődésről tanúskodik Peter Bächlin közvetlenül 1945 után írt *Der Film als Ware* (A film mint áru) című könyve. Jelentőségteljesen indul: „A kapitalista gazdaságban egy film intellektuális produkcióként a műalkotások minden rekvizitumával rendelkezik, de a létrehozásából és fogyasztásából adódó különböző ipari és kereskedelmi műveletek következtében szükségyszerűen áru is” (Bächlin 1945, 1). Tehát művészet és áru áll egymással szemben, a legjobb tradíciók szerint: csak hogy a film áru volta nem tehető problémamentesen zárójelbe; együtt él művészet voltával, sőt gyakran uralja is. Ez abból adódik, hogy a filmművészetben a gazdasági tényezők sokasága jut szerephez: „léteznek korunkban olyan intellektuális produkciók (irodalmi művek, képzőművészeti alkotások, zenei kompozíciók), amelyek esetében csak a terjesztés során jelentkezik a kommerciális elem; a filmművészetben viszont kommercializálódott minden kreatív tevékenység a forgatókönyvírástól a kópiák kereskedőkhöz juttatásáig” (uo. 182. o.). De adódik ez a médium fejlődési módjából is: „miközben folytonos a technikai fejlődés, a filmkészítés által felvetett művészi és intellektuális problémák egyre inkább háttérbe szorultak a kereskedelmi megfontolások mögött” (uo.). Tehát struktúrális és történeti nézőpontból egyaránt világos, hogy a filmművészetben a kereskedelmi dimenzió a művészivel nemcsak hogy együtt él, de gyakran fölénybe is kerül

vele szemben. Ezért aztán a gazdasági-ipari összetevőket alaposan és specifikus módon kell tanulmányozni.

Bächlin épp ennek az imperativusnak engedelmessé tekintve át a filmművészet néhány döntő szakaszát: megvizsgálja az ősfilm, illetve a hangosfilm kezdetének korszakát, a hollywoodi modell uralkodóvá válását és a nemzeti filmek létrehozásának kísérleteit, a monopóliumok kialakulását és a film periodikusan jelentkező válságkorszakait. Ezt a vizsgálatot néhány olyan elméleti megfigyelés követi, amelyeknél érdemes megállnunk.

Bächlin elsőként a film legszembeötlőbb vonását, azaz tömegtermék voltát veszi szemügyre. Egyenes következménye ez a filmművészet ipari szervezettségének, amelynek a fennmaradásához a produkció, forgalmazás és fogyasztás széles skálájára van szükség. Sőt épp ez a tömegdimenzió egyesíti a filmes masinéria különböző részeit: a kibocsátott termékek száma a nézők számának függvénye és fordítva, s ez a helyzet a két pólus közt közvetítő vetítőtéri forgalmazással is.

Bächlin a következő lépésben a filmet mint vállalkozást vizsgálja: ekkor az ipari folyamat különböző fázisai, a vele kapcsolatos jogok, a vonatkozó pénzügyi rendszer áll a középpontban. E téma tárgyalásába egy hosszabb gondolatsor illeszkedik a filmmel kapcsolatos gazdasági kockázatokról. Egy részük a gyártáskor jelentkezik: a film munkálatai megszakadhatnak, az eredmény csak kismértékben változtatható meg, a művészeti és technikai közreműködők teljesítőképessége ingadozhat stb. Másik része pedig a fogyasztással kapcsolatos: itt természetesen a piacból adódó valamennyi kockázati tényező fellép. Ezek a kockázatok, amint Bächlin megjegyzi, az árustátus felé lökik a produkciót: minél jobban kell törekedni (például az investált tőke nagysága miatt) a kockázati tényezők kiküszöbölésére, annál erősebb kényszerűség szorítja „finansziális megfontolások mögé” az intellektuális vagy esztétikai igényeket (uo. 98. o.). Vagyis az ilyenfajta kockázat a művészet fő ellensége.

Bächlin ezután a filmkészítés, a forgalmazás és a fogyasztás közötti kapcsolatokat tekint át. Mint már említettük, a film útra bocsátását, moziknak való bérbeadását, közönség általi megtekintését összekapcsoló egyik ilyen vonás a film tömegcikktermészete; s az olyan további tények, hogy ennek az árunak használatát és nem a birtoklását fizetik meg (Bächlin idejében még nem volt video), hogy eladásának több (első, második s későbbi bemutatóra oszló) típusa van, vagy hogy a jegyek ára a színházjegyekhez képest visszafogott, mind a film tömegcikkjellegét erősítő tényezők. A produkció, a forgalmazás és a fogyasztás második közös jegye a standardizálás. Következésképpen, hogy a „lehető legracionálisabb munkamódszerre”, ugyanakkor a „legnagyobb használati érték” elérésére kell törekedni (uo. 146. o.). Ezért a filmkészítés oldalán többek között specializálják és koordinálják a hatásköröket, megosztják a feladatokat, vagyis a stúdió „filmkészítési futószalaggá” válik; a fogyasztás oldalán pedig a maximális kihasználhatóságra, „universal appeal”-re törekednek, vagyis a film nemzetközi termék lesz. Hozzátehetjük, hogy a standardizáció „középszerűséget, a bevált receptek ismétlését s folytonos művészi kompromisszumokat eredményez” (uo. 148. o.); az egyes filmekben „a sztárrendszer, bizonyos meghatározott kategóriájú témákra való beszűkülés,

a propaganda” jelei nagyon is érzékelhetőek (uo. 155. o.). Ugyanakkor az a tény, hogy a néző a moziba saját döntése szerint, saját örömeire megy, korlátozza a sztereotípiák, az ismétlések célszerűségét: „A film használati értéke kizár egy bizonyos határon túlmenő standardizációt; ezért egy adott film készítőinek nem könnyű megtalálni, az egyedi és a standard filmforma közti helyes egyensúlyt” (uo. 156. o.).

Rövid szemlénkben nem érintettünk minden Bächlin által vizsgált témát, de a három általunk tárgyalt pont (a film mint tömegtermék; a filmipar szervezete; a produkció, a forgalmazás és a fogyasztás konvergenciái) elégséges ahhoz, hogy megtudjuk: mi is érdekelte legfőképp a szerzőt. Olyan képlet ez, amely megerősíti a művészet-áru tradicionális ellentétét, de egyidejűleg felelseréli a két tényező sorrendjét: a film művészet volta nem oldja a film üzleti oldalát, hanem emez köti le szabályaival amazt. Ilyen módon Bächlin kiemeli középponti helyéről a művészetet, és olyan oppozíció részévé teszi, amelynek a másik tagja a súlyosabb. Hiányzik viszont a két pólus interakciójának elmélete: nem foglalkozik az elemeket összekapcsoló, egyesülésüket garantáló erők összetettségével és sokféleségével – a különböző össze-
tevéők közti egyszerű párhuzammal magyarázza a jelenséget.

Azt az elméleti alapállást, amely a film egy lényeges oldalának értékelésére és nem a szintézis megteremtésére törekszik, Bächlin könyve után más kutatók is elfogadták. Figyelemre méltó többek közt Mercillon amerikai filmről szóló munkája (1953): megtaláljuk benne úgy a film társadalmi-gazdasági megközelítésének tipikus vonásait, mint a bizonyos módon kanonikus periodizációban megnyilvánuló éles történeti szakaszokat. A könyv épp ezzel a periodizációval kezdődik: „I. 1896 és 1908 között a filmgyártás megszületik és formát ölt. Az ellenőrzése átmegy a feltalálók kezéből az üzletemberek kezébe. A film ebben az időben még csak »competitive small business«; a versenyzés széles alapokon folyik és a befektetés egészen csekély. 1909-ben azonban megtörténik az első koncentrációs kísérlet, s megindul a nagy harc a filmipar ellenőrzéséért. II. 1909 és 1929 között zajlik a trösztök közti ellentétek korszaka, amelyet három alapvető tény jellemez: megalakul az első filmmonopólium, a Motion Picture Patents Company; Adolph Zukor döntő befolyásra tesz szert a filmiparban; a »kis« bankok előtérbe kerülnek. Mindegyik vállalkozás a maga részéről abszolút monopolhelyzetre törekszik, de siker nélkül. Mindenesetre lezajlik egy bizonyos fokú koncentráció. III. A harmadik korszak 1929-től napjainkig terjed. A nagybankok előretörnek, mert kezükben tartják a hangosfilmmel kapcsolatos szabadalmak ellenőrzését. A gazdasági válság révén még szorosabb ellenőrzést létesítenek. Ekkor már csak öt cég uralkodik az amerikai filmiparban, sajátos monopolisztikus szervezetben tömörülnek és egymás közt bizonyos fair playt alkalmaznak. Elérték egyik céljukat, a piac teljes ellenőrzését”.² Mercillon az ötvenes évek elejéig elemzi a helyzetet, mára a filmgyártás profilja ismét megváltozott. De a fókuszba állított jelenségek jól mutatják, mi is érdekes ebben a vizsgálatfűtűsban: a filmipar kontrolljának mechanizmusai, a tech-

² Henri Mercillon: Filmgyártás és monopóliumok. Fordította: Iványi Norbert. Budapest, 1960, MFKK 5–26. o.

nológiai és a pénzügyi háttér súlya, domináns pozíciók létrejötte és ezzel együtt az egyes szektorok lassú átalakulása.

Sok tanulmányt lehetne még idézni. A részterületekkel foglalkozó írások közül megemlíthetjük például Durand 1958-as, a fogyasztással foglalkozó könyvét. A szerző előbb pontosítja, mit értsünk a film közönségén; aztán elemzi a kereslet hosszú és rövid távú fejlődését, átalakulásait, majd felméri néhány demográfiai faktor, mint például a nem, az életkor, a társadalmi osztály, réteg stb. filmfogyasztásra tett hatását, végül pedig a preferenciákkal és ezek mérhetőségével foglalkozik. A szintén számos és jelentős történeti stúdium közül meg lehet említeni Bizzarri és Solaroli (1958), illetve Quaglietti (1980) olasz filmgyártásról szóló munkáját, amelyben az olasz film egyedi vonásait, például függetlensége törekvéségét, állami védelem alá vonulását emelik ki; Prokop könyvét (1970), amelyben kitér a vizsgálat kereteit, s az amerikai film történetét a polipóliumtól a nemzetközi monopóliumig tekinti át; Janet Wasko (1982) könyvét, ahol esettanulmányok során át vizsgálja az ipari és a pénzügyi vonatkozások viszonyát. Végül az aktuálisabb fejleményekről szóló stúdiumok közül meg lehet említeni Degand és Bonnel elsősorban a filmgyártás új módozatainak létrejöttével (Degand 1972), illetve a szórakozás és a kultúrfogyasztás robbanásszerű növekedésével (Bonnel 1978) foglalkozó munkáit.

Nem áll módunkban tovább folytatni a felsorolást. Meg kell viszont jegyeznünk, hogy ezek az írások többé-kevésbé reprodukálják a Bächlin-féle elméleti alapállást: felértékelik a gazdasági-ipari tényezőket, s ugyanakkor elszigetelik őket a filmművészetben szerepet játszó többi faktortól. A hatvanas évektől kezdve ez a szemlélet egyre erősödő válságba kerül. Megújulása részben a szektor kutatóinak köszönhető, akik vizsgálataikban egyre szisztematikusabban kapcsolják össze a filmművészet gazdasági és ipari vonatkozásait az esztétikai és nyelvi tényezőkkel. Érdekes ebből a szempontból Thomas Guback nyitása a művészi dimenziók felé: az amerikai film Európába való behatolását elemezve (Guback 1969) nemcsak összehasonlítja a két filmipart, rámutatva az egyik hódító stratégiáira és a másik védekező eszközökre, nemcsak rekonstruálja az összeütközéseket és a békekötéseket, hanem vizsgálni kezdi magukat a filmeket is, s igyekszik meglátni rajtuk az expanzív politika nyomait. De nagyon érdekesek a Patrice Flichy és Bernard Miegé körül kialakult francia csoport munkái is. Először is a filmet a médiarendszerben helyezik el; a technikai vagy ipari döntéseket politikai vagy ideológiai implikációikkal ütköztetve értelmezik; végül pedig a filmet a gazdasági javak egyikének, ugyanakkor jelentésstruktúrájának is tekintik. (Antológia, 1980). Másrészt a vizsgálati területüket a maguk oldaláról kitérítik igyekvő nyelvtudósok kezdeményezik a megújulást: jellemző, hogy Heath, Elsaesser stb.³ olyan fogalmakat kezdenek használni és újragondolni, mint például a „produkciós módozat” vagy a „készülék”.

³ A szimbolikus és a gazdasági tényezők összeolvasztásának (kritikai) elemzését lásd P. Ortoleva: Sulla categoria modo di produzione. Note sullo stato attuale dei rapporti tra storiografia e ricerca sul cinema. In: V. Zagario (ed.): *Dietro lo schermo*. Venecia, 1988, Marsilio.

Végül pedig a megújulás a filmtörténetírás új típusához is kötődik: a monoteamatikus (a filmek története, a szerzők története, a filmgyártás története stb.) elemzés helyét a különböző nézőpontokat egymásra vetítő, összehasonlító, vegyítő, multidimenzionális megközelítés veszi át. Bordwell, Brunetta vagy Sklar munkái mozognak ebbe az irányba. Am épp mivel nem tisztán szociológiai megközelítéssel dolgoznak, ezekről a fejleményekről később fogunk beszámolni.

8.3

A film mint intézmény

A különböző tényezők összekapcsolására való igény az előbbi tanulmányokkal egyidejűleg más területen is felmerült. Azokra a kutatásokra utalunk itt, amelyek tárgya a film társadalomra tett hatása: attitűdök, viselkedésformák meghonosítására való képességét, irányok és értékek meghatározásában játszott szerepét vizsgálják; illetve azt a módot, ahogy a divat, az általános elvárások érvényesülnek benne, s azt is, ahogy új professzionális keretet hoz létre, új stílust, új nyelvet, a művészi érték új kritériumait alakítja ki. E tanulmányok láthatólag az előbbieknél sokkal szélesebb körben mozognak: a film ipari és pénzügyi aspektusait a tágabb értelemben vett társadalmi jelenségek mellé állítják. Optikájuk is különbözik: a társadalmi-gazdasági elemzést felváltják a szűkebb értelemben vett szociológiai vagy szociálintropológiai elemzések. Nos, egyrészt a tárgyalt anyag összetettsége, másrészt a vizsgálatban használt, a különböző tényezők közti többszálú kötelékek létrehozására irányuló módszer miatt a filmszociológia második vonulatába tartozó kutatások egyszerre emelik ki a filmművészetben működő társadalmi tényezők sokféleségét és összehangolt működésüket.

Ezek közül a tanulmányok közül sok tisztán empirikus, és a második világháború előtt elsősorban az Egyesült Államokban már virágzó tradíciót folytatja.⁴ Néhányan viszont teoretikusabb, s a (művészet-áru kettősehez hasonló) párhuzamok helyett az egyes összetevők megfelelésére és konvergenciájára támaszkodó megközelítéssel próbálkoznak. Ezt a törekvés a *film mint intézmény* fogalmában összegezhető.

A fogalom maga Friedmann és Morin 1952-es tanulmányában jelenik meg, s első megközelítésben a film ipari struktúrájának vizsgálatára utal vissza. Ez a struktúra különböző tényezőket (köztük a filmkészítést és -fogyasztást, a gyártási rutinokat és a kreativitást, a gazdasági javakat és társadalmi értékeket, aktuális viselkedéseket és mentális attitűdöket) foglal magába; s ezeket összehangoltan, többé-kevésbé kanonizált szabályok szerint működteti. A filmről mint intézményről beszélni azt jelenti, hogy nem egyszerű vállalkozásnak, hanem *társadalmi szerveződésnek*, vagyis elemeinek pozíciójukból következő jelentést, illetve normákat adó mechanizmusnak tekintjük.

⁴ Elsősorban Herbert Blumernek a harmincas években a MacMillan Kiadónál publikált tanulmányaira gondoljunk.

A film intézményként való elgondolása valószínűleg Friedmann társadalmi mechanizmusok iránti általánosabb érdeklődéséből születik. Morin, aki a két szerző közül később is foglalkozik a filmművészetrel, látszólag mellékes szerepet szán a fogalomnak; mindazonáltal az a benyomásunk, hogy gondolatmenetét két szinten is befolyásolja.

Az első ezek közül a módszertani szint. Morin nézőpontja valamelyest mindig szinkretikus. Még amikor kimondottan diszciplináris keretben (bár legismertebb könyve, a *Le cinéma ou l'homme imaginaire*⁵ részben más nézőpontból íródott, s inkább a vizsgált jelenség „természetét” igyekszik megfogni, mint analitikusan részeire bontani), vagyis a tudományág módszertana szerint dolgozik is, kitüntetett szerepet szán a metszéspontok vizsgálatának és a szintézisnek. Épp azért, mivel a filmművészetet metszeteiben és emberi tény voltának totalitásában egyaránt meg kívánja ragadni, vagyis szociálintropológiai keretek között vizsgálja (Morin 1954). Ez a megközelítés akkor is az intézmény fogalmán alapul, ha nincs nyíltan megemlítve.

A második a tartalom szintje. Morin bizonyos szempontból mindig átfogó, nem egyetlen zónán belüli, hanem több összekapcsolt területre kiterjedő témákkal foglalkozik. Ebből a szempontból tanulmányaiban szimptomatikus a *filmszükségletnek* juttatott szerep. Ez a kifejezés azt az igényt jelöli, amely a népesség széles rétegeit arra indítja, hogy idejük egy részét filmfogyasztásra fordítsák: moziba menjenek, kedvüket leljék a látványban, felismerjék a történetet és saját magukat is felismerjék benne, véleményt formáljanak róla, s elfogadjanak bizonyos viselkedési szabályokat. Morin e jelenség három fő vonását írja le. Az első a fogyasztás univerzalitása: a közönséget ebből adódóan nem pusztán egyedi, saját ízléssel, saját várakozásokkal rendelkező elemek halmazának, hanem közös feltételek közt megjelenő egyetlen egységnek kell tekintenünk. Második jellemzője a stagnálásra való hajlam, tehát a filmszükséglet kimerülése és a mozilátogatás leállása mint létező tendencia: „a filmszükséglet univerzalitásának korlátai, vagyis a filmekkel való telítettség és a mozilátogatástól való tartózkodás mint teoretikus és mint gyakorlati probléma vetődik föl” (Morin 1952a, 10). Végül harmadik jellemzője a fogyasztás egyenetlensége, diszkontinuitása és zavarai: ezért tanulmányozni kell „a filmszükséglet autonómiáját, illetve függését az őt körülvevő, tápláló és megváltoztató társadalmi környezettől” (uo.). A három jellemző vonás alapján Morin egy közönségtörténet-verziót vázol fel; s most eltekintve ennek többé vagy kevésbé teljes voltától, a kép nyilvánvalóan előfeltételezi egy különböző összetevőkből álló s egyszerismind ezeket bizonyos módon szabályozott ritmusban működtető mechanizmus képzetét: az ilyen mechanizmus pedig éppen az intézmény.

Ugyanezt lehetne elmondani Morin más tanulmányairól is, a legtradicionálisabttól (amely a film és az erőszak kapcsolatáról szól – Morin 1952b) a leginnovatívabbig (a sztárolásról – Morin 1957)⁶ éppúgy, amint a szektor számos egyéb tanulmányáról, a

⁵ *Lásd* 55. o. 9. lj.

⁶ Morin (1954) jól összegzi érdeklődésének tárgyait, amelyek kutatásainak további ideális értelemben vett fejezeteit adják majd. Ezek: a) a film nyelvének archaikus-mágikus dimenziója; b) a sztárok

professzionális csoportok analizisétől a kollektív magatartásfajtákról szóló tanulmányokig.⁷ Ezekben az esetekben az a fontos, hogy a szerzők nem pusztán különböző témákat és szinteket „hoznak játékba”: e témák és szintek egymásra utalnak és összekapcsolódnak.

Az intézményre visszatérve meg kell még említenünk Ian Jarvie egyik tanulmányát (1970), ahol újra előkerül a terminus. Használatával Jarvie először is elhatárolja magát a teljes mechanizmus helyett csak a jónak tartott filmekkel foglalkozó tanulmányoktól. Az ő érdeklődése ugyanis „a filmgyártás teljes galaxisa, a marketing, a bemutatás és a közönségben való visszatükröződés felé irányul, s bizonyos mértékig azokat az esztétikai és társadalmi tényezőket is figyelembe veszi, amelyek alapján egy filmet jónak vagy rossznak tartunk. Természetesen a technikai tudás, a képzelőerő, a kreatív szigor, nem kevésbé a művész anyag feletti uralma is hozzájárul a filmek esztétikai értékkülönbségeihez. Mindazonáltal ezek az erények nem határozhatók meg pontosan, s bizonyos társadalmi struktúrák és szervezetek talán több ösztönzést és alkalmat nyújtanak a művésznek a jobb munkára” (Jarvie 1970, 20). Tehát az esztétikai jegyeket is társadalmi alapjukra vezeti vissza: a film intézmény volta teszi lehetővé, hogy megértsük mindennapi ítéleteink jelentését.

Másrészt Jarvie a filmszociológia túl szűk értelmezésével polemizálva használja az „intézmény” terminust. Szerinte a filmszociológiát nem lehet a filmnek mint a propaganda közegének hatékonyságát, vagyis a közönségre tett hatást vizsgáló egyfajta társadalmi tudatpszichológiára redukálni. Olyan keretek közé kell helyezni, amelynek fő tengelye film és társadalom kölcsönhatása, az a szokásrend, amelybe a közönség beillesztheti az adott filmhelyzetet, illetve a „strukturális megegyezés nem a film tényleges tartalmának kijelölésére vonatkozik, hanem a film intézményének a többi intézmények között elfoglalt helyére” (uo. 31. o.). Csakis egy globális és globalizáló vizsgálat segíthet ezek megértésében.

Ebből a két feltevésből kiindulva alakítja ki Jarvie „kritikai-szociológiai”, a jelenségek leírása mellett magyarázatukra is törekvő módszerét, amelyet a következő négy kérdés feltevésével lehet működésbe hozni: „ki csinál filmet és miért?”; „ki néz filmet, hogyan és miért nézi?”; „mit lát, hogyan és miért?”; „hogyan értékelik a filmeket, kik és miért?” Nem tekintjük át Jarvie válaszait, s elemzését sem foglaljuk össze (egyesek, mint például a professzionális szerepeké s a hozzájuk kötött művészi felelősség egészen kiválóak, mások kevésbé). A négy részkérdést összekapcsoló elméleti alapállás kiinduló vonalait világosan mutatják, mit ért a film intézmény voltán és milyen súlyt tulajdonít neki.

identifikatív funkciója, vagyis a viselkedési mintaként kínáló kollektív archetípus; c) a hollywoodi film által egy sajátos kultúra létrehozójaként és közegeként felvett civilizatórikus szerep tudatossága, amellyel megrohanja a piacokat, a különböző művészi és kulturális régiókat, és sikerül kijátszania őket és megtelepednie bennük.

⁷ Például E. Alberoni: *L'élite senza potere*. Milano, 1963, Vita e Pensiero; G. Huaco: *The Sociology of Film Art*. New York, 1965, Basic Books; G. P. Prandstraller: *Professione regista*. Cosenza, 1977, Lencini.

A terminus a hatvanas években egyenletes népszerűségnek örvendett, jó néhány tanulmányban előkerült, mint például Simon írásában is (Antológia, 1974). Sőt az évtized vége felé Metz és Odin műveiben szemléletesebbé vált. Az első ilyen többlet (Metz 1977), hogy a film intézmény voltát háromtényezős mechanizmusként fogják föl. Első az ipar gépezete, amely a lehető leghatékonyabb termékek gyártására beállítva működik, a második a mentális, amely a filmlátogatás és -élvezet igényét igyekszik állandósítani a nézőkben, harmadik pedig a kritikai, történeti vagy teoretikus megközelítésekben nyilvánul meg, és a filmek értékelésén dolgozik. Metz számára tehát az intézmény olyasmi, amely azt garantálja a filmmel kapcsolatban, amit a pszichoanalízis „jó tárgyi viszonyinak” nevez. Odin a pszichoanalitikus helyett inkább szemiotikai vonalvezetést alkalmaz. Eszerint van egy mechanizmus, amely legalább annyira szabályozza a filmkészítést, mint a film olvasatának módját, s ez az intézmény. Az intézmény tehát az a társadalmi berendezés, amely a nyelvekhez hasonlóan lehetővé teszi a feladó és a befogadó interakcióját (Odin 1983). De most nem tárgyaljuk ezeket a tanulmányokat részletesen: egyéb diszciplináris kötöttségük miatt máshol kerülnek majd elő.

8.4

A film és a kultúripar

A filmszociológia harmadik vonulatát is az áttekintés szándéka határozza meg: itt azonban nem a film köré szerveződik a kutatás, hanem a film egy nála szélesebb területbe ágyazódik be, a *kulturális ipar* területébe, amely magában foglalja és meghatározza. Ez utóbbin pedig inkább közös birodalmat, mint egy mechanizmus struktúráját, inkább átfogó horizontot, mint adott funkcionálási formákat értenek.

A gondolati irány kezdőpontja 1945 után⁸ Horkheimer és Adorno könyvének, *A felvilágosodás dialektikájának* híres fejezete. E szerint a kulturális ipar első szembetűnő vonása az *egységesség*. Egyrészt mert termékei valóban nagyon homogének: „A kultúra ma mindent egyformasággal sújt”; másrészt mert összekapcsolja részeit: „A film, a rádió, a magazinok egyetlen rendszert alkotnak. Mindegyik ágazat önmagában és együtt ugyanazt a szöveget fújja”.⁹ Lehetne ezt tisztán praktikus módon is magyarázni: a tömegfogyasztás kikényszeríti az uniform termékeket és az ipari koncentrációt.

⁸ A háború előtt ennek az irányzatnak fontos előzménye volt Walter Benjamin A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában című tanulmánya, amely 1936-ban, a *Zeitschrift für Sozialforschung*, akkor Párizsban kiadott folyóiratban jelent meg. (A tanulmány magyarul is megjelent, in: *Walter Benjamin: Kommentár és prófécia. Barlay László fordítása. Budapest, 1969, Gondolat*. – A szerk.) Ám csak a háború után, Benjamin gondolatai elterjedtével, Adorno íásaival együtt vagy nélkülük vált a tanulmány gyakran hivatkozott szöveggé.

⁹ *Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek. Budapest, 1990, Gondolat–Atlantiss, 147. o. A továbbiakban erre a magyar kiadásra hivatkozunk.*

De ez a magyarázat összekeveri az okot a hatással: a tömegfogyasztás, az új ipuszt-riális rend és annak termékei az uniformitásnak inkább következményei, mint gyöke-ri; „a közönség alkata, amely állítólag és ténylegesen kedvez a kultúripar rendszerének, maga is része, nem pedig mentsége a rendszernek” (Horkheimer–Adorno 1990, 149). A kultúripar egységességének okait tehát máshol kell keresnünk: „Már közelebb jár az igazsághoz az a magyarázat, amely a technikai és személyes apparátus önsúlyával érvel. Ehhez járul a végrehajtó hatalmasságok megegyezése, de legalábbis közös táblázataikhoz, a fogyasztókról alkotott fogalmukhoz s főleg önmagukhoz” (uo.); fő oka mégis a kultúripart behálózó gazdasági viszonyrendszer. Valóban, az egyes ágazatok gazdasági okokból integrálódnak, mégpedig egyre magasabb szinteken: nagyon jellemző „a leghatalmasabb rádiótársaság függése a villamosipartól, vagy a film függése a bankoktól”. (Uo. 150.) Éppígy az alkotások minőségi skálája is gazdasági okokból jött létre: „Az »A« és »B« kategóriás filmek vagy a különböző árfekvésű magazinok történeteinek hangsúlyos megkülönböztetése nem annyira a dolog természetéből fakad, mint inkább a fogyasztók osztályozását, megszervezését és uralását szolgálja. Mindenki számára szánnak valamit, nehogy bárki is kitérhessen” (uo.).

De álljunk meg kicsit ennél az utolsó pontnál, a termékek látszólagos különbözősége mögötti szigorú homogenitásnál. „Azt, hogy a Chrysler- és a General Motors-szé-ria különbsége alapjában véve illúzió, már minden gyerek tudja, aki lelkesedik a különbségekért... Nincs ez másként a Warner Brothers és a Metro-Goldwyn-Mayer kínálatával sem.” Ez a homogenitás a túlbujánzó *standardizálás* gyümölcse: a gyártás-módok fix formulákat diktálnak. Ez többek közt magával hozza a mindenféle tartalom eltűnésének tendenciáját: „Az állítólagos tartalom csak halvány ürügy; ami az ember agyába vésődik, az a szabványosított cselekvések automatikus sorozata” (uo. 166. o.). Ezért aztán a *mű* mint az autenticitás és az igazság helye felszámolódik, s a *séma*, a tökéletesített és funkcionális mechanizmus ül diadalt: „Általában rögtön meglátszik egy filmen, hogyan végződik, ki lesz megjutalmazva, megbüntetve és elfeledve benne, a könnyűzenében pedig a preparált fül a sláger első taktusai után kitalálhatja a folytatást, és boldognak érzi magát, ha valóban úgy következik. A kultúripar az effektusok, a kézzelfogható teljesítmény, a technikai részletek mű fölötti uralmával együtt fejlődött ki, mely mű valamikor az eszmét hordozta, s az utóbbival együtt számolták fel” (uo. 153. o.). A mű alkonya a klisé győzelme; ha úgy tetszik, a művészet és minden hozzá tartozó dolog halála.

Tehát a lényeg: a kultúripar a *művészet halálát* jelenti. Számptalan dologban láthatjuk ennek bizonyítékát. Megnyilvánul abban a tényben, hogy a mai kultúrafogyasztótól elsikkasztják a részvétel vagy beavatkozás minden lehetőségét: a „képzetlet és a spontaneitás elsovadásá” vár rá egy „minden reakciót előíró” termék miatt (uo. 148. o.). De a művészet halála megnyilvánul abban is, ahogyan a kreativitás átalakul egyszerű technika feletti uralommá vagy nyelvi virtuozitássá: a filmgyártás által teremtett és erőltetett zsargon „olyan finom árnyalatokra is kiterjed, amelyek csaknem elérik az avantgárd művek eszközeinek szubtilitását” (uo. 157. o.), ám az igazság

ehhez tartozó kutatásába nem bonyolódik bele. Éppígy a művészet halála nyilvánul meg egy tökéletesen degradált individualitás megjelenésében („mindenütt a pszeu-doindividualitás uralkodik, a dzsessz szabványosított improvizációitól kezdve az ori-ginális filmegyéniségig, akinek hajfűrtjét a szemébe kell lógatnia, hogy felismerjék”), s még inkább a művészek új, „művészeti szakértőségre” redukált szerepében („vala-mikor a művészek, miként Kant és Hume, leveleiket »a legalázatosabb szolgája« aláírással fejezték be, s közben aláaknázták a trón és az oltár alapjait. Ma keresztne-vükön szólítják a kormányfőket, ugyanakkor minden kulturális rezdülésükben alá vannak vetve írástudatlan fejedelmek ítéletének”) (uo. 186. és 162. o.). Elvesztett az eltérés, a különbözőség, az alteritás lehetősége: a művészet a normákon elkövetett erőszak, a lehetőségek felé való nyitottság volt, de most csupán a létező van igazolva. Cserében az esztétikai tárgyak pusztá árujellegét nyernek: „A show értelme az, hogy mindenkinek megmutatjuk, amink van és amit tudunk” (uo. 188. o.).

Tehát a művészet halála *áruval egyenértékűvé* tétele. Ez utóbbi vonás önmagában egyáltalán nem új: „csak az kelti az újdonságot, hogy ezt ma készséggel beismerik, és hogy a művészet készséggel lemond saját autonómiájáról, büszkén sorolja magát a fogyasztói javak közé” (uo.). Másrészt hiú dolog ellenállni a művészet áruvá válásának: „Épp azok esnek áldozatul az ideológiának, akik elködösítik ezt az ellentétet, ahe-lyett, hogy felvennék saját produkciójuk tudatába” (uo. 189. o.). Az a probléma, hogy az áru és a művészet totális azonosításában mindkettő elveszti működési terét. Hiszen a művészetnek, még ha áru is, a haszontalanságot kell garantálnia a hasznosság birodalmában: „Az a haszon tudniillik, amelyet az emberek... a műalkotástól remél-nek, messzemenően éppen a haszontalanság létezése” (uo. 189–190. o.). De amennyi-ben áru, a művészetnek bizonyítania kell, hogy megvan a maga haszna: egyrészt kielégíti a kikapcsolódás, a lazítás szükségletét, másrészt a presztízst adó vagy a tájékozottságunkat érzékeltető „javak” egyike. Mármost a művészetnek ez a funk-cionalitása csupán egy újabb rabszolgaságot jelent („ha a művészet teljesen a szük-séglethez igazodik, eleve megcsalja az embereket éppen abban, amit nyújtania kell a hasznosság elve alóli felszabadulásban”); s minél inkább megvalósul ez a funkcion-alitás, annál inkább elsikkasztja a művészet maradék identitását is („mindennek csak azáltal van értéke, hogy átváltható valami másra, nem pedig önmagában”) (uo. 190. o.). A szórakozás és a kínálat formái közé keveredett művészet áru voltának épp specifikus vonásait veszti el, a meg nem nevezett cél tárgyi konzisztenciáját emészti fel; az a törekvés, hogy szociális kötelezettséggé váljon, egzisztenciáját rombolja le.

Csak ezekkel a tényekkel számolva lehet valódi képet alkotni a jelenről. „A kultúripar már ma is mint valami politikai jelszavakat találja a műalkotásokat, esők-entett áron belecsöpögtetve az ellenszegülő publikumba; élvezetük a nép számára oly hozzáférhetővé vált, mint a köztéri parkok. Eredeti árujellegének felbomlása azonban nem azt jelenti, hogy azt egy szabad társadalom életében számolják fel, hanem hogy elvesztették az utolsó védelmet is kultúrjavakká való lealacsonyításukkal szemben. A művelődési privilégiumok megszüntetése a kultúra kiárusítása által nem vezet 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 kapcsoltnélküliség előrehaladását” (uo. 193. o.). Vagyis feltűnik a misztifikáció (mondhatni, értékesöként árut kínálnak, amelyből épp az illant el, amit ér), a tehetetlenség (a művészet nagyobb hozzáférhetősége nem a tömegeket fejleszti, hanem a barbárságot terjeszti ki), az értékek abszolút ellaposodása (a műalkotás annyit ér, mint egy park: a »kultúrjavak« címke mindent közös nevezőre redukál). Ami feltűnik, az a *totalitárius természetű* kultúripar, amely ellenőrzésre, a különbözőségeket eliminálására, profitra, uralomra törekszik. Ezek után művészetről, annak túléléséről, élvezhetőségéről beszélni alapjában véve patetikus póz: nyílt felkínálkozásra megvetés a válasz („a pusztá ráadásá tett, lezüllesztett műalkotásokat a boldogítottak titokban elvetik, azzal a szeméttel együtt, amelyhez a média hasonítja őket”); a domináns modell, amely elől nincs menekvés, a reklám modellje („manapság a filmszínésznő minden egyes sztárfotója nevének reklámjává lesz, s minden egyes sláger saját melódiájának hirdetőjévé. Technikailag és gazdaságilag egyaránt összeolvad a reklám a kultúriparral”) (uo. 193. és 196. o.). Az esztétikai tárgy olyan, mint egy szlogen; s tartalma a valódi távlat hiánya.

Természetesen nem gondoljuk, hogy néhány idézettel, néhány jellegzetesség kiemelésével már rekonstruáltuk is a korunkban és korunkról szóló egyik leg súlyosabb és legösszetettebb írás teljes szövedékét. De legalább a frankfurti iskola téziseinek néhány sarkpontja világossá vált, kirajzolódik a döntés jellege, hogy a filmet nem egyik vagy másik iparággal összefüggésben, hanem a kultúripar teljes mechanizmusához viszonyítva kell vizsgálni (tehát a film intézmény voltáról s hasonlóról szóló ismeretek bármennyire hasznosak is, a vizsgálandó terület kiterjedéséhez képest részlegesek); tudatosul az általuk tett kísérlet néhány olyan általános tendencia felmutatására, amelyek legjobb tanúbizonysága a film (homogenitás, standardizáció, áruvá válás); s mindenekelőtt tudatosul a felismerés, hogy művészet és ipar, esztétikai összetevők és társadalmi összetevők közt különbséget tenni hamisítás, mert a két oldal immár összeolvadt, s az első megtagadta saját autonómiáját, amikor a másikkal való találkozásban átformálta önnön természetét.

Ez az utolsó pont alapvető: Horkheimer és Adorno után válik érthetővé, milyen mélységesen haszontalan elválasztani a szorosán összekapcsolódott két dolgot, s a szabadnak feltételezett területek felett őrködni: jobb a régi kategóriák helyén tabularasát csinálni, s az új valóságra vetni leleplező pillantást. Történeti nézőpontból a két frankfurtinak talán legnagyobb érdeme a régi konceptuális keret eltörlése. Viszont gondolatmenetük éppen e tisztán *negatív* jellege miatt lesz a későbbiekben vita tárgya. Elemzésük célja az uralomvágy bemutatása a kultúripar és a modernitás egyéb területein egyaránt. Gondolatmenetük szerint a felvilágosodás racionalizmusa, amelynek származéka korunk, új totalitarizmusokat hozott létre, többek között azzal, hogy a gondolatot a természet és a társadalom irányítójává züllesztette; amitől csupán egy más típusú, önreflexív és kritikus racionalizmus szabadíthatja meg. A jelen ilyen radikális kritikája, a felvilágosodás ellentmondásainak ilyen teljes felelőssége, a meg szabadulás ilyen gyökeres váltást igénylő formája a későbbi kutatók szerint nem

teljesen igazolt, ám a Horkheimer és Adorno írásában jelen levő gondolati feszültség az elemzés és a konklúzió a további artikulálását igényli.

Nem követjük itt részletekbe menően a frankfurti iskola recepcióját és kritikáját. Megismerésében segítséget adhat Edgar Morin *L'esprit du temps* (Az idő szelleme) című tanulmánya (Morin 1962). Morin írása többek közt nem zárja rövidre a produkció és a fogyasztás közti feszültséget, s nem tekinti befejezettnek az ismétel és az invenció közti dialektikát. Azt sugallja, hogy a tömegkultúra nem az egyetlen kultúrátípus, sokkal inkább egy polikulturális komplexum része, s szerinte nem fojtja el a képzeletet: aktívabb, mint valaha. Most azonban lépünk inkább a frankfurti iskola kritikájának végpontjához, s vizsgáljuk meg Alberto Abruzzese ebből a nézőpontból igen szimptomatikus munkáit (1973; 1974; 1979).

Az első szembeszökő különbség a perspektíva különbsége. A külső nézőpont, vagyis egy, a múltban (amely így a mitizálódás veszélyébe keveredne), illetve egy, a jövőben (amely ilyen módon utópikussá válhatna) felvett pozíció helyett Abruzzese a belső nézőpontot részesíti előnyben, amely a jelenben áll, és elfogadja tényeit: csakis ezen a módon érthető meg a teret meghatározó valós dinamika, s így lehet elfogadható álláspontot kialakítani.

Az a „belső” nézőpont például megmutatja, hogy a kulturális ipar kétségtelenül egységes, de nem monolitikus: *története* tagolja, artikulálja felszínét. E történetnek, amelyet Abruzzese főként 1973-as könyvében tekint át, két vonása szembeszökő. Az első, hogy olyan a negatív momentumok, mint a kritika, a visszautasítás mindig termékenyvé válnak: a kulturális ipar a kimondásból a fejlődés lehetőségeit hallja ki (Schopenhauer a zseni és a tömeg szembeállításában a szerző-közönség kapcsolatot helyezte előtérbe); s a visszautasítás új asszimilációs technikákat mutat meg (az avantgárd akarata ellenére a reklámnak szállít ötleteket). Másrészt ez a történet sosem egyenletes vagy egyszólamú: vannak fázisok, ahol régi értékek kerülnek újra előtérbe, vannak, amelyek a társadalmi kapcsolatokat formálják át, továbbá vannak strukturáltabb és bizonytalanabb körvonalú, emberközpontú és technokrata fázisok. Nem kell hát a kultúripart statikus és uniform entitásként elgondolni: épp ellenkezőleg, folyamatos ingadozások, fáziseltolódások jellemzik. Tehát története, amennyiben az individuumból fogysztóvá, illetve a műalkotás áruvá válásának története, igen csak mozgalmasnak tűnik. Annál is inkább, mivel maga a rendszer is termel ki a legstabilabb egyensúlyt is felborítani képes antianyagot.

Második fontos különbség: Abruzzese szerint nem igaz, hogy a kultúripar progresszív érvényesülése során tett előrelépések feltétlenül veszteséget jelentenek. Vegyük például az intellektuális tevékenységet: tény, hogy a tömegkommunikációs eszközök s mindenekelőtt a film megjelenésével egyszeriben megszűnik kisipari (az egész produktív ciklus feletti ellenőrzés lehetőségével rendelkező) tevékenység lenni, s ipari típusú, munkafolyamatokra bontott, mechanikus, óradíjas, gyakran anonim s alapvetően jelentéktelen teljesítménnyé, vagyis „absztrakt munkává” változik. Mindazonáltal tévesen gondolják, hogy ez egy „valódiabb”, „gazdagabb”, „emberibb” dimenzió elvesztését jelenti: „az absztrakt munka politikailag fejlettebb

munkaszervezeti forma: tudatosítja saját másságát a tőkéhez képest, ráadásul a termelési folyamaton belül teszi centrálissá a különbséget... Amikor az intellektuális tevékenységet industrializálja arra kényszeríti, hogy anonim, kollektív, mechanikus, óraberben végzett munkává váljon, arra is elérkezik a tényleges lehetőség, hogy saját *identitását* politikai alapon (és a termelési folyamaton belül) szervezze meg” (Abruzzese 1977, 11). Tehát egy látszólagos meghátrálás valójában új és reálisabb mozgásterek megnyílását rejti hátra a kulturális munkás (vagy művészeti szakember, ahogy Horkheimer és Adorno nevezte) elvesztette autonómiáját, önmagát ugyanolyan hatékonyan vezetheti: mindössze át kell térnie a szervezkedés és a politika területére.

A tanulmány harmadik fontos gondolata, hogy ha a termelés köréből a fogyasztásba lépünk át, a kultúripar dinamikája és lehetőségei még jobban kirajzolódnak. Mindenekelőtt szerephez jut az emberi történelem során létrehozott témák, motívumok, figurák teljes birodalma. A film például visszanyúl a tradicionális mítoszokhoz és elbeszélésekhez, de egyszerűen mind a napi eseményeket, az épp aktuális témákat is feldolgozza. A kollektív képzelet tartalmának folytonos átpörgetése nem öncélú: lehetővé teszi a kész formulák alkalmazását, s egyidejűleg új jelentéssel ruhazza föl őket. Így hát a látszólag sematikus megoldások során nem is gyanított értékre bukkanhatunk; továbbra is a filmnél maradva elég arra a makacsságra gondolni, amellyel visszatér két tradicionálisan nagyon érzékeny problémához, a kultúra és a természet közti, illetve az individuum és a kollektívum közti két határ kérdéséhez, hogy megértsük: a film sztereotípiái a legeredendőbb archetípusok egyenes örökösei; éppígy elég a gépi civilizáció két tipikus rögeszméjére, a vadállatra és a robotra gondolni, hogy megértsük; ezek a sztereotípiák korunk homályos zónáit jelzik (Abruzzese 1979). Tehát a kultúripar *gazdag*, s nem szegényes vagy egyszerűsítő, látszólag szökést kínál a valóság elől, de akár öntudatlan módon világunk újragondolására készlet. Sőt lehetővé teszi a fogyasztó tudatos részvételét is. A tömegkommunikáció szövegei önmagukra utalnak vissza: szimbólumaikkal és történeteikkel együtt azokat az eszközöket is közszemlére teszik, amelyekkel létrehozták e szimbólumokat és történeteket; a képzelet tágas teret befutva az imaginációt működésbe hozó mechanizmusokat is megmutatják. Ez vezet arra az olvasót vagy a nézőt, hogy tudatában legyen saját szerepének, és a szöveget kiegészítse a sajátjával. Más szavakkal, a saját létrejöttüket és működésüket megjelenítő tárgyak bemutatása lehetővé teszi a mechanizmussal való megismerkedést, annak befogadását s az alkotási folyamat folytatását: a szöveg alakulása felhívás az alakításra. Tehát a fogyasztó nem rabszolga vagy kiszolgáltatott, inkább *cinizista*: ő végzi el a kulturális árut befejezetté nyilvánító s ezzel sorsát beteljesítő kiegészítő munkát, ő végzi el azt a kiegészítő munkát, amely elsősorban emlékeztetés vagy formájában a kultúripar titkos motorja (Abruzzese 1979, 177).

A kínálat *gazdagságának* és a fogyasztó *cinikosságának* gondolata talán zavarba ejtő; ám emellett, hogy már létező dolgokra derít fényt, előrejelzéseket tesz lehetővé a még befejezetlen folyamatok kimenetelére is. Egyrészt a kultúripar saját tőkéje kihasználására és cselekvési sugarának kiterjesztésére való készsége inkább a fogyasztási

javakat teszi majd művészetté, mint a művészetet a fogyasztási javak egyikévé. Tehát az *áru esztétizálásáról* van szó, s nem a művészet kiárusításáról, mint azt Horkheimer és Adorno gondolta. Másrészt mivel a kultúripar az olvasót vagy a nézőt „produktív” fogyasztásba vonja be, az nem válik leigázottá, hanem átveszi ritmusát, a vele járó lehetőségeket és hatalmat. Tehát a *test technológizálódik*, s nem az egyéni képességek tűnnek el, ahogyan Horkheimer és Adorno feltételezte. Számomra ezzel a frankfurti iskola által körvonalazott tézis megfordítása teljesen tűnik: a totalitárius kultúripar képzetére az *újraelsajátítás* lehetőségének felmutatása felel. A kultúripar nem üres és zsarnoki: ez gyár, amit kezelni, használni kell, amit vissza kell hódítani.

8.5

A film és a társadalom ábrázolása

A film az iménti oldalakon nem kizárólagos főszereplő, inkább másodhegedűs volt egy nagyzenekarban. Viszont azokkal a kutatásokkal, amelyek azt az elképzelést járják körül, hogy még a fiktív történetet elbeszélő filmek is az őket körülvevő társadalom portréi, visszakerül a színpad közepére.

A vonulat egyik legreprezentatívabb írása Kracauer *Caligaritól Hitlerig* című könyve (1947), amely a nácizmust megelőző időszak kulturális légköréről szól. Alapfeltevése, hogy „a német filmek elemzésén keresztül rámutathatunk a Németországban 1918 és 1933 közt uralkodó alapvető pszichológiai tendenciákra” (Kracauer 1947, 11).¹⁰ E feltevés mellett a tanulmány háttéréhez tartozik néhány általános jellegű megállapítás is. Mindenekelőtt „egy nemzet filmjei közvetlenebbül tükrözik annak mentalitását, mint a többi művészet, két okból: először, a filmek sosem egyetlen egyén alkotásai” (Kracauer 1991, 10), ezért az egyéni álláspontok és idioszinkráziák súlya kisebb, mint más művészetek esetében. Másodsor: a filmek névtelen sokasághoz szólnak, és arra gyakorolnak hatást; a közkedvelt filmek – illetve, hogy pontosabbak legyünk, közkedvelt filmmotívumok – ezért feltételezhetően létező tömegigényeket elégítenek ki” (uo. 11. o.). Tehát egyrészt egy *munkacsoport* jelenléte, másrészt a széles körű fogyasztás: a mindkét oldalon meglévő *kollektív* dimenzió a *társadalom* tökéletes *tanújává* teszi a filmet.

Kracauer második általános jellegű megfigyelése, hogy „a filmek nem annyira kifejezett hitvallásokat, hanem inkább pszichológiai beállítottságokat tükröznek – a kollektív lelki alkat ama mélyrétegeit, amelyek többé-kevésbé a tudatosság dimenziója alatt terülnek el” (uo.). Vagyis a filmművészet az elhallgatott, a lappangó, a rejtett dolgokat hozza felszínre. Vegyük például a színészi játékot kísérő elhanyagolható gesztusokat: épp jelentéktelenségüknél fogva hozzák felszínre azt az egyébként nehezen megfogalmazható módot, amelyen ki-ki másokhoz és a világhoz kapcsolódik.

¹⁰ Siegfried Kracauer: *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története. Fordította: Siklós Ferenc. Budapest, 1991, MFIF. A továbbiakban erre a magyar kiadásra hivatkozunk.*

Ezek az észrevétlen, de a felvevőgép által automatikusan regisztrált gesztusok az emberi kapcsolatok láthatatlan dinamikájának „látható hieroglifái”, együttesük „többé-kevésbé jellemző annak a nemzetnek a belső életére, amelyből a filmek felbukkannak” (uo. 12. o.). Ezzel párhuzamosan, „ami számít, nem annyira a filmek statisztikailag mérhető népszerűsége, inkább képi és elbeszélő motívumainak népszerűsége. Ezeknek a motívumoknak állhatatos ismétlődése belső ösztönzések külső kivetülésének a jele. És magától értetődően akkor van leginkább szimptomatikus súlyuk, mikor a népszerű és a népszerűtlen filmekben egyaránt előfordulnak, »B« kategóriájú mozifilmekben éppúgy, mint szuperprodukciónkban” (uo. 13. o.). Vagyis minél makacsabb az ismétlődés, annál nagyobb erejű vágyra utal. Tehát egyrészt a tudatalatti, másrészt az ismétlődő vonások: a film a *társadalom tanúja*, mert az *észrevétlent és az ismétlődőt* ragadja meg. A film horizontja egy kultúra *tudatalattija*.

Kracauer harmadik általános jellegű megjegyzése szerint „ha egy nemzet sajátos mentalitásáról beszélünk, ez semmi esetre sem jelenti az állandó nemzeti jellem fogalmát” (uo.): a kollektív lelkiállapotok és tendenciák történelemhez kötöttek. Mindazonáltal a történeti evolúció nemcsak politikai, gazdasági, társadalmi okoktól függ: a kulturális összetevők, a legapróbb és legrejtettebb mozzanatok is beleértve, döntő szerepet játszanak. Vegyük például a Hitler előtti Németországot. „A gazdasági változások, társadalmi kényszerhelyzetek és politikai machinációk nyílt története mögött fut egy titkos történet, amely a német nép belső hajlamait érinti. Ezeknek a hajlamoknak felfedése a német filmművészet útján segíthet megérteni, hogyan emelkedett fel és került fölénybe Hitler” (uo. 16. o.). Tehát a film *tanú a történelem színpadán*: lehetővé teszi, hogy *szociálpszichológiai* tényekkel egészítsük ki a hagyományos megközelítéseket.

Az előzetes megjegyzések után Kracauer imponáló részletességgel elemzi az 1918 és 1933 közti német filmművészetet. Itt nem követhetjük végig ezt az elemzést, de kiindulópontjait látva világos, hogy főként a filmművészetnek az adott korszak társadalmában meglévő lelkiállapotok ábrázolására s a későbbi események előrejelzésére szolgáló képessége érdeklő. Megállapításai e munkaprogramhoz igazodnak: például a szexuális tematikájú és a kosztümös, a történelmet az individuálpszichológián feloldó filmek tízes–húszas évek közti sikerét úgy értelmezi, hogy azok „olyan primitív szükségletekről tanúskodtak, amelyek a háború után valamennyi hadviselő országban felmerültek”, a történelmi filmek pedig „biztos, hogy számtalan német sebeire csepegtettek gyógyírt, akik a haza megalázó veresége miatt többé nem voltak hajlandók a történelmet az igazság és az isteni gondviselés eszközének elismerni” (uo. 45. és 51. o.). Ugyanígy ragadja meg a húszas évek elejének domináns problémáját a *Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari) segítségével: ez pedig a „a zsarnokság és a káosz közt ingadozó lélek”, „szembenézve a kétségbeejtő helyzettel: bármilyen menekülés a zsarnokságtól a legteljesebb zűrzavar állapotába látszik vetni őt” (uo. 68–69. o.). A harmincas évek elejének filmjeit két részre osztja: az első csoportot azok alkotják, amelyekben antiautoritárius tendenciák nyilvánulnak meg, de anélkül, hogy pozitív javaslatokat tartalmaznának; a másodikikat pedig azok, amelyek a háborús

hősöket, a zsoldosvezért, a cselekvő lázadót ünneplik, s így „az autoritás iránti vágyunk adnak szabad folyást” (Kracauer 1947, 311). A konklúzió paradox: a német film a korszak mentalitásának olyan pontos képmását adja, hogy csakis visszaigazolását adhatja a későbbi eseményeknek. A náciizmus idején a „homunculus hús-vér valóságában járka. Őnjelölt Caligari hipnotizáltak gyilkossá számtalan Cesarit. Dühöngő Mabuse-ok követtek el fantasztikus bűncselekményeket büntetlenül, és örült Ivának agyaltak ki soha nem hallott kínzásokat. Ezzel a szentségtelen körmenettel párhuzamosan, sok, a filmvászonról ismert motívum tényleges eszménnyé vált” (Kracauer 1991, 235. o.).

De az egyes megfigyelések mellett is tény marad, hogy Kracauer munkájának teoretikus magja kiindulópontjaiban van. A filmek visszatükrözik az őket körülvevő társadalmat: létrehozásuk és fogyasztásuk közösségi karaktere miatt bármilyen más szövegfajtánál jobban visszaadják motívumait. A társadalom rejtett, felszín alatti vonásait tárják föl egészen tudatalattijának valamilyen megjelenítéséig; háttérdinamikáját megmutatva tagolják történelmét. Összegezve, a film tökéletes *tanú*; s mint ilyen a történetírón kívül a szociológus számára is értékes *forrás*.

Nyilvánvaló, hogy ezek a premisszák Kracauernek általunk korábban már vizsgált, a filmművészetről mint realista beállítottságú eszközről formált koncepciójára épülnek. Azért választottuk mégis el a két írást, mert bár *A film elmélete* későbbi, mégis olyan esszencialista dimenzióval rendelkezik, amelyet a *Caligari*tól *Hitler*ig esetében az éles metodológiai tudatosság módosít. Nyilvánvaló az is, hogy Kracauer elemzését miért éri manapság sok kritika: a társadalmi motívumokat és a filmreprezentációt feltűnő (a visszatükrözés elméletével járó) egyszerűsítéssel köti egymáshoz; továbbá *szembeszökő* (valószínűleg a történelemtől mint az események tisztán kauzális egymásra következéséről alkotott elképzelésével együtt járó) determinizmussal magyarázza a tények dinamikáját. Mindazonáltal Kracauer munkáját kivételes jelentőséggel ruházta föl, hogy bebizonyította: a film nemcsak az esztétikát, hanem történelemet is főleg szociológusok számára is érdekes lehet. Ez utóbbiakat arra is emlékeztette, hogy nem pusztán egy új produkciós modellhez, új piacokhoz, új foglalkozásokhoz, új értékekhez kötött mechanizmusról van szó, hanem a társadalom legtitkosabb összetevőit, legfinomabb feszültségeit visszaadni kész tükörről is; vagyis legitimálta a filmet mint forrást és tanúságtételt. Egyszerűen az egyes kultúrák önábrázolása, illetve az alternatíváikról és a tagjaiknak kínált választásokról való kép megértésében segítő fontos *dokumentummá* tette a filmet.¹¹

Kracauer gondolatmenetéhez számos kutató kapcsolódik. Egyesek direkt módon, mint például Giorgio Galli és Franco Rositi (1967), akik a Hitler előtti német filmet a kortárs amerikai filmmel hasonlítják össze. A politikai és társadalmi helyzet hasonló a két országban: ha egyik esetben Hitlerünk lesz, a másikban Rooseveltünk, s ez részben azért történik így, mert az amerikai filmben az optimizmus és a cselekvőkedv játszik főszerepet, s ilyen módon mintegy antitesteket juttat a társadalomba, hogy az

¹¹ Későbbi támpontok Kracauer filmmel kapcsolatos magatartásának meghatározásához in: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M., 1963.

leküzdhesse a válságot.¹² Mások indirekt módon kapcsolódnak hozzá, mint például Martha Wolfenstein és Nathan Leites tanulmánya (1950), amely arról szól, hogy három filmgyártás, az amerikai, az angol és a francia milyen módon ábrázolja a férfiak és nők, a szülők és gyerekek, a vágy alanyai és tárgyai, a hóhérok és áldozataik közti érzelmi kapcsolatokat. A kutatást irányító alapgondolat bizonyos fokig ellentétes Kracauerével: e szerint a filmek a vágyainknak, törekvéseinknek, érzelmeinknek (s nem tényleges, bár öntudatlan társadalmi jelenségeknek) formát adó „éber álomhoz” tartoznak. Mindazonáltal, ha nem is épp tükörszerű módon, a film a valóságra reagál, éppúgy, mint a külső formákat elváltoztató, ám a dolgok jelentését megőrző álom. Ez lehetőséget ad arra, hogy akár olyan műfajok, mint a dal vagy a komédia szűrőjén át is lássuk, hogy a három különböző kultúra hogyan gondolkodik és beszél az emberi létezés egy elég tág területéről. Tegyük hozzá, hogy Wolfenstein és Leites, mivel Kracauerétől nemesak különböző, de kevésbé kimunkált filmfogalommal rendelkeznek, sokkal inkább használnak kvantitatív feltáró eszközöket, a „content analysis” módszereit. Tanulmányuk a *Caligariótól Hitlerig* együtt a „filmművészetben megjelenő fiatalság-, család-, deviancia- stb. képekre” irányuló, a következő évtizedeket tarkázó számos munka egyik mintája lesz.

A Kracauer írásában megjelenő problematikát érdekes formában elevenítik föl Marc Ferrónak a film és a történelem kapcsolatáról szóló tanulmányai. Szerinte a film négy alapvető módon mutathatja meg a társadalmi valóságot. Először is a tartalmán keresztül: a megjelenített helyzetek bemutatják, mit gondol egy társadalom saját magáról, múltjáról, másokról stb. Teheti ezt pozitív formában: ekkor az ábrázolás konkretizálja azt a módot, ahogy a társadalom látja önmagát. De teheti negatív lenyomat formájában is: mivel az ábrázolásban gyakran előfordul következetlenség vagy lapszus, ezzel azt is megmutatja, amit egy társadalom tud, bár nem akarja bevallani, vagyis ha úgy tetszik, latens oldalát is. Ebben az értelemben a filmművészet egyfajta „szocioanalízis” (Ferro 1977, 100–101).

Másodszor: a film a társadalmi valóságot a stílusán keresztül is megmutathatja. Vegyük például a montázssal kapcsolatos választásokat: Veit Harlan a *Jud Süß*-ben a kastélyról a gettóra, a főszereplő tradicionális öltözékéről modern ruhájára, az aranyról a balerinákra gyors áttünéseket alkalmazva tér át. A két kép összecsúsztatása tökéletesen láthatóvá tesz egyes náci rögeszméket, mint például hogy a zsidó ruhát igen, de természetet nem válthat, vagy hogy a pénze viszi a bűnbe. A témán végzett átalakítások is sokatmondóak lehetnek: Carol Reed *A harmadik ember* (*The Third Man*) című

filmjében figyelmen kívül hagyja Graham Green jelzéseit, s így „a kétértelműség morálja helyett a jó és a rossz morálját” prezentálja filmen (uo. 65. o.).

Harmadszor: egy film úgy is kötődhet a társadalomhoz, hogy hat rá. Számos gyakran ellentmondásos módon avatkozhat be a társadalom életébe: mozgósíthatja a tömegeket, taníthat, adhat „elleninformációt” valamiről, magasztalhat valamit stb.; vagyis a kép tükör voltán túl fegyver is. Nos, hogy e cselekvés milyen formában jelentkezik, az a társadalmat átjáró dinamika értékes mutatója: megérteti velünk, milyen tervek töltik el, milyen erők mozgatják, milyen szakadások fenyegetik.

A negyedik mód, amelyen egy film a tágabb környezetéről jelzéseket adhat, olvasatához kötődik. Minden társadalom a maga módján interpretálja a textusokat: csak bizonyos aspektusait ragadja meg, bizonyos felhívásait veszi észre. A filmnek is ez a sorsa. Ebből a szempontból tipikus *A nagy ábránd* (*La grande illusion*) esete: bemutatása idején, a háború előtt Renoir filmjét úgy üdvözölték, mint pacifista, a népek közeledéséért sikraszálló művet, a háború után pedig mint leplezetten kollaboránst ítélték el a németekkel túlon túl elnéző volta miatt (vö. uo. 69. o.). Egy film fogadtatása tehát hasznos útmutatás a minden társadalmi formációt uraló ideológiai háttér tekintetében.

Így Ferro. Írása egyszerre kitérít és módosítja a Kracauer-féle tematikát: a film *tanúbizonyosság*, de nem mintha tökéletesen visszatükrözné a társadalmat, inkább vakfoltjainak, mentális folyamatainak, lehetséges mozgástípusainak, válaszainak *indikátoraként* működik. Ebben az irányban halad Pierre Sorlin is, akinek munkája további értékes többletet ad a gondolatkörhöz. Ha igaz, hogy a film egy társadalom képmását kínálja, fel kell tenni azt a kérdést is, miféle képmás az. A film valójában sosem kétszerezi meg a körülötte lévő valóságot: épp ellenkezőleg, pusztán kiválasztja néhány töredékét, s jelentéssel tölti meg, történetbeli vagy tézisbeli funkcióval látja el, tehát új egységbe foglalja őket. Vagyis a film saját eszközein, a szelekción, egzemplifikáción, kiemelésen és újrakomponáláson keresztül átírja a valóságot. Ezért ahhoz, hogy megértsük, milyen típusú képmással van dolgunk, számot kell vetni a *film szerkesztési elveivel*, vagyis azzal az „eljárással, amelyen keresztül a korszak filmje kiragad egy töredéket a külvilágból, újraszervezi, koherenssé teszi: az érzékelhető világ folyamatából kiindulva befejezett, lezárt, diszkontinuus és kommunikálható dolgot hoz létre” (Sorlin 1977, 284). Egy társadalom sosem úgy mutatkozik a vásznon, ahogy ténylegesen van, hanem ahogy a kor kifejezési formái, a rendező döntései, a nézők várakozásai s általában a korszak filmfogalma megmutatkoznak engedik vagy igénylik.

Ennek az a következménye, hogy a filmkép a dolgok állapota helyett inkább egy társadalom *látható oldalát* mutatja föl. „Egy korszaknak az a látható oldala, amit képesinálói elkapni és közvetíteni igyekeznek, és az, amit a nézők elfogadnak”, illetve „amit egy adott korszakban fényképezhetőnek és filmen bemutathatónak gondolnak” (uo. 68–69. o.). Vagyis a látható határozza meg, mit vesznek észre, milyen módon ragadják meg, milyen formában kommunikálják, s milyen súlyt tulajdonítanak neki. Ezt közvetlenül két társadalmi csoport, a filmesek és a nézők csoportja alakítja, de rajtuk keresztül az egész társadalom tárja föl perceptív szokásait, a figyelme közép-

¹² Galli és Rositi két alapvető vonást tulajdonít a filmnek. Először is, miközben a film tükrözi a társadalmat, bizonyos aspektusokat privilegizál mások kárára; és az amerikai film a tömegkultúra által kínált értékek, például „a konfliktusbeli optimizmus, a személyes elkötelezettség, a pozitív érzelmek” irányában nyitottabb (Galli–Rositi 1967, 259). Másodszor, a filmek nemesak visszatükrözik a társadalmat, hanem orientálják is: az amerikai film a terjedő zavar „antitesteit” a tömegkommunikáció értékeiben találja meg. E két vonásból kiindulva lehet megérteni a filmnek egy nemzet társadalmi-politikai sorsára gyakorolt hatását.

pontjában levő dolgokat, az általa használt interpretatív sémákat és kanonikusnak tekintett konfigurációkat. Pontosabban, „látható” oldalában egy társadalom érzékelhetővé teszi saját érdekeit, érdeklődését s ezek elrendezési módját: tehát a hasznosnak tartott beszédtemák által alkotott horizontot, „azt a keretet, amelyen belül el tudja helyezni saját problémáit” (uo.). Valamint a „láthatóban” kinyilvánítja rögeszméit és létrehozásuk módját: tehát a reprezentációit tagoló motívumokat, azokat a „fixációs pontokat” (uo. 241. o.) is megmutatja, amelyek körül képzelete forog. Végül, a „láthatóval” egyértelműsíti elveit és alkalmazási módjukat: tehát a problémákra adott megoldásokat és a valóságról adott interpretációit is megmutatja. Valami nagyon alapvető dolog kerül a felszínre: nem egyszerűen valamilyen cselekvési mód, hanem látásmód, vagyis a világ tudomásulvételének formája, megismerésének módja; azaz a mentalitás vagy ideológia. Egy társadalom „látható” oldala az általa a valóság birtokbavételére kidolgozott ábrázolásokon át éppen hogy mentalitását vagy ideológiáját teszi láthatóvá.¹³ Annyira így van, hogy a „látható” fluktuációi vagy megsokszorozódásai nagyon mély, új világszemlélet megjelenéséhez kötődő feszültséget jeleznek.

Világos, hogy Sorlinnal nagyon távol kerültünk Kracauer mimetikus modelljétől: a film nem a társadalmat ábrázolja, hanem amit a társadalom ábrázolhatónak tart. A film először is „kinyilvánít egy adott látásmódot; lehetővé teszi, hogy a láthatót megkülönböztessük a láthatatlantól, s ezen keresztül felismerjük az adott korszakbeli percepció ideológiai korlátait. Továbbá általunk fixációs pontnak nevezett érzékeny tartományokra, vagyis olyan látszólag másodrendű kérdésekre, elvárásokra, nyugtalanságokra mutat rá, amelyeket filmről filmre való szisztematikus ismétlődésük jelentőségtejjé tesz. Végül különböző interpretációkat kínál a társadalomról és a benne kialakuló viszonyokról; a (gyakran igen hűségeseen közvetített) tényleges világgal való analógiák leple alatt közelítések és párhuzamok, kifejtés, megtartás és kihagyás segítségével fiktív univerzumot hoz létre” (uo. 253–254. o.). Vagyis: a film megmondja nekünk, mit lát meg ténylegesen egy társadalom, milyen kulcsfigurákra bízta gondolatait, hogyan dolgozza fel ezeket, és ezzel párhuzamosan mit hagy figyelmen kívül, mit cenzúráz, mit tart tilalmasnak. Összegezve, a film nem a társadalom képét adja, hanem azt, amit a társadalom képnek tart, saját lehetséges képét is beleértve; nem a valóságot reprodukálja, hanem a valóságról való beszédmódot.

Sorlin álláspontja, vagyis hogy megtartja a film tanúbizonyosság-értékét, de új fénybe állítva s bizonyos módon radikalizálva, két tény figyelembevételével válik igazán érthetővé. Az első az, hogy a szerző, bár elsősorban szociológiai irányultságú (könyvének címe nem véletlenül *Sociologie du cinéma*), tekintetbe veszi azt a szemiotikai alaptételt is, amely szerint egy reprezentáció mindenekelőtt nyelvi, tehát bizonyos konvencionális vonásokkal rendelkező konstrukció.¹⁴ Második, hogy bár Kracauer

nyomdokain jár, nem tekint el attól sem, hogy a film meghatározott szabályok (vagyis gyártási mechanizmusok, esztétikai kritériumok, a kommunikáció törvényei) szerint, meghatározott (gazdasági, művészi, ideológiai) céllal működő gépezet is. Ez utóbbi lényeges pont: Kracauer a szociológiai kutatás többi szálától elszakítva kezeli azt a témát, hogy a film a társadalom képmása, Sorlin pedig összekapcsolja velük: csakis akkor tudjuk felbecsülni a filmművészet tanúbizonyosságának értékét, ha produktív szervezatként, komplex intézményként, a tömegkommunikáción belüli értékszféraként vizsgáljuk. Más szavakkal, csak annyiban lehet a film a társadalom tükré, amennyiben maga is társadalmi valóság. Sorlin alap gondolata, amely szerint egy korszak látható oldalát meghatározottságain és működésén keresztül kell megragadni, és csakis ezen keresztül árulhat el valamit a valóságról, szintézisre való igényét bizonyítja.

És ezzel a kísérlettel befejezhetjük a filmszociológiai kutatás ismertetését. A szociális és gazdasági tényezők esztétikai aspektusoknak való alárendelésétől indulunk el; láttuk, hogy a kutatás első vonulata igyekszik felszabadítani s az esztétikaiaktól elszigetelten kezelni a gazdasági tényezőket; láttuk, hogy a második vonulat megkísérelte mindezt komplex mechanizmusban újraegyesíteni; majd hogy a harmadik vonulat a filmet a kultúripar részének tekintve kiterjesztette a vizsgálat területét; s végül hogy utolsó vonulata a filmben megjelenő társadalomkép problémáját elemezte tovább. Lezárásul megállapíthatjuk, hogy a film annyiban lehet a társadalom képe, amennyiben maga is hozzá tartozik: sorsának talán legalapvetőbb jegye maga és a világ közti ingázás.

¹³ Sorlin (1977, 15) különbséget tesz mentalitás és ideológia között, ezeket itt mi egymás mellé állítottuk.

¹⁴ Ehhez a két érdeklődéshez egy történeti is társul, amely inkább más, később tárgyalt műveiben jelenik meg.

9. Filmszemiotika

9.1

A diszciplína megalapozása

A pszichológia és a szociológia mellett a filmművészettel szisztematikusan foglalkozó harmadik tudomány a szemiotika. Fursán alakul a sorsa, s ez némileg különleges esetté teszi: a hatvanas évek közepén tűnik fel a színen, sok érvényben lévő gondolatmenetet szorít egy csapásra a pálya szélére; még a hetvenes évek elején is sok különböző irányból érkező kutató érzi szükségét, hogy csatlakozzon hozzá; a következő években viszont szépszájú írás jelenti ki magáról, hogy kívül áll rajta vagy szemben áll vele. Olyan elméleti irányzatról van tehát szó, amely szakadást, csatlakozást, ellenállást provokál a szakmán belül; amelynek jelenléte hangsúlyozza s egyben átrajzolja az erővonalakat. Azért történik így, mert a filmszemiotika a többi diszciplínánál láthatólag jobban felszínre hoz néhány alapvető, közös gondot: egyrészt a túl általános megkülönböztetések, az impresszionisztikus megjegyzések, az esszencialista kutatás miatt érzett elégedetlenséget, másrészt a saját érdeklődésük jobb körülírására, szigorú analitikus módszerek és jól definiált kategóriák alkalmazására való igényt. E vonások jellemzik a *módszercentrikus megközelítést*, amelyet mintha a filmszemiotika testesítene meg. Ám a módszerrel való azonosulás ellentétes vélemények játéka teszi ki: vannak, akik a tudományosság iránti igényét a fordulat jelének, és vannak, akik a terméketlenség és a szárazság szinonimájának tekintik; inkább saját eszközei, mint az elemzendő tárgy felé forduló figyelmét egyesek a szigorú egyformájának, mások a film tényleges valóságától való eltávolodás ürügyének tartják; a filmelméleti hagyományok iránti közömbössége egyesek szerint autonómiájának bizonyítéka, mások szerint mérő nagyképűség. Ugyanakkor a módszerrel való azonosulás privilegizált helyzetbe hozza: egy teljes kutatói magatartás, egy egész kutatási stílus mintájának fogják fel.

Ez az esszencializmus visszautasításán és a módszerhez való ragaszkodáson alapuló stílus tulajdonképpen már a stúdió munkáinak sorát elindító tanulmányon is felismerhető. Christian Metz *Le cinéma: langue ou langage?* (A film: nyelv vagy nyelvezet?) című, 1964-ben a *Communications*-ban megjelent írására (Metz 1968) utalunk. Ez a tanulmány, mint korábban már mondtuk is, két alapprobléma körül forog. Az egyik a terület

kérdése, vagyis hogy beletartozik-e a film a szemiotika¹ által tárgyalt jelenségek körébe, azaz lehet-e annak eszközeivel tanulmányozni. A másik viszont érdemi kérdés: van-e a filmművészetnek valódi, sajátos nyelve, azaz rendelkezik-e szabályzott formák és szimbólumok készletével, vagy pedig nyelvezet, tehát nagyrészt spontán és önszabályozó közeg.

A két kérdés szorosan összekapcsolódik. Hiszen (legalábbis Metz tanulmányának megírásakor úgy látszott) a szemiotika elsősorban komplex jelentésstruktúrákkal s nem autonóm és szórványos tényekkel foglalkozik; tehát ahhoz, hogy a film ily módon tanulmányozható legyen, megszilárdult nyelvel kell rendelkeznie, hogy valóban a szemiotika tárgya lehessen. Ugyanakkor és legfőképpen egymásnak alárendelt két kérdés ez. Hiszen az a dilemma, hogy a filmművészet nyelv vagy nyelvezet, eleve a szemiotika „felől” megfogalmazott kérdés, ha másért nem, hát mert az általa kialakított kategóriák szerepelnek benne. A film önmagában számos dolog lehet; csak a szemiotika formulázza ezen a módon s épp ezt az alternatívát. Tehát a terület kérdésének logikai elsőbbsége van az érdemi kérdéssel szemben: fontosabb rögzíteni a megközelítés nézőpontját és ellenőrizni fenntarthatóságát, mint eljutni a jelenség definíciójához.

Ez a beállítódás (bár nem ilyen sematikus formában) Metz egész tanulmányában érezhető. Mint ismeretes, a címben jelzett dilemma a nyelvezet javára dől el: ha jobban megnézzük, a film nem nyelv. Annak az Eisenstein által is képviselt elterjedt irányzatnak ellenére sem az, amely be akarta bizonyítani, hogy a film elvont jelentéseket is képes közvetíteni, hogy új eszperantó. S legalább két oknál fogva nem az. Egyrészt a film valóban nem rendelkezik a természetes nyelvek alapvonásával, vagyis kettős artikuláltsággal: amíg a verbális szöveg felosztható egyedi értelemmel bíró egységekre, monémákra (vagyis szavakra), amelyek a maguk részéről további, jelentéssel nem bíró, de önkényes jelentések létrehozására képes egységekre, fonémákra (vagyis egyedi hangokra) oszthatók, a film nem rendelkezik sem rögzített jelentésű egységekkel (minden kép egyedi eset önmagában), sem jelentés nélküli egységekkel (a kép minden része már eleve jelentéssel rendelkezik). Másrészt és általánosabban, a film nem nyelv, mert nincs meg benne a nyelv három alapvető vonása: „a nyelv a jelek interkommunikációra szánt rendszere” (Metz 1968, 118), a filmnek viszont nincs rendszere, nem áll jelekből, s nem is interkommunikáció a célja. A film nem rendelkezik olyan szótárnak nevezhető rendszerrel, amelyben a terminusok jelentéseiket az egymással való rendezett szembenállásukból nyernék: épp ellenkezőleg, a képek sorba állításával konstruálódik, tehát inkább szétszórt elemeket kombinál, mint egy paradigma elemei közt válogat. Ezenkívül a film képei nem azonosíthatóak a szavakhoz hasonló, szűk értelemben vett jelekkel: minden kép már eleve kijelentés, mondat. Ami megjelenik a vásznon (például egy kutya) legalább annyit mindenképpen állít, hogy „itt van ez” (példánkban „itt egy kutya”). Végül pedig egy film nem

¹ Vagy ahogy abban az időben nevezték, amikor a strukturalista nyelvészet és főleg annak saussure-iánus ága dominált, a szemiológia.

annyira a kommunikáció, mint inkább a kifejezés szintjén dolgozik, azaz olyan szinten, ahol „a jelentés immanens a dologban, egyenesen belőle bontakozik ki, s saját formái összevegyülnek vele” (uo. 122. o.): vagyis egy film megmutat, de nem jelent.

Tehát Metz szerint a film nem nyelv: hiányzik hozzá a kettős artikuláció, és a nyelv „háromelemű definíciójának” egyik elemét sem elégíti ki teljesen. Mindazonáltal ez nem patthelyzet: habár a szemiotika fő tárgyai a nyelvekhez hasonló erős rendszerek, egy olyan felfogás legitimitását is el kell ismerni, „amely a szemiológiát nyitott, új irány felvételére is alkalmas kutatásnak tekinti; a (terminus legtágabb jelentésében vett) »nyelvezet« nem egyszerű dolog, s a rugalmas rendszerek is tanulmányozhatók sajátos módszerekkel rugalmas rendszerekként” (uo. 135–136. o.). Összegezve, Metz szerencsés intuícióval épp ellenkezőjét mondja annak az első pillantásra evidensen adódó következtetésnek, hogy mivel a film nem nyelv jellegű, a szemiotikának nem is kell vele foglalkoznia. Sőt szerinte szilárdan ki kell tartani a választott nézőpont mellett (s ez számít végül is), a szemléletmód szigorához egyszerűen hajlékonyabb magatartásnak kell párosulnia. Így akár a nyelvezet egyszerű tényei is megfoghatóvá válnak. A tanulmány utolsó mondata is ezt a reménységet fejezi ki: „Meg kell csinálni a filmszemiotológiát” (uo. 139. o.).

9.2

Első kutatások, első tanulmányok

Metz tanulmánya, mint mondtuk, azonnali és kiterjedt vitát indított el. A vitába bekapcsolódó tudósok közt mindenekelőtt Umberto Eco, Gianfranco Bettetini, Emilio Garroni és Pier Paolo Pasolini nevét kell megemlítenünk. Az olasz szerzők tömeges jelenléte nem véletlen, tekintve, hogy ha nem is egyedül, de elsősorban Olaszországban indul fejlődésnek ez a megközelítés, többek között az 1966-ban és 1967-ben a Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro kereteiben tartott, a filmnyelvről szóló két nemzetközi konferencia ösztönzésére.²

Bettetini (1968) a Metz által a film nem nyelv volta bizonyítékának tekintett mindkét tényhez hozzászól. Szerinte általánosságban helyes elválasztani a filmet és a nyelvet; főként ha arra gondolunk, hogy a filmjel a nyelvi jeltől eltérően nem ugyanazt jelenti bármely kontextusban, s nem jelenti ugyanazt mindenki számára: sem nem pluriszituacionális, sem nem társadalmi-konvencionális. Ami a kettős artikulációt illeti, az a filmben is megvan, csak nem azon a szinten, ahol a természetes nyelvekben. A filmek valójában először is az egyes helyzetek magjaira, ezek pedig egyedi technikai elemekre – mint például a világítás – oszthatók fel: az első, az ikonéma valójában egy diskurzus mondattagolásának s nem szavakra tagolásának felel

² E két konferencia 1966-os (Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico, in: *Nuovi Argomenti*, 2.), illetve 1968-as (*Linguaggio e ideologia nel film*, Novara, Cafieri) anyagának új kiadása: Antológia, 1989.

meg, a második pedig a szavakra, s nem a hangokra tagolásnak (hiszen a világítás már eleve rendelkezik jelentéssel).

Eco is a kettős artikuláció kérdése révén kapcsolódik a vitába.³ Megpróbálja eloszlatni a körülötte kialakult mítoszt (Eco 1968, 131): bár valóban igaz, hogy a természetes nyelvek kétszeresen artikuláltak, s az is igaz, hogy vannak egyetlen artikulációval rendelkező rendszerek (például az autóbuszok számozása, amely a rendszer felől tekintve jelöl ugyan egy-egy útvonalat, de az egyes számok pusztán önmagukban tekintve nem útmutatók) és többszörösen artikulált rendszerek is.⁴ A film ez utóbbiak közé tartozik. A képkockán ikonoszémákat (például egy magas szőke férfi) határozhatunk meg, amelyeket esetenként kisebb ikonikus jelekre (orr, szem stb.) bonthatunk, s ezek a maguk részéről jelentés nélküli figurális elemekből (szögletek, görbék stb.) tevődnek össze. A képkocka tehát jelentésteli egységekre (ikonoszéma, ikonikus jel) és pusztán jelölőként funkcionáló egységekre (figurális elemek) artikulálódik. Mármost ha a képkockáról áttérünk a beállításra, akkor e kettős artikuláció mellé egy harmadik is belép: a mozdulat részei, vagyis a cinémák (a szőke férfi mozgásának egyes fázisai) egy teljes mozdulatot, cinemorfot (a szőke férfi teljes mozdulata) hoznak létre. A cinémák cinemorfokat alkotnak. Tehát háromszoros artikulációval van dolgunk: a figurális elemekből ikonoszémák, ezekből az egyes képkockákon önálló jelentéssel bíró, de a beállítás szempontjából függő egységekből pedig cinemorfok jönnek létre. Ez azt jelenti, hogy a film szemiotikai szempontból erős rendszer: mindössze eltér a megszokott példáktól, s épp ezért különös figyelmet érdemel.

Garroni vitacikke (1968, majd kibővítve 1972) témáját tekintve általánosabb.⁵ Elismeri Metz területre vonatkozó kérdésének legitimitását, de nem ismeri el az érdemi kérdését. Ha ugyanis a nyelvet és a nyelvezetet szembeállítjuk egymással, fennáll a veszély, hogy illegitim műveletet hajtunk végre, mert a valóságban a nyelv pusztán az a forma, amelyen kodifikáljuk a nyelvezetet, ami tulajdonképpen rögzített lehetőségek, nyelvszokások, strukturális szabályszerűségek gyűjteménye. Vagyis a nyelv szabály vagy normatív dimenziójában értelmezett nyelvezet. Az elemző számára probléma ezért inkább a vizsgált jelenség tekintetében meglévő vagy elérhető formalizáltsági fokban lesz: ez a természetes nyelvek esetében magas, a filmben még alacsony. De semmi nem gátolhatja a szemiotikai megközelítést, amely tehát nem arról fog szólni, hogy mihez hasonlít a film, hanem hogy milyen szabályrendszerekkel dolgozik.

Garroni megállapítása (amellyel egyébként Eco is egyetért s össze is állít egy vizuális üzenetekre vonatkozó szabálylistát) nagyon termékeny útra terelte a vitát.

³ A jelen könyv témájához általánosan kapcsolódó Umberto Eco-kiadás magyar nyelven *A nyitott mű című válogatott tanulmányok* (Budapest, 1976, Gondolat) köteté, illetve lásd még: *A látás szemiológiája (részletek)*. In: *A mozgókép szemiotikája*. I. m. 117–167. o.

⁴ S vannak zéróartikulált vagy mobil artikulációjú rendszerek is: Eco 1968, 138.

⁵ *Emilio Garroni nézeteiről bőszegés eligazítást nyújt magyar nyelven Szemiotika és esztétika című, válogatott tanulmányokat tartalmazó köteté, Budapest, 1979, MFIF*

Metz maga is megpróbálja rendszerezni a beállítások egymásra következésének módjait, így jött létre a „film nagy szintagmatikájának” nevezett szekvenciapológia (Metz 1968). De a vitához természetesen sokan mások is hozzászóltak.⁶

Ami Pasolinit illeti, ő különleges helyzetet foglal el a vitában. Egyrészt a később az *Empirismo eretico* című kötetben összegyűjtött tanulmányorozattal elsők közt esatlakozik a vitához, másrészt a szemiotika eszközeit tudatosan „fegyelmezetlen” módon alkalmazza. Neki is az a kiindulópontja, hogy „a filmnyelvek látszólag semmin sem alapulnak, nincs semmilyen reális kommunikatív nyelvi bázisuk” (Pasolini 1972, 171). Ezt bizonyítja, hogy a képek nem hasonlíthatók a szótárakban található állandó, általános és absztrakt terminusokhoz. „A képeknek nincs szótára. Nincs semmilyen elspájzolt, konyhakész kép” (uo. 173. o.). Ez annyira igaz, hogy a film szerzője minden egyes alkalommal, még mielőtt kifejező értéket adna nekik, kénytelen maga kitalálni jeleit. Am annak ellenére, hogy nem rendelkeznek támaszt jelentő nyelvel, a filmek kommunikálnak: jelentést közvetítenek, a néző pedig megérti azt. Ha így van, azért van így, mert a filmművészet a minket körülvevő tárgyakból, a mindannyiunk által használt gesztusokból, belénk vésődött magatartásmintákból álló „közvagyonhoz” nyúl: a film a valóság jeleit használja fel, teszi sajátjaivá és adja vissza. Ebben az értelemben a filmet „olvasni” egyet jelent a világot „olvasni”-val, s „a film címzettje hozzá is szokott, hogy vizuálisan »olvassa« a valóságot... amely ott cselekvéseinek és szokásainak egyszerű és tisztán optikai jelenlétével is kifejeződik” (uo. 172. o.).

Ez az első lépés: a világ jeleinek „optikai jelenléte” a filmen. Tovább is mehetünk, s azt állíthatjuk, hogy ezek a jelek igazi és sajátos nyelvet alkotnak: sőt hogy ez az emberiség anyanyelve. „Maga a cselekvés az első és legfontosabb emberi nyelv, amennyiben kölcsönös reprezentációs viszony a többi emberrel és a fizikai valósággal” (uo. 203. o.). Minden további ezután jön, beleértve a verbális nyelvet is: „Ezt az első nyelvet egészítik ki az írott-verbális nyelvek: az első információkat egy emberről fiziognómiájának, viselkedésének, szokásainak, rítusainak, testmozgásának, cselekedeteinek nyelve adja nekem, s ezután írott-verbális nyelve is. S a film is így reprodukálja a valóságot” (uo. 204. o.).

Tehát a film a cselekvés nyelvét követi: elfogadja és reprodukálja jeleit. Mármost ez a viszony valamiképpen az írást a szóbeliséghez fűző viszonyhoz hasonlít: ahogy az írás követi és konzerválja az élőszót anélkül, hogy meghamisítaná, ugyanígy utánozza és rögzíti a film a természetes viselkedést anélkül, hogy megváltoztatná. Pasolini meglehetősen ragaszkodik ehhez az egybeeséshez, amely, mint megjegyzi, lehet, hogy ostobaságnak látszik; mégis mindkét esetben olyan eszközzel van dolgunk, amely a megelőző tapasztalatot a rögzítés által meghosszabbítja. Ez pedig lehetőséget ad a fogalmak világos meghatározására: „Eseményeinek összességével az egész élet természetes és élő film: ennyiben nyelvi egyenértékű a beszélt nyelvvél, annak természetes és biológiai momentumánál fogva” (uo. 210. o.). A film pedig „nem más, mint

egy természetes és totális nyelv, vagyis a valóságos cselekvés írott formája. Tehát a... »cselekvés nyelve« megtalálta mechanikus reprodukciójának eszközét, amely úgy viszonyul hozzá, mint az írott nyelv konvenciói a beszélt nyelvhez” (uo.).

Pasolini gondolatmenetének lényege a filmnek „a valóság írott nyelveként” való felfogása, s szerzőnk az ebben a szemléletben rejlő veszélyeknek is tudatában van. A legközvetlenebb ezek közül, hogy a filmművészetet olyan közel hozzuk a valósághoz, hogy nem is látjuk már a különbségeket. Am Pasolini nem fél ettől: „a legegyszerűbb és egyszerűbb módon szólva, a valóságot ismerjük fel a filmekben, amely éppúgy fejeződik ki bennük, ahogy az életünkben mindennap teszi” (uo. 246. o.). Annyira igaz ez, hogy a cselekvés és a fizikai jelenlét első nyelvét tárgyának tekintő általános szemiológia egyszerre lesz majd „a valóság és a filmnyelv szemiológiája” (uo. 247. o.). Tehát a filmet és a valóságot is lehetséges azonosítani. Egyetlen feltétellel: hogy létezik specifikus és megfelelő grammatikában leírható módozatokhoz kötött audiovizuális reprodukció. Pasolini fölvezolja ezt a grammatikát (amely a helyesírás, a főnévi, a melléknévi, az igei használat, a szintaxis módozatait tartalmazza), de jelzi azt is, hogy autonómiája korlátozott, hiszen végül is az ábrázolás „a filmben a nyelvként tekintett élet nyelvi karakterét teremti újra” (uo.).

A második veszély, hogy ha a nyelvet nem tekintjük kulturálisan kodifikáltnak, hanem „naturalizáljuk”, meghamisítjuk a szemiológiát. Pasolini ettől sem tart. Egyrészt megjegyzi, hogy a gesztusok vagy a tárgyak eleve nem „nyers” tényként adódnak, hanem megtapasztalásuk, átélésük módjával együtt: van tehát egy érzékelésük történetéhez kötődő értékük. Másrészt azt is állítja, hogy a jelentés már azelőtt benne van a valóságban, mielőtt mi meglátnánk; s hogy ez a jelentés az olyan természetes archetípusokhoz kötődik, mint a „farkollait széttáró páva, a coitus után kukorékoló kakas, a színes virágok” (uo.); és hogy a valóság e jelentéseket saját maga kommunikálja annak, aki benne áll, aki a részét képezi. Ezért aztán nem kell a szemiotikának tartania attól, hogy kulturális konstrukciók helyett a valóságos élet spontaneitásával nézzen szembe: ott is megtalálja majd a kenyerét.

Nyilvánvaló, hogy Pasolini ezzel a szaktudományos gondolatmenetet egyfajta utópiával köti össze, amely szerint a valóság magától beszél, a film pedig hű tükröknek. Nem egy későbbi teoretikus (például Deleuze) ezt az anti- vagy extra-diszciplináris elemet fogja hasznosítani, ragaszkodván az élet és a film intim kapcsolatához és a jelviszony természetes voltához. Születésének idején azonban ez az írás főként új szemiotikai kérdéseket vetett fel, s a reprezentáció mechanizmusának összetett voltát jelezte: tehát szándékos excentrizmusa ellenére tökéletesen beilleszkedett a tudományág keretei közé.⁷

⁶ Ha teljes képet akarunk kapni róluk, hasznos megnézni két antológiát: Urrutia 1976 és Terrence 1979. Ezenkívül nagyon jó és komplex áttekintést ad, bár átlép az itt vizsgált periódus határain Odin 1990.

⁷ Szándékosan tekintünk itt el Pasolininak a „prózafilmről” és a „költői filmről” szóló gondolataitól (Pasolini 1972), melyek bár nagyon érdekesek, nem kapcsolódnak direkt módon a szemiotikához. (Pasolininak a költői filmről írott tanulmánya megtalálható A film ma című antológiában. Budapest, 1971, Gondolat. 18–33. o.)

A filmszemiotika kiterjesztése

A hatvanas évek vége és a hetvenes évek közepe között a szemiotika expanziója teljében van, s számos tudós csatlakozik az e területen folyó kutatásokhoz: Olaszországban a fent említettek kivül például Brunetta, Grande, Tomasino, Tinazzi és néhány folyóirat, például a *Filmcritica* vagy a *Cinema e Film*; Franciaországban Odin, Chateau, Marie, Jost, Ropars, Simon és a *Ça Cinéma*; Angliában a kicsit politikusabb irányultságú Wollen, Heath s a *Screen* körül létrejövő csoport; Németországban a *Sprache in technischen Zeitalter* egyik fontos számát gondozó Knilli s az erőteljesen episztemiológiai érdeklődésű Koch. A Szovjetunióban a bakui szemiotológiai kör főszereplői, Ivanov és Lotman. Lengyelországban Alicia Helman, aki Krakkóban igazi iskolát alapít. Hollandiában Peters. Spanyolországban Urrutia és később Talens. Japánban Asanuma. S még sokan mások.

A kutatások is teljes körűvé váltak. Tanulmányozzák a filmnyelv kodifikálhatóságát (Lotman 1973, Ivanov 1975) és más nyelvekkel való kapcsolatát; a filmanyagot (Helman 1970)⁸ és két típusát (a beszédet: Brunetta 1970, a látványt: többek közt Peters 1981-ben bővített tanulmányai); a képkocka felépítését (Gheude 1970); a kép retorikáját (Knilli–Reiss 1971); a filmnyelv rendszerdimenzióját (Grande 1974); az egyetlen filmben érvényesülő különböző szabályrendszerek interrelációit (Bailbé–Marie–Ropars 1974); a nyelv és a valóság kapcsolatát (Urrutia 1972; Tomasino 1978); a nyelvi és a biológiai vonatkozások kapcsolatát (Koch 1971); az elemzési stratégiákat (Talens et al. 1978); a szemiotika hasznosságát a kritika terén (Tinazzi 1972) stb.

A lista kicsit kaotikus, s nem véletlenül; ezzel is a kutatás élénkségét jelezzük. Vannak azonban e tanulmányoknak közös vonásai: rugalmasabbá kívánják tenni az alkalmazott modelleket, új analitikus kategóriákat szeretnének kidolgozni, s a jelenség eddig elhanyagolt oldalait akarják fókuszba állítani.

Ezeknek az igényeknek leginkább az a három tanulmány felel meg, amelyre most ki is térünk: szerzőik Peter Wollen, Sol Worth és Christian Metz. Wollen könyvével (1969) fogjuk kezdeni. A *The Semiology of the Cinema* című fejezetében⁹ a szerző a Saussure nyomán kidolgozott jelfogalom merevségére panaszodik. Szerencsére ott van Charles S. Peirce elmélete, amelyhez szintén lehet fordulni, s amely a jelet sokoldalú entitásnak tekinti. A második Peirce-féle trichotómiára utalva Wollen felidézti a három jeltípust: az *ikonikus* jel tárgyát elsősorban a hasonlóság alapján reprezentálja (mint például egy illusztráció vagy egy diagram), az *indexikus* jel esetében

⁸ Alicia Helman egy tanulmánya, A filmalkotás elemzésének módszerei olvasható a Bevezetés a filmalkotás vizsgálatába című kötetben. (Budapest, 1970, MFTF, 172–218. o.)

⁹ A fejezet egy korábbi és az itt megfogalmazottaktól némiképp eltérő változata már előbb megjelent Cinema, Code and Image címen, Lee Russel álnév alatt. In: *New Left Review*, 1968/49.

egzisztenciális kapcsolat van a jelölő és a jelölt közt (például egy betegség szimptomái természetes módon utalnak a betegségre), a *szimbólum* pedig megállapodás eredményeként létrejövő önkényes jel (mint például a szó vagy az embléma). Ez a hármas felosztás alkalmas lehet a filmtörténet újragondolására, mivel hangsúlyoz bizonyos visszatérő tendenciákat. A jel *indexikus* felfogása jellemző az egész filmrealizmusra Feuillade-tól Flahertyig, Stroheimtől Murnauig, Renoirtól Rosselliniig, akik mind szilárdan hisznek a film és a világ közvetlen és spontán kapcsolatában. A szimbólum használatának Eizenstein filmjei adják legjobb példáját, amelyek képei nem a dolgok direkt ábrázolásának, sokkal inkább a konceptuális, tehát konvencionális mechanizmusokkal való játék eseteinek tekinthetők (lásd például a lázadást sugalló kőoroszlánok képeit). Az *ikonikus* felfogás oldalán Sternberg filmjei állnak, aki a valóság szisztematikus újateremtésének s az élet egyfajta kísértetétvé változtatásának köszönhetően szakít úgy a reproductív realizmussal, mint a fogalmakkal való játékkal, hogy átlépjen egy pusztán „hasonlóságból” élő dimenzióba.

Am a hármas felosztás nemcsak történeti szempontból artikulálja a filmművészetet, hanem bizonyos alapvonásait is kiemeli. Egyrészt lehetővé teszi, hogy teljes összetettségében vizsgáljuk. A film az egyetlen jeltípussal dolgozó nyelvektől eltérően „esztétikai gazdagsággal” rendelkezik, „ahhoz a tényhez kötődően, hogy a jel mindhárom, indexikus, ikonikus és szimbolikus dimenzióját is magában foglalja” (Wollen 1968, 141). A vásznon nincs tiszta, homogén megoldás, csak a három jeltípus változó arányú kombinációja.

Másrészt épp ebből a sajátosságából adódóan illegitimnek tűnik pusztán csak verbális nyelvekkel összevetni a filmet: sokkal célszerűbb a jeleknek ugyanazzal a gazdagságával rendelkező területekhez kapcsolni. Innen adódik a „vizualitás sávján belül eső kommunikáció egészét felölelő, az írástól a számokig, az algebraig, egész a fényképig és a filmképig” terjedő stúdium igénye (uo. 139–140. o.). Csakis az egész területet átfogó nézőpontból lehet meghatározni, mely kapcsolatok számítanak.

Harmadrészt, a Peirce-féle trichotómia lehetővé teszi, hogy mérleljük az egységes szemlélet és a disszemináció nevében hozott döntéseket. Amennyiben van az indexikus vagy az ikonikus, vagy a szimbolikus jeltípusnak domináns szerepet juttató rendező, van olyan is, aki a három mellérendeltségére alapozott instabil egyensúlyt választja. Mindkét irányultság sokatmondó: egyik (az imént idézett nevekkel) a lehetséges irányokra, a másik (amelyre jó példa Godard) arra emlékeztet, hogy a film mindig inkább jelek kirakós játéka, mint (hamis) monolit.¹⁰

Ezek Wollen írásának fő koordinátái. Az általa megfogalmazott igények a hetvenes években nagy visszhangot keltettek. Bettetini is Peirce-hez kíván visszanyúlni (1971): megkülönbözteti a dolgok pusztá külszínének reprodukálására irányuló do-

¹⁰ Könyvének egy későbbi átdolgozott kiadásában Wollen az egységességet a disszemináció nevében kritizálja majd: az első csak trompe-l'oeil, míg a másik a film jelentésmódjának alapanyagaira utal. Peirce újrafelfedezéséhez egy olyan „politikai” megfontolás társul itt, amellyel egy későbbi fejezetben foglalkozunk majd.

minánsan ikonikus realizmust a világgal „összhangra” törekvő, dominánsan indexikus realizmustól. A stuttgarti iskola tagja, Hoensch is Peirce-re hivatkozik, mikor az index-szimbólum-ikon hármánál tágabb tipológiát keres. De nemcsak a peirce-i, hanem más alapokon is elindulnak új kutatások. Gondoljunk Brunettára (1974), aki a Chomsky-féle generatív grammatika által kínált fogalmakat alkalmazva vizsgálja Griffith-nél az elbeszélés születését. Vagy Lotmanra (1973),¹¹ aki igen összetett kultúrszemiotika alapján tekinti át azokat a módokat, amelyeken a film jelentése szerveződik. Most azonban Worth írását fogjuk áttekinteni.

Az 1968-ban megjelent¹² *The Development of a Semiotic of Film* című írásában több, akkortájt tipikus probléma is előkerül. Például tárgyalja a nyelvészeti kategóriák filmre alkalmazhatóságát: számba veszi egy ilyen eljárás előnyeit és hátrányait; továbbá megkísérel definiálni, mi a par excellence „filmjel” – ezt a beállítást vidémának nevezett egységében határozza meg, amely a felvételi egységre (cadema) és a montázs egységére (edema) osztható. Fontosabb azonban, hogy ezek és más megjegyzései is új kontextusba illeszkednek. Röviden összefoglalva, Worth úgy gondolja, hogy egy film szemiotikai megalkotottsága mellett azt a módot is tanulmányozni kell, ahogy ténylegesen „felveszi” és a feladótól a befogadóig továbbítja a jelentést, sőt a jelenség lényegi elemét épp ez az úgymond operatív dimenzió alkotja. Ebből szükségszerűen két elsőrendű cél adódik: „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 1969, 284).

Worth tanulmányának első részében valóban a film emissziójával és recepciójával foglalkozik. Szerinte a rendező érdeklődések, elfogultságok, hitek, érzelmek kifejezési szándékot (Feeling-Concern) ébren tartó együtteséből indul ki; s amikor a kommunikáció igénye megszületik, ez az együttes narratív szerkezetben, azaz egy strukturált történetben testesül meg (Story Organism). Ez pedig a film tulajdonképeni valóját alkotó ábrázolt eseménysorozatban (Image-Event) konkretizálódik. A néző ezzel épp ellentétes irányban halad: felismeri az ábrázolt eseményeket, egy narratív szerkezetben egyesíti őket, majd saját tapasztalatai és elvárásai alapján következtet a kiinduló kifejezési szándéokra. Hozzátehetjük, hogy a recepció menete pontosan követheti is a rendező tevékenységét: viszonyuk ekkor tükörképszerű lesz. De a befogadás futhat párhuzamos vagy alternatív pályán is: ekkor az emisszió és recepció nem tükörképszerű, hanem komplementer viszonyban áll majd egymással.

Worth szerint számos előnnyel jár, ha a fenti kommunikatív folyamatot állítjuk a vizsgálat középpontjába. Egyrészt a filmszemiotika olyan alapproblémáira, mint az

¹¹ J. M. Lotman műve magyarul is olvasható: Filmszemiotika és filmesztétika. Budapest, 1977, Gondolat.

¹² In: Semiotica, (1) 3. 1969, később pedig a posztumusz Studying Visual Communication kötetben (Worth 1981). (Worth tanulmányának fontosabb részeit – Filmszemiotikai problémák címmel – megjelentek A mozgókép szemiotikája című kötetben. 201–245. o.)

elemi egység kérdése vagy a verbális nyelv és a filmnyelv kapcsolata, adekvátabb megoldást lehet találni: egy tényleges dinamizmushoz kötődnek majd, nem maradnak tisztán elvi kérdések. Másrészt végre megvalósíthatóvá válik a különböző típusú megközelítések összekapcsolása: mivel a kommunikatív folyamat több tényezőre, több dimenzióra terjed ki, természetesenül összeköti az e dimenziókra vonatkozó vizsgálatokat. Megemlítendő még, hogy tanulmánya utolsó részében Worth megkísérel alkalmazni a filmi kommunikáció megvalósulásának vizsgálatára és a hozzá kapcsolható interdiszciplináris együttműködésre általa leghasználhatóbbnak tartott Chomsky-féle modelleket, s érdekes eredményre jut.

Ezek tehát Worth kezdeményezései. Jelentőségük abban áll, hogy a figyelmet ismét a filmnek a szemiotika első megközelítései által nagyrészt elhanyagolt kommunikatív dimenziójára irányítják, s így új vonásokkal gazdagítják a kutatást. Végül meg kell említeni azt a pszicholingvista csoportot, amely mellett Worth dolgozik,¹³ s amely ekkor a film által közvetített információtypust, a különböző (auditív és vizuális) csatornák által betöltött funkciókat, a nézői aktivitást, a film háttérében levő szintaktikai vagy szemantikai modelleket, a kétértelműséget, az inkongruenciát, a redundanciát stb. vizsgálja. E csoportba tartozik Calvin Pryluck is. (Pryluck–Snow 1967; Pryluck 1968). E kutatók is a filmkommunikációból indulnak ki: egyrészt multidiszciplináris kutatási területté teszik, másrészt olyan specifikus kutatási tárggyá, amely képes produktív modellek létrehozására.

Térjünk most át Metzre. A *Langage et cinéma*¹⁴ ellentmondásos mozzanat a szerző pályáján: egyrészt következetesen végigviszi a korábbi kutatásait irányító strukturalista szemléletet, másrészt ő maga mutatja meg, hogyan lehetséges túllépni rajta.

A strukturalista beállítódást egy distinkciósorozat jelzi. Metz különbséget tesz „tényleges tárgy”, vagyis a maga közvetlenségében és empirikusságában vett valóság-elem, és „ideális tárgy”, vagyis meghatározott optikából kiinduló szisztematikus megfigyelések alapján újrakonstruált valóság-elem közt; éppígy az „egyedi tárgyak”, vagyis az egyetlen példányban létező valóság-elemek és a „nem szinguláris tárgyak”, vagyis a többpéldányú valóság-elemek közt. Tehát az egyik oldalon a létező világ áll, szembeállítva a természettudósok rajzolta képpel, a másikon a specifikus események, szembeállítva a több eseményben is megtalálható jellemzőkkel. Az elemek e két típusa segítségével megérthetjük azt a világot, amellyel a szemiológusnak dolga van, s azokat az utakat is, amelyeket eljárásában követhet.

Tehát először is a valóság. A lehetőségeket kombinálva a valóság-elemek elhelyezésére négy rekeszt alakíthatunk ki; ezek a *textus* (amely konkrét és szinguláris: ez az adott film), az *üzenet* (amely valami konkrét, de nem szinguláris: például a fények játéka egy filmben, amely része a textusnak, de nem kizárólag annak része), a *szabály-*

¹³ E kapcsolat bizonyítékát láthatjuk a Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication című tanulmányban. In: *Audio Visual Review*, (16) 2, 1968.

¹⁴ Metz könyve 1974-ben jelent meg Párizsban, s mint korábban jeleztük, a legteljesebb magyar nyelvű Metz-kiadás alapját képezi. Vö. 89. o. 1. l.

rendszer (amely valami az elemző által konstruált és nem szinguláris: például a világítás „grammatikája”) és a *szinguláris rendszer* (amely valami konstruált és szinguláris: egy textus szerveződése, az épp elemzett film architektúrája). Fontos, hogy ne keverjük össze ezeket az entitásokat, s mindig világos legyen, melyikről van éppen szó.

A tipológia jelzi azt az utat is, amelyen a szemiotikai elemzés halad. Rendszerint a textustól és az üzenettől indul, s a szabályrendszerhez és a szinguláris rendszerhez jut el, tehát attól, ami „az elemző beavatkozása előtt már létezik”, ahhoz, „ami csak egy logika, a koherencia elve” (Metz 1971, 79). Ez a strukturalista befolyás alatt álló, a jelenségek érzékfeletti princípiumát mélyszerkezetük feltárásán át kereső diszciplínák tipikus eljárási módja. Hozzá kell tenni, hogy amikor a szinguláris rendszerre irányul a vizsgálat, a konkrét filmekkel foglalkoznak, mivel a szinguláris rendszer egyedi esemény, egy textus architektúrája; ha viszont a szabályrendszerrel, akkor a filmművészettel, mivel a filmművészet az egyes filmek által használt vagy használható elemek összessége. Tehát két eltérő eljárási útról van szó, s nem szabad keverni őket.

Metz mindkét úttal kísérletet tesz. Először a szabályrendszereket vizsgálja: használati körük alapján rendszerezi őket (vannak általános, minden film számára közös szabályok; vannak különleges, filmek egy csoportjára érvényes szabályok; továbbá nem specifikus, minden művészetben alkalmazott szabályok stb.); s listát készít belőlük (vannak a festéssel és a fényképpel közös ikonovizuális szabályok, vannak a mechanikus reprodukcióra vonatkozó, csak a fényképpel közös, a világ visszaadását irányító szabályok; az audiovizuális, képek és hangok közt kapcsolatot teremtő kompozíció egyedül a filmben érvényesülő szabályai stb.). Mindebből Metz azt a fontos következtetést vonja le, hogy a *filmművelő* kétarcú dolog: egyrészt (csak a filmből s a filmnek készült) specifikus szabályegyüttes, másrészt pedig egy film elkészítése közben alkalmazott (különböző származású és a filmben is érvényesülő) szabályrendszerek együttese. Tehát egy kemény és tiszta mag s az azt övező heterogén elemek halmaza alkotja. Ezzel elesik a régi törekvés, hogy a filmművészetet egyszer s mindenkorra a többi közegtől és művészetből elkülönítve definiáljuk: a filmet nem ez vagy az a vonása, hanem olyan rendezett szabályegyüttes jellemzi, amelynek központi magja az egyedül benne érvényesülő szabályokból áll, perifériája viszont összekapcsolja a többi közeggel, a többi művészetrel.

A szabályrendszerek után Metz a szinguláris rendszert, vagyis az egyes filmeknek jelentést adó architektúrát is vizsgálja. És itt optikája kissé megváltozik. Az egyes művek vázát áttekintve észreveszi, hogy nem pusztán szabályok rendezett halmazával, hanem a köztük folyó kölcsönhatásokkal is számolni kell. Egy szinguláris rendszer egymás mellé állított elemekből jön létre (a tér és az idő szervezése, a színészi játék formái, a világítástípusok stb.), s ezek összeütközésbe kerülnek, átdefiniálják egymást, új kapcsolatformákat alakítanak ki. Igaz, hogy a végén egységet alkotnak, de megmaradnak a súrlódás és a diszharmónia területei, s mindenekelőtt magukon viselik a feszültségek és átformulázás nyomát. Vagyis az egyedi rendszer inkább alkotórészei intenzív interakciójának eredménye, mint az elemek organikus elrendeződése: a váz mögött folytonos mozgást és ellenzórást látunk. Hogy erről az aspektusról is képesek

legyünk számot adni, a struktúra fogalma mellé kell állítanunk a *skriptúrát*. Ez a fogalom „a szabályokat beépítő, belőlük kiinduló, ellenük ható tevékenységre utal, amelynek maga a szöveg ideiglenesen megszilárdult eredménye” (uo. 291. o.). A strukturalista szemlélet tehát sokkal mozgalmasabb vízió felé nyílik, amelyben a mélyszerkezet mellett a textust kialakító, illetve működtető dinamizmusok is számítanak. Előtérbe kerül az erő, a változás, az energia fogalma, s mint látni fogjuk, a következő periódus elméleteiben dominálnak majd.¹⁵

9.4

A textuális fordulat

Wollen, Worth és Metz alakját kicsit annak a vágynak a megtestesítőiként kezeljük, amely a hatvanas–hetvenes években a szemiotika vizsgálati területének kiterjesztésére törekedett: Wollent azért, mert Peirce-re hivatkozván kitágítja a jel addig használatos fogalmát; Wortht azért, mert a film kommunikatív dimenzióját kiemelve új problémákat vet föl; Metzt pedig mert feltárja a strukturalista szemlélet alapjait, ugyanakkor olyan elemeket vezet be, amelyekből kiindulva meg lehet haladni.

Ha az eddig tárgyalt időszak a terjeszkedés ideje, a következő a szétszóródásé. A kutatások megsokszorozódása meglazítja a tudósok közti kapcsolatot, olyannyira, hogy szinte elfelejtik közös gyökereiket: a szemiológia fájának ágai szétterjeszkednek, el is távolodnak egymástól. Egyes ágai beoltódnak: a szemiotika kinyílik a korszakot foglalkoztató tipikus kérdések, például a domináns ideológia „lebontása” felé, s más gondolatkörökkel, például a marxizmussal vagy a pszichoanalízissel társul. Ezekből az érintkezésekből új, saját céllal rendelkező irányzatok jönnek létre. Végül a kutatás részben területet vált: a filmművészettel nemcsak egészében, hanem részeiben, egyes műfajokkal (például a westernnel), egyes produkciós területekkel (például a kísérleti filmmel), sőt konkrét filmekkel is foglalkoznak; s bár a cél továbbra is általános típusú megfigyelések rögzítése, az elemzett tárgyak partikuláris vonásai növelik a stúdiók közti távolságot.

Tehát a filmszemiotika széttöredezik: a régi határok kitágulása, külső területek csatolása, új tartományok létrehozása mind elkerülhetetlenül a távoldás irányában hat.¹⁶ Ennek ellenére azért bizonyos alaptendenciák felismerhetők. Különösen az eljárásmódot és az elérendő célokat egyaránt érintő újfajta érzékenység van terjedőben, amelynek

¹⁵ Metz következő könyvében, amely a szemio-pszichoanalitikus megközelítés problémájával foglalkozik, továbblép majd ebben az irányban (Metz 1977a).

¹⁶ A kutatási irányoknak kissé indokolatlan megsokszorozódása sajnálkozásra készteti Marie-t, aki hidrához hasonlítja a szemiotikát (*L'enseignement du cinéma et l'hydre sémiologique. Ça Cinéma*, 1979/18.), illetve Brunettát is, aki ennek kapcsán teóriakonzumálásról beszél. Prefazione. In P. Madron (ed.): *L'analisi del film*. Parma, 1984, Pratiche.

előjelei már láthatóak voltak az előbb tárgyalt írásokban is. Kész formájában a többiek által „második szemiotikának”¹⁷ nevezett irányzat jellegzetessége lesz.

Mindenekelőtt fokozatosan eltűnik a strukturalizmusra jellemző taxonomikus, statikus szemlélet. A strukturalizmus kritikája általában is egyre nyíltabb és radikálisabb lesz. Az eredmény, hogy jelek vagy szabályrendszerek egyedi előfordulásokra alkalmazható osztályainak definiálása helyett lokális és globális folyamatokat és irányultságokat határoznak meg: a tipológiákat *erővonalak* váltják föl. Az egyes szekvenciák vagy filmek összetett vázának rekonstruálása helyett pedig az egyes elemeket mozgató erőre és ellenerőre világítanak rá: a rendszer fogalmát a *folyamat* fogalma váltja föl.

Fokozatosan újradefiniálódik az elemzés tárgya is. A lehetőségek együttesének tekintett filmművészet helyett a realizáció területének tekintett filmművészet kerül a figyelem középpontjába: az egyes választások számára adott formák és kodifikált eljárások gyűjteménye helyett egy adott tevékenység feltételeit és módjait vizsgálják. A film (filmek egy csoportja, filmrészlet) kerül az érdeklődés centrumába. Sőt a *filmtextus* használata – e fogalommal találkozunk már Metznél – ez idő tájt terjed el széles körben. A tradícióhoz kötődő néhány tudós a hangzó és látható jelek rendezett együttesét jelöli vele; a nézőpont megváltozására érzékenyebb többi kutató viszont az elemek interakcióját, a komponensek egymásra hatását, vagyis egy *folyamatot*. De melyik folyamatról van szó? Különböző válaszok adódnak.

A hetvenes években a leggyakrabban a film létrehozásának folyamatára utalnak. A vizsgálódás ekkor a film alapanyagain folyó, kompozícióját diktáló „nyelvi munka”, a „skriptúra” felé irányul (ez a terminus is előfordult már Metznél); illetve a kezdetét jelentő „alkotás”, egyszóval a filmet átható és mozgató *szignifikáció* (vagyis a jelölési eljárások) felé. Ebből a válaszból olyan szövegfogalom adódik, amely közömbös egyrészt a tartalom (mivel nem a jelentés, hanem a filmet konstruáló jelölők számítanak), másrészt a tartalom átadása iránt: nem az számít, hogy valami közvetítődik, hanem a filmben kibontakozó nyelvi operációk.

Az évtized végén viszont egy másik tendencia jelentkezik: a „folyamat” értelmezésekor a *kommunikációra* kezdenek hivatkozni (és ennek is megvan az előzménye, gondoljunk Worth-re). A figyelem azokra a feltételekre helyeződik át, amelyeket egy filmnek tiszteletben kell tartania, hogy filmnek tekintsék, helyesen interpretálják, hogy beilleszkedjen a megfelelő szituációba és elérje a szándékolt hatást stb. Fontosabb lesz látni egy textus társadalmi használatát, mint rekonstruálni az azt létrehozó munkát; fontosabb feltárni gyakorlati működésének alapjait, mint áttekinteni a benne ható feszültségeket és konfliktusokat; összegyűjteni az ismétlődő jellegzetességeket, mint követni latens lehetőségeit; meghatározni optimális egyensúlyait, mint értékelni a szabályok lerombolására való képességét. Vagyis a *filmtextus* a „tendenciája szerinti végtelen produktivitás” helyéből, ahogy az első hullám teoretikusai szerették nevezni,

¹⁷ Barthes beszél nyíltan „második szemiotikáról”: *Le troisième sens*. In: *Cahiers du Cinéma*, 1970/222.; a terminust aztán többek közt F. Casetti és Ghislotti (*Lo scenario francese. Bianco e Nero*, 1985/4.) is ávette.

„egy sor kommunikációs stratégia színházává és eredményévé” válik, ahogy a második hullám teoretikusainak szlogenje mondja.

E két irányzatnak természetesen különböző inspirátorai és képviselői vannak. Az első háttérben könnyű felfedezni Barthes, Derrida, Kristeva gondolatait: felhívásukat a nyelv pusztán funkcionális szemléletén való túllépésre, illetve aziránti érdeklődésüket, hogy bizonyos művek (főleg, de nem kizárólag az avantgárd) hogyan képesek folyamatos mozgósítani konstitutív elemeiket. De gondolhatunk bizonyos folyóiratokra, például a *Cinétique*-re vagy a *Cahiers du Cinéma*-ra: elhatározásukra, hogy „szétszerelik” a film gépezetét, hogy meglássák, milyen ideológiai effektusokat hordoz, s mindenekelőtt feltett szándékukra, hogy bebizonyítsák, mennyire illuzórikus a film igénye a valóság visszaadására. Világosan látszik ez a háttér Marie-Claire Ropars kutatásai, skriptúrafogalma mögött. Röviden, Ropars a tradicionális módszertani álláspont fordítottját fogadja el, tehát azt, hogy nem rekonstruálni kell a film jelentését, hanem mechanizmusát ízekre szedni, sűrűdásokat létrehozni, a részek sorrendjét felcserélni. Így kiderül majd, hogy az egyes elemek mennyire csak a látszat szerint közelednek és illeszkednek egymáshoz; s hogy valójában minden architektúra mögött örök mozgás rejlik, amely meghatározott szerep vagy előre rögzített hely nélkül mozgósítja elemeit; a feszültségek kizárólagos terepe az, amelyben minden elemet másokkal való ütközési lehetőségei minősítenek. Ebből adódik a szöveg mint differencialitás fogalma, az „eleve mindig aktív és nyitott”, „strukturális, szintézisre nem redukálható konfliktusok” alkotta textus (Ropars 1981, 122; vö. még Ropars 1976). A film tehát nem a világ reprezentációjára vagy egy mondandó kifejtésére szolgáló eszköz: inkább kaleidoszkóphoz hasonlít, amelyben a színes üvegdarabok vég nélkül, cél nélkül kombinálódnak és rekombinálódnak.

De az avantgárdra és a politikai elkötelezettségre való utalás nem kötelező érvényű: a szignifikáció mint a filmtextust megalapozó mozzanat a szűkebb értelemben vett szemiotikai megközelítésekben is előkerül, mint Bettetini könyvében (1975)¹⁸ is, a „jelentésalkotás” és a „filmrevitel” fogalmán keresztül. Írása kettős hipotézist fejt ki, amely szerint egyrészt szoros kapcsolat van egy film anyagi „megalkotása” (a tulajdonképpeni jelentésében vett produkció) s egy film mint jelentéssel rendelkező objektum „létrehozása” (vagyis a jelentés megalkotása) közt: mindkettő a „színrevitel” keresztül hoz létre egy adott világot. Másrészt ez a kétoldalú, anyagi eljárásokat és nyelvi műveleteket egyaránt magában foglaló lépéssorozat minden látható vagy verbális, festészeti vagy irodalmi kifejezésben tipikus, a „színrevitel” mozzanata tehát írásban, képen, beszélgetésben egyaránt jelen van. Ezért lehet nyomvonalakat találni és nagymértékben integrált elemzést végezni.

Ami a második hullámot illeti, inspirátorai nyilvánvalóan az évtized folyamán „Textgrammar” vagy „Textheorie” kidolgozásán tevékenykedő tudósok: Petőfi J., van Dijk, Schmidt. Épp erre a kutatási irányra utalva javasolja F. Casetti (1980), hogy a filmtextust koherens, teljes és kommunikatív entitásként határozzuk meg: ami a

¹⁸ Bettetini egyik tanulmányának angolból fordított részlete megtalálható a *Montázs című kötetben*, *Filmnyelv – filmtechnika. I. m.* 237–270. o.

vásznon feltűnik, éppúgy, mint más társadalmi terünket benépesítő más megszólalások, egy központi téma körül forog, egy kezdet és vég között fejlődik ki, és egy felismerhető jelentést kínál. Ez az egymástól különböző belső elemek összekötését lehetővé tevő műveleteknek (például a montázsoknak) és a látottaknak formát és értelmet adó nézői hozzájárulásnak egyaránt köszönhető. Más kutatók a film kisebb egységeire koncentrálnak, ugyanakkor kiszélesítik a hivatkozások körét. Közéjük tartozik például a filmszekvenciát elemző Möller (1978), aki egyrészt a szekvencia alapvető szintaktikai struktúráit, vagyis elemeinek összekapcsolási formáit, másrészt értelmezhetőségét, vagyis az áttekintés és megragadás lehetséges módjait vizsgálja. Möller – Peirce új szempontú értékelésére épülő – alap gondolata, hogy a szekvencia teljessége és ésszerűsége abból adódik, hogy az emberi cselekvés menetét és konfigurációit szimulálja.

Ez tehát röviden, gyors példákkal illusztrálva a filmtextus hetvenes években megfogalmazott, de később is használatos két definíciója: a textus mint állandóan nyitott feszültségek helye, illetve a textus mint teljes és funkcionális organizmus.¹⁹ Nem zárhatjuk le ezt az alfejezetet anélkül, hogy megemlítenénk: a textus fogalmának tisztázása részben az évtizedben kiterjedt filmelemzési gyakorlatnak s különösen az úgynevezett textuális analízisnek köszönhető. Ez tulajdonképpen a film (egy filmrészlet, egy filmsoport) minuciózus leírása, működési elvének kiemelése. Az adott tárgy vizsgálatán túl gyakran a használt kategóriákat is vitatják, esetleg újakat alakítanak ki: a textuális elemzés tehát nem pusztán alkalmazási gyakorlat, hanem teoretikus tevékenység is. Roger Odin több könyvében is áttekintette történetét, irányzatait, módszereit, céljait (Odin 1977; 1988). Aumont és Marie is feltérképezi, különös tekintettel leíró módszerére s nagyobb témáira (Aumont–Marie 1988). Bellour pedig, aki egyik első művelője és animátora volt, autobiografikus formában mesél sorsáról („D’une histoire”. Bellour 1979).²⁰

Később szóba kerül még a textuális elemzés és szerepe; de előbb az összképet kell részletesebben megrajzolni. A hetvenes évektől kezdve a filmtextus inkább a megvalósítást, mint a virtualitást kiemelő fogalom, s az inkább a folyamatra, mint a rendszerre hangsúlyt helyező antistrukturalista szemléletmód határozza meg a film-

¹⁹ Az idézett szerzők természetesen nem merítene ki minden lehetőséget: a filmtextus meghatározására tett kísérletek közt lásd például K. Asanuma: *Films: oeuvres ou textes?* (In: *Ça Cinéma*, 1975/7–8.), aki kitart úgy a skriptúra filmbeli működése, mint a film világbárázó s azt kommunikáló képessége mellett.

²⁰ Bellour vizsgálja a filmanalízist (*Le texte introuvable* – Bellour 1979), ahol tárgyalja a film egységességét és idézhetőségét, és a *L’analisi alla fiamma* (*Carte semiotiche*, 1985/1) című tanulmányában, ahol kritizálja az analízis „elszigetelt gyakorlatként” való felfogását. Természetesen ennél jóval több szerző végzett textuális analízist teoretikus szándékkal: a már idézettek mellett meg kell említeni többek közt D. Andrew, D. Bordwell, D. Chateau, T. Kuntzel, F. Jost, S. Heath, A. Gardies, J. P. Simon, P. Willemen nevét, akiknek munkáira később még rátérünk, továbbá Bailbé, Marie, Ropars, Sorlin és Lagny közös kutatását. Kitérő válogatás a textuális analízis sokféle irányzatából: Bellour (ed.): *Le cinéma américain*. Paris, 1980, Flammarion; illetve későbbi fejleményeiből: F. Casetti – R. Odin (eds.): *L’analisi del film*, oggi. In: *Carte semiotiche*, 1985/1.

szemiotika alaporientációját s a körülírtabb területeken folyó vizsgálatot is. Közülük négyet fogunk áttekinteni: a narráció, a nézőpont és a filmnunciáció vizsgálatát, illetve a generatív grammatikai modellek filmművészeti alkalmazására tett kísérletet.

9.5

Új kutatási irány: a narráció aktusa

A film narrativitása kezdettől fogva felkeltette a szemiotika érdeklődését: nem véletlen, hogy Metz a film támaszául szolgáló stabil struktúrák keresésekor a szekvenciák elbeszélésben való szerveződéséből indult ki. Így jött létre „a narratív film nagy szintagmatikája” (Metz 1968), vagyis egy tipológia, amely a filmnyelv (vagy legalábbis egy nyelvkezdemény) létezését kívánta bizonyítani, s számos folytatást és korrekciót ért meg.²¹

Ez utóbbiak közt kiemelt helyet foglalnak el Gardies, Chateau és Jost indítványai. A modern filmművészetről szóló tanulmányorozatokban a szerzők a „nagy szintagmatika” két korrekcióját javasolják: egyik, hogy a Metz által a klasszikus film alapján meghatározott nyolc szekvenciatípus mellé vegyék föl a kísérleti filmben használatos szekvenciatípusokat; másik, hogy az alapstruktúrák leírását kapcsolják össze filmekben való egyedi alkalmazási módjuk tanulmányozásával, még ha ez kicsit paradoxnak látszik is (Chateau–Jost 1979; Gardies 1980; Chateau–Gardies–Jost 1981). Maguk is bevezetnek új szekvenciatípusokat: ilyen például a tematikus szekvencia, amelyben nem cselekvés, hanem egy téma illusztrációja jelenik meg, a parametrikus szekvencia, amely nem az események sorozata, hanem a variációk játéka; a szabad szekvencia, amely pusztán felhalmozza az elemeket (Chateau–Jost 1979, 105). De mindenekelőtt az elbeszélés különböző elemei (például Robbe-Grillet filmjeiben a hangzó- és a látványelemek – Gardies 1980, 45) között létrejövő feszültségeket, a szekvenciák egymás mellé helyezéséből adódó disszonanciákat elemzik (például szintén Robbe-Grillet-nél a linearitás válságát: Chateau–Jost 1979, 193), s egészen az elbeszélés mélyén meghúzódó antinarratív dimenzió feltárásáig jutnak el. Az eredmény, hogy a filmnarratológia közelebb kerül a filmekhez, belső dinamikájukhoz: így jön létre az a textualista és antistrukturalista trend, amelyről már volt is szó.

De az újfajta érzékenység megjelenése máshol is látható, különösen Seymour Chatmannek a film és az irodalom közti kapcsolatról szóló tanulmányára gondolunk (1978). A könyv, amelyen látszik Gérard Genette szintén ez időben végzett vizsgálódásainak hatása, két részre oszlik. Az első része azzal foglalkozik, amit elbeszélnek, vagyis a *történettel*. Ez a megjelenő eseményeket, illetve létezőket foglalja magába, vagyis ami történik és ami van. Az események cselekvésekre és történésekre oszlanak:

²¹ Metznek a film narratív dimenziója iránti érdeklődését az ugyanebben a kötetben kiadott többi tanulmánya is bizonyítja: mindenekelőtt a *Remarques pour une phénoménologie du Narratif* és a *Le cinéma moderne et la narrativité*, szintén Metz 1968.

az elsöben meghatározott individuumok vesznek részt („olyan állapotváltozásokról van szó, amelyeket vagy egy cselekvő idéz elő, vagy egy szenvedő van alávetve nekik: fut, beszél, gondolkodik stb.”) (Chatman 1978, 42); a másodiknak nincs perszonalizált oka (nem idézi elő, legfeljebb elszenvedi valaki: esik az eső, elsodródik valaki, hajótörés stb.). A létezők személyekre vagy individualizált entitásokra és környezetre, vagyis az események egyszerű kereteire oszthatók. A történet e négy típusba tartozó elemek kombinációja. Ez egyrészt minden összetevőjét együttműködésre készítő szerves, ugyanakkor bizonyos elemeket másoknál többre értékelő hierarchizált kombináció (a szereplő például erősebb „elbeszélésalkotó tényező”, mint a környezet, de az azonos osztályba tartozó elemek esetében is fennállhat ilyen hierarchia, például az események osztályán belül vannak hordozók, úgynevezett központok, illetve kísérőelemek, szatellitiek). Az mindenképpen fontos, hogy meglegyen az az alapstruktúra, amelyre az elbeszélés támaszkodhat.

Könyvének második részében Chatman témát és szemléletet vált. A tárgy az elbeszélés folyamata lesz, vagyis az a mód, ahogy a történetet ténylegesen elmondják. Ezen a szinten lényeges az elbeszélőnek és a címzettnek az elbeszélésben többé-kevésbé nyílt jelenléte. Eszerint vannak a tények elbeszélésére korlátozódo személytelen elbeszélések; vannak egy tudatfolyam reprodukcióján vagy a szerző megszólalásán át bizonyos szubjektivitást érvényesítő elbeszélések; s végül az elmondottakat kommentáló vagy épp parodizáló, vállaltan önreflexív elbeszélések. Ezen a szinten nem a hordozó struktúra számít, hanem az elbeszélés feladója és fogadója között létrejövő dinamika: inkább lépésekkel, mint az alkotóelemek rendezett sorozatával, inkább orientációval, mint teljes tervvel van dolgunk.

Tehát első könyvtől a másodikra áttérve Chatman is az új kutatási tendenciák felé nyit: a textust és belső dinamikáját juttatja érvényre. A megfigyelési terület nem az avantgárd, mint Chateau, Gardies és Jost esetében volt, hanem a klasszikus film (és az irodalom). Éppígy különböznek a vizsgált folyamatok: nem a már eleve adott szabályok átformálására és kifordítására, hanem a film (könyv) feladója és címzettje közötti gondolatcsereire összpontosít. Mindazonáltal a hangsúly mindkét esetben áthelyződik az egyedi megvalósítás határain túllépő általános jellegzetességekről (a *narrativitás*) arra a tárgyra, amelyben ezek a jellegzetességek megtestesülnek (az *elbeszélés*), s mindenekelőtt arra a cselekvésre, amely létrehozta ezt a tárgyat (a *narráció*).

A hetvenes évek végétől épp a narráció lesz a kutatás nagy témája. Nézzük meg a Chatman által kezdeményezett irányba haladó Nick Browne egyik írását.²² Browne is azt gondolja, hogy a történet, vagyis „az események, a szavak, a szereplők érzékelésének” elemzését fel kell használni „azoknak a mechanizmusoknak az elemzésében, amelyekkel a narrátor bemutatja a történetet a nézőknek” (Browne 1982, 58). Tehát ha meg akarjuk érteni, hogy a feladó hogyan fordul a befogadóhoz, nem szükséges az

alkotáspszichológiát vagy a befogadásszociológiát mozgósítani: elég arra figyelni, hogy a kommunikáció két főszereplője hogyan íródik bele célzásokon, nézőpontokon, az esetleg alteregóként használt szereplőre bízott kommentárokon keresztül a kommunikáció tárgyába. Innen a könyv alapfeltevése: a történeteket lehet úgy „olvasni”, mint a rendező és a néző közti gondolatcsere szimbolikus formáját.

Az első fejezet a *Hatosfogat* (*Stagecoach*) egyik szekvenciájának, a Dry Fork Stationön zajló étkezési jelenetének elemzését hasznosítja a néző szerepének megértésében. Browne megállapítja, hogy a jelenet kettős képsorra épül: egyrészt a szereplőkről, köztük Lucyról készült objektív beállításokra; másrészt a Lucy nézőpontjából Dallasról és Ringórol felvett közeli szubjektív képsorokra. Ilyen módon a két nő szereplő kezelése nyilvánvalóan nincs egyensúlyban: Lucy az objektív beállításokban cselekvő személy, a szubjektívokban a nézőpont forrása, miközben Dallas csak mások pillantásának tárgya (lásd Lucy szubjektívjai). Mármint a nézőnek minden további nélkül (a neki a szemét kölcsönző) Lucyval kellene azonosulnia; viszont a film nyilvánvaló Dallas iránti szimpátiát alakít ki. Hogyan lehetséges ez? A dolog úgy áll, hogy a „nézői pozíciónak” legalább két meghatározója van: egyrészt az a valaki vagy valami, aki vagy ami irányítja a jelenet érzékelését, illetve másrészt mindaz, ami e jelenetben szerepel, az általa képviselt értékekkel és az irántuk ébresztett érzelmekkel. Ebből aztán a néző számára két azonosulási lehetőség nyílik: a tekintettel (azonosulás a kamerával vagy a megfigyelő pozíciójában lévő egyik szereplővel), illetve a látottakkal (a vásznon feltűnő elfogadása vagy visszautasítása). A *Hatosfogat* nyilvánvalóan konfliktust teremt e kétfajta azonosulás között: a néző nem tudja, hogy Lucyval tartson-e, aki az első azonosulástípus tengelye, vagy Dallasszal, aki a második középpontja. A film időben előrehaladó olvasatában a kérdés fokozatosan megoldódik: az első átalakul, s a második lassan megerősödik.

Nyilvánvaló, hogy a néző választását a narrátor által alkalmazott stratégiák határozzák meg: „a néző helyét a szöveg szabja meg, végső soron pedig a narrátor helyzete az elbeszéléshez képest” (uo. 11. o.). A könyv második fejezete ezért a narrátorról szól, arról, hogyan játssza el szerepét a filmben. A narrátorra vár mindenekelőtt a szereplők tapasztalatainak bemutatása és kommentálása. A tapasztalatokat bemutatni annyi, mint konkrét viselkedéseket (cselekvéseket) és kognitív folyamatokat (látás, képzelet stb.) megjeleníteni, a szereplőt a világban való mozgásában és a világ érzékelésében is követni.²³ Mindezt kommentálni viszont annyi, ...mint olyan nézőpontot létrehozni, ahonnan ítélet alkotható: a szereplőt mindig egy bizonyos szempontból, hol előnyös, hol előnytelen színben láttatni. Ezzel a narrátor a nézővel is kapcsolatot teremt. Amikor ugyanis követi és megítéli a szereplőket, az elbeszélés események felépítéséről, illetve értelmezési módjáról is támpontokat nyújt a nézőnek. Rendezkedik a vásznon, aztán megmondja, mit hogyan kell érteni. Tevékenységéből fakadóan együtt érző, ám némi távolságot is tart attól, amit elbeszél: abból, amit mutat és amit gondol, akár a bemutatottak „ellenére” is megértjük pozícióját. „A narrátor

²² A Chatman által elfogadott szemléletmódot más tudósok is osztják: lásd például Camparinak a filmnarratológia típusairól szóló munkáit (Campari 1974; 1983). A filmnarratológia jó áttekintését adja Vanoye 1979.

²³ Megjegyzendő, hogy a klasszikus filmben nem véletlenül irányul a montázs a mozgásra és az érzékelésre.

a képek megjelenéséhez társul, de kétértelműen: úgy *bennük*, mint *mögöttük* található. A történetben és a történeten működik” (Browne 1982, 42). *A 39 lépcsőfok* (*The Thirty Nine Steps*) elemzése is ezt erősíti meg.

A harmadik fejezet a szereplőkről szól, akiknek a cselekvései utalnak a narrátor és a néző kapcsolatára is. Ez gyakran teljesen nyílt, ha a szereplő például „kritikusként” vagy az események „színi interpretátoraként”, a szerző vagy a néző egyértelmű alteregójaként lép föl; máskor, főleg a modern elbeszélésben álcázva van – mint például a *Véletlen Baltazár* (*An hasard, Balthazar*) esetében, a végkifejletnél, ahol a főszereplő nem ember. Bárhogyan is, tény, hogy a szereplő híd a film feladója és címzettje közti cserefogalomban.

Szakítsuk itt félbe a filmnarratológia bemutatását.²⁴ Később visszatérünk még rá, mégpedig Jostnak és Gaudreault-nak épp a most látott vonalvezetést folytató s egyben horizontját bővítő írásának tárgyalásakor. Térjünk most át egy másik kutatási területre, amely azzal foglalkozik, hogy a filmelbeszélés hogyan irányítja a tekintetet.

9.6

Új kutatási irány: a film nézőpontja

Továbbra is a filmtextus és dinamikája által meghatározott keretben mozgunk: de a narráció feladót és címzettet a vásznon szembesítő aktusa helyett a történetet „lehorgonyzó” s ugyanakkor „menetét” megadó nézőpont kialakítása áll a vizsgálódás fókuszában. Tehát ismét egy dinamika, ezúttal a néző és a nézett, a test és a szem, a vásznon és a terem stb. között működő kölcsönhatás.

A téma bizonyosan nem új, hiszen a film mindig is tekintetek terének mutatkozott; s nemcsak a szemiotikát foglalkoztatja (épp ezekben az években a pszichoanalízis vagy a feminista filmelmélet is behatóan érdeklődött iránta). Itt pusztán csak megjelöljük azt a két írást, amely elindította e kutatási irányt. Egyik a nyilvánvalóan a narratológiai stúdióhoz kötődő *Mindscreen* (Kawin 1978). Kiinduló kérdése: „ki beszél el egy filmet?”; s a válasz legalább négy lehetséges módot jelöl meg, amelyen a képek vagy a hangok valódi „forrásukra” utalhatnak. A narrátor először is megmutatkozhat a szubjektív keresztlátáson: filmet nézve szó szerint „osztjuk” a valóságot számunkra „beállító” valaki tekintetét. De a narrátor érvényesülhet a jelenet áttekintésére általa kínált különleges optikán át is: ekkor a filmet nézve az egyes részletekre helyezett hangsúlyait „osztjuk”. Mindenekelőtt pedig egy, az eseményeket megszűrő tudaton át jelezheti saját jelenlétét: a filmet nézve kínálója lelki szeméhez igazodván „osztjuk” érzékenységét vagy képzeletét. Végül pedig a narrátor előléphet az autoreferenciális eljárásokon vagy öntudata manifesztálódásán át is: ekkor a filmet nézve éntudatát fogjuk „osztani”. Ezekhez más, inkább a hangzó összetevőkhöz tartozó módozatokat is hozzá lehet tenni: például ilyen

²⁴ Itt említhetnénk meg a nem narratív film szemionarratológiai eszközeivel foglalkozó tanulmányokat, például az oktatófilmekről: J. Jacquinet: *Cinéma et pédagogie*. Paris, 1977, PUF.

a külső hang (voice over), amely eredményeként a filmet nézve „osztjuk” a jelenetet bevezető vagy az eseményeket kommentáló valaki szavait.

E módok közös vonása, hogy *első személyben* „ragozzák” a filmet: van egy, a képet és a hangot mintegy vezető „én”. Léteznek *második személyű* formák: a néző felé forduló filmek, mint a propagandafilm is. S vannak *harmadik személyű* formák is: ezek a leggyakoribb, az eseményeket semleges és anonim módon bemutató filmek. Az első személyű filmeknek megvan az az érdemük, hogy nyilvánvalóvá teszik a narrációt irányító *nézőpont* jelenlétét. Helyesebben, megvan az a képességük, hogy létrehozzanak egy képeket-hangokat átható *szubjektivitást*: az elbeszélő átítatja magával saját elbeszélését; egy történetet kínál, egyúttal saját magát, mint annak hordozóját.

Másik írás, amelyben a nézőpont és a szubjektivitás problémája megjelenik, Branigan egy fontos tanulmánya (1984). A könyv témája a szubjektív (közkeletű kifejezéssel a szubjektív kamera), vagyis az a beállítástípus, amelyben a vásznon levő valóságot egy szereplő szemével látjuk. Branigan többirányú elemzést végez. Mindezekelőtt azt igyekszik meghatározni, mi is a szubjektum. Akár a film alkotójáról, akár a nézőről vagy a belső narrátorról, esetleg egy cselekvő szereplőről van szó, szubjektivitása Branigan szerint a történet előadásából vagy követéséből adódó pozíciófajta. Tehát nézőpont jelenlétére utal: az elbeszélőt mindig egy bizonyos perspektívából ragadják meg, abban az értelemben, hogy azt valaki érzékeli (nézőpont mint percepció), felfogja (nézőpont mint attitűd), megszűri (nézőpont mint a megfigyelővel való azonosulás), elmondja (nézőpont mint használt nyelv), áttekinti (nézőpont mint olvasási pozíció). Ebben a keretben a szubjektív nem más, mint a többi nézőpontalkotó forma egyike, amelynek középpontja a szemét a felvevőgépnek és a nézőnek kölcsönző jelenetbeli szereplő.

A szubjektívnek vannak bizonyos szabályai. Kanonikus formája két beállítást igényel: az egyik azt mutatja, aki *néz* (*point/glance*), a másik pedig azt mutatja, amit lát (*point/object*), továbbá a kettő között szimultán vagy folytonos időbeli kapcsolat is szükséges. Ebből a struktúrából kiindulva határozhatjuk meg a szubjektív különböző típusait. A legegyszerűbb, amelyben mobil a percepció tengely (*perceptual pov shot*), a tárgyat úgy mutatja, ahogy a szereplő *szemének* kínálkozik. A második, a tárgyat mutató beállítást ekkor pontosan a megfigyelő első beállításban elfoglalt helyéről kell felvenni, s a tárgy normális ábrázolását kell adnia: ez a tanú egyszerű látását szimulálja. További bonyolultabb változatok is lehetségesek: a zárt szubjektív (ha a látó A, a látott pedig B, akkor ABA); a késleltetett szubjektív (B más beállítások közbeiktatása után jön); a nyitott szubjektív (B sosem jön), a fordított szubjektív (BA).

A jelenet egyik szereplőjének tárgyérzékelését kiemelő szubjektív mellett vannak hasonló jellegű más beállítások is, amelyek kissé lazábbra veszik a szereplő-tárgy kapcsolatot. Ez az olyan beállítások esete, amelyekben látunk valamit, amit a megfigyelő is lát, de nem egészen az általa ténylegesen elfoglalt helyről: például egy tükröt, ha tudjuk, hogy a szereplő éppen belenéz, vagy bármilyen tárgyat is, ha tudjuk, hogy látóterében van (*character reflection*). Ez nem a szó szerinti értelemben vett szubjektív (Branigan *metaphorical pov*-nak nevezi), de a tárgy „látott” voltának tudata szubjektív

tivizálja a beállítást. Fordított azoknak a beállításoknak az esete, amelyek a megfigyelő által csak gondolatban látottakat mutatják: ekkor módosított percepcióval, esetleg imaginációval van dolgunk. Jó illusztrációja ennek a hallucináció vagy az álom (*character projection*).

A szubjektív struktúrájának, típusainak és variációinak e nagyon gondos elemzése után Branigan történeti kitérőt tesz, amelyben modern filmeket s különösen Fellini *8 és féljét* (*Otto e mezzo*) és Oshima *Meghalt a háború utánját* (*Tokyo senso senjo hiwa*) elemzi. A könyvet egy terjedelmes metateoretikus rész zárja. Ebben az általa alkalmazott megközelítéstípust tárgyalja, összeveti más narráció- és reprezentációfelfogásokkal, kifejti saját racionalista orientációját, amely szerint egy film akkor jön létre, amikor a néző egyrészt a kapott jelzések alapján, másrészt saját mentális sémái szerint újral alkotja. A film tehát nem kész *tény*, hanem e *follyamat* eredménye.

Branigan tanulmányának számos érdeme van: megragad egy kialakulóban lévő témát (a tekintet formája a filmművészetben),²⁵ s egyben általános keretet ad neki, valamint bizonyos fokú formalizációt; majd könyvének végén a szemiotikát a kognitív pszichológia felé (egy fokozatosan erősödő megközelítés felé) orientálja. Hozzá kell tenni, hogy a nézőpontot tovább vizsgálják, s gyakran utalnak Braniganre az övétől különböző felfogású szerzők is: hadd emlékeztessünk Dagrada (Eco szemiotikájához igen közel álló) vagy Fontanille (Greimasra hivatkozó), főleg pedig Jost (Genette nyomán haladó) tanulmányaira.²⁶ Végül megtaláljuk a nézőponttémát a „második szemiotika” egyéb területén is. A filmenunciációhoz kapcsolódó kutatásokra gondolunk.

9.7

Új kutatási irány: az enunciáció szerepe

Itt csupán futólagos célzást tehetünk erre a hetvenes évek végén megjelenő s az egész következő évtizeden végighúzódnó vonulatra: bővebben tárgyaljuk majd, amikor a nyolcvanas évek második felének nagy trendjeit rekonstruáljuk. Emlékeztessünk mindenesetre, hogy továbbra is a textus és dinamikai által meghatározott keretben mozgunk: az „enunciáció” (vagyis a „kijelentés”) terminus mindazoknak a nyelvi műveleteknek a halmazát jelöli, amelyek egy nyelvi objektumnak mondhatni testet adnak. Tehát azt az aktust emeli ki, amellyel valaki az adott nyelvben meglévő lehetőségegyüttes felett rendelkezve kifejti mondandóját. Másképp fogalmazva, az enunciáció a virtualitások halmaza és egy adott manifesztáció közti híd. A filmművé-

²⁵ Meg kell említeni még M. Nash: *Vampyr and the Fantastic*. In: *Screen* (17) 3, 1976, illetve P. Willemen *The fugitive subject* című írását. In: P. Hardy (ed.): *Raoul Walsh*. Edinburgh, 1974, Edinburgh Film Festival.

²⁶ Dagrada: *Strategia testuale e soggettiva in Spellbound*. In: *Carte semiotiche*, 1985/1.; és *Diegetic Look: Pragmatics of the POV shot*. In: *Iris*, 1986/7.; J. Fontanille: *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. (Paris, 1989, Hachette) s végül Jost 1987. A nézőpont témáját egyetlen szerző esetére alkalmazza L. Cuccu: *Antonioni. Il discorso dello sguardo*. Pisa, 1990, ETS.

szet esetében pedig az enunciáció teszi egy film számára lehetővé, hogy a benne meglévő lehetőségekből kiindulva formát öltjön és megnyilatkozzon: megjelenjen mint *textus*, mint épp *ez* a textus, s mint *ez* a textus ebben a *szituációban*.

Az enunciáció rokonsága a már említett szignifikáció vagy a skriptúra fogalmaival nyilvánvaló, a hangsúlyok ebben az elméletben azonban máshová kerülnek: az enunciáció nem a szövegelemeket kombinációra és rekombinációra kárhordató örök instabilitást állítja előtérbe, hanem a szöveg formálódását. Ezenkívül a „kijelentés” terminus maga jelzi, hogy a szöveg valamilyen módon mindig valakié, egy adott időpontban, egy adott helyzetben valaki felé irányul, s nem a nyelv önmagában működő anonim terméke. Végül pedig kiemeli, hogy a textus mindig megőrzi az őt létrehozó gesztus nyomait, s hogy sosem lehet vétkesen neutrális vagy áttetsző. Tehát e kutatók figyelme a filmtextus kialakulása, gyökerezettség, önmagára való utalása felé fordul: az „enunciáció” fogalmával pozitív és teljes mozgást hangsúlyoznak, s nem a mű „feloldódását” saját jelölőinek egyszerű játékában, ahogy a skriptúra teoretikusai tették.

Az imént tárgyalt három motívum (a filmtextus *konstruálódása*, *szituálódása*, *lehetőséges autoreferencialitása*) bizonyos mértékig minden írásban jelen van. Vannak köztük olyan írások, amelyek úgy értik a nézőpontot, mint ami azt a mozzanatot viszi a filmre, hogy valaki látta (és lefilmezte) a világot, s hogy valaki más ezt a vásznon újra látja (Aumont 1983; Casetti 1986). Vannak, amelyek arról a módról szólnak, ahogy a filmbeli pillantások és szavak egy „forrást” és egy „címzettet” kapcsolnak össze (Collins 1979; Simon 1983; Jost 1983; Bettetini 1984). Foglalkoznak még írások a verbális és a vizuális enunciátum viszonyával (Marie-Vanoye 1983); a diegetikus (narratív) világ konstrukciós formájával (Chateau 1983); a filmben is meglévő deitikus, vagyis a kommunikatív szituációra utaló jelekkel, mint például az „én”, „te”, „itt” stb. (Simon 1978 és 1981; Bettetini 1979; Casetti 1986; s egy terjedelmes szakasz in: Metz 1991). És így tovább. Később, amikor a „második szemiotika” eredményeit összehasonlítjuk más irányzatokéival, visszatérünk még ezekre az írásokra, egy, a nyolcvanas éveket alapvetően meghatározó szembesítésben.

9.8

Új kutatási irány: a generatív modellek

A későbbi fejezetekben fogjuk alaposabban tárgyalni a textuális és posztstrukturalista szemiotika utolsó vonulatát is: most ezt is csak jelzésszerűen érintjük. Olyan tanulmánycsoportról van szó, amely szintaktikai vagy szemantikai mélystruktúrákból kiindulva vizsgálja a film formálódását. A probléma hasonlít az enunciációelmélet központi kérdéséhez, de másképpen közelítik meg. Ott azt vizsgálták, hogy a textus egy virtualitáseggyüttesből kiindulva milyen módon ölt testet, itt azt a tényt hangsúlyozzák, hogy a szöveg egy háttérben levő kommunikatív tervet valósít meg; ott azt emelték ki, hogy a szöveg egy adott szituációban gyökerezik, s tükrözi az őt létrehozó

mechanizmusokat, itt azt a módot állítják fókuszba, ahogy a szöveg e kommunikatív tervét megvalósítva megszervezi az információáramlást. Az ebbe a vonulatba tartozó tanulmányok a generatív-transzformációs grammatikai modellek filmművészetre alkalmazásával kísérleteznek, a vásznon megjelenő filmet úgy vizsgálják, mint elemi struktúrák progresszív átírásának származékát, e struktúrák fokozatos képekbe-hangokba öltözését. E felfogás szerint például a „tüzelő ember/eleső ember” szekvenciát egy cselekvő/cselekvés/szenvedő struktúra szerint egymást követő transzformációk generálják, amely struktúrának lehetne nyelvi (John ráló Jimre) vagy másféle filmes manifesztációja is.

E tanulmányok közül Carrol 1980-as, Möller 1986-os, Chateau 1986-os, de különösen Colin 1985-ös munkáját kell megemlítenünk. Colin meg is indokolja a generatív-transzformációs grammatika filmelméleti alkalmazását: véleménye szerint nincs lényeges különbség a filmet és egy természetes nyelvet irányító mechanizmusok között; egy audiovizuális ábrázolást ugyanolyan módon hoznak létre és ugyanolyan módon interpretálnak, mint egy mondatot. Mindkét esetben van bizonyos gondolati tartalom, amely a filmnél képekben és hangokban, egy regényben pedig szavakban megformálva jelenik meg. Colin írott és vizuális textusok, fiktív alapú és dokumentatív filmek stb. összehasonlító elemzésével támasztja alá ezt a hipotézist. Továbbá tanulmányozza a szöveg felszínén érvényesülő kommunikatív dinamikát: a mélystruktúra manifesztálódásának rendje bizonyos jellegzetességeket kiemel, másokat elhomályosít, bizonyos tényeket elejt, másokat megtart, bizonyos elemeket siettet, másokat késleltet. A szöveg tehát modulálja az információkat. Különösen fontos a már kimondott vagy megmutatott és a kimondásra vagy megmutatkozásra váró közti feszültség. A film esetében a beállítások elrendezésének, sorrendjének vagy a kameramozgás irányításának módjait kell vizsgálni: ezektől függenek várakozásaink, a minket érő esetleges meglepetések és a reinterpretáció.

9.9

Szemiotika és posztsemiotika

Az előbbi oldalakon a posztstrukturalista szemiotika második hullámába tartozó négy nagy irányzatot tekintettük át: az első az elbeszélésben megjelenő narrációval foglalkozott, a második a nézőpont szerepét emelte ki a film kommunikációs pólusok közötti mozgásában; a harmadik a film megformálódását és szituálódását helyezi fókuszba, a negyedik az alapsémáktól a diszkurzív manifesztációig vezető átmenetet rekonstruálja. Tehát mind a négy a *textusban* lévő *dinamizmusokkal* foglalkozik. Természetesen szemlélnk során sok mindent kihagytunk vagy csak utaltunk rá; hiszen a szövegre, illetve szövegdinamikára érzékeny második szemiotika nyitott, centrifugális mozgástól áthatott terület: érdeklődése kiterjedt, az inspiráció új forrásait kutatja, szembesülni kíván a kutatás egyéb formáival. Ennek eredménye egyfajta genetikus mutáció: a stílus kevésbé merev, olykor kevésbé szigorú is lesz, mozgéko-

nyabb, de eklektikusabb is. Meglazulnak a diszciplína kötelékei: a módszercentrikusság fesztelenebb és kevésbé ellenőrzött magatartássá oldódik, a szemiotika ha nem is antiszemiotikává, de posztsemiotikává alakul át. Megtaláljuk ebben a megelőző kutatás kezdeményezéseit, témáit, sőt rögeszméit is, de más módon kezelik őket; s találunk a bemutatott normákhoz kötődő szerzőket, de ismeretlen kombinációkkal kísérletező teoretikusokat is. Elkerülhetetlen, hogy később ne térjünk vissza hozzá: tradíciókban és szakításokban egyaránt gazdag irányzatokkal találkozunk majd, amelyek új kutatási kereteket jelentenek.

Pszichoanalízis a filmművészetben

A film a díványon

A filmelmélet módszercentrikus paradigmán belül elhelyezhető negyedik nagy ágát a pszichoanalízis inspirálja. Talán inkorrektnek tűnhet ez a besorolás: a pszichoanalízist valójában nem jellemzi a többi tudományhoz hasonló módon módszer; sőt olykor arra sem törekszik, hogy tudományként jellemezzék. A kérdés érdemi részének érintése nélkül is el kell viszont mondanunk, hogy a pszichoanalitikus indíttatású filmelmélet nagyrészt úgy viselkedett, mint bármilyen más tudományos megközelítés: kijelölte az illetékességét, interpretálta az adatokat, modelleket dolgozott ki és igazolásukra törekedett. Természetesen nem hiányoznak azok az írások sem, ahol ez a szemlélet gyengébben érvényesül, főleg ahol a Freud, Jung vagy Lacan gondolataira való hivatkozás néhány kulcsszó egyszerű átvételére redukálódik: az effajta gyengeség viszont nemcsak e területen fordul elő. Vannak olyan írások is, ahol a komplex magyarázat vágya a szisztematikus vizsgálódás kötelezettsége fölé kerekedik: főleg a hetvenes években látható az a tendencia, hogy az alapkérdések megoldását várják a pszichoanalízistől ahelyett, hogy a film funkcionálási módjának feltárására használnák. De épp ebből következik a megközelítés helyének meghatározása: nem neveznénk antimetodikusnak, inkább a módszercentrikus és a posztmetodikus kutatás között helyeznénk el mint a hetvenes évek egyik szemléletmódtól a másikig vezető egyik nagy tematikáját. Ezért döntöttünk úgy, hogy itt, a második teoretikus paradigmába tartozó elméletek tárgyalása végén kerítünk sort rá: egy kutatási gyakorlat bemutatásának ideális végszáva, s ideális felütés egy új paradigmához.

Ezt szem előtt tartva rajzolhatjuk meg irányzatainak térképét.¹ Ha az 1945 utáni írások együttesére nézünk, három vonulat tűnik föl. Az elsőt, habár ez a legterjedelmesebb, nem fogjuk részletesen áttekinteni. A hozzá tartozó szerzők a pszichoanalízist kritikai módszerként kezelik: ez azt jelenti, hogy leltározzák az adott filmben meglévő jeleket, vagy szisztematikus felméri diszkurzív eljárásait. A cél, hogy a

¹ A filmművészetről szóló pszichoanalitikus indíttatású írások kimerítő bibliográfiája található a következő kötetben: S. Ferrari: *Psicoanalisi Arte e letteratura. Bibliografia generale 1900-1983*. Parma, 1985, Pratiche.

tökéletesen nyílnak látszó felszín alatt megragadjanak valami elhallgatott vagy épp csak érintett dolgot, amely egy mélyebb, teljesebb, autentikusabb „igazságot” rögzít. A gyakorlatban pedig azt jelenti, hogy leleplező jelek, elszólások segítségével rekonstruálják, amit egy film önkéntelenül mond ki. Tulajdonképpen a pszichoanalitikus kezelés spontán kiterjesztésének egyik formája ez, ahol a rendező a páciens, a film a vallomás, s a kritikus (vagy a figyelmes néző) az analitikus szerepét játssza.

Példa lehet erre az eljárási módra Fernandez könyve Eizensteinről (1975) és Spot Hitchcockról szóló munkája (1979). Bár minőségük nagyon eltérő, mindkét szerző azokat a traumákat keresi, amelyek gyerekkorukban érhatték a rendezőket, s komplexusokat hoztak volna létre bennük, amelyek aztán bizonyos témáikban vagy műveik ismétlődő szereplőtípusaiban tükröződnek. Nem kommentálok a pszichoanalízis ilyen (néha nagyon is felületes, bár eredetileg Freud által szentesített, olykor nagyon is hozzávetőleges) alkalmazását: mint már említettük, inkább a kritika, mint a film elméletéhez tartozik.

A második vonulat már inkább a mi kutatási területünkön belül húzódik: az ide tartozó szerzők nem klinikai anyag gyanánt hasznosítják a filmet, hanem önmagában vizsgálják, hogy kiemeljék a pszichoanalízis hatáskörébe tartozó vonásait. Különösen a film és a tudattalan bizonyos termékei (főleg az álmok) közti kapcsolatokat elemzik, hogy megtudják: az utóbbiakban érvényesülő folyamatok magyarázhatják-e a film működését. Tehát nem az alkotó, hanem a film kerül, hogy úgy mondjuk, a díványra. De tekintsük át ezt a vonulatot részletesebben is.

A film és az álom: hasonlóságok és átfedések

A film és az álmok hasonlósága a legkorábbi időktől kezdve foglalkoztatta a teoretikusok fantáziáját. 1945 után a filmológia berkeiben bukkan föl újra a téma, a *filmhelyzet* általa kezdeményezett szisztematikus kutatásával párhuzamosan. Lebovici a *Psicoanalisi et cinema* (Pszichoanalízis és film) címet viselő tanulmánya szerves képet ad erről az irányzatról. A tanulmány elsődleges célja annak bizonyítása, hogy a film az álombeli gondolkodáshoz nagyon közel álló kifejezőeszköz. Nagyon sok közös vonás látszik alátámasztani ezt a feltételezést. Mindenekelőtt látványjellegük: a filmm nyelvhez hasonlóan „az álom szinte kizárólag vizuális jelegyüttes” (Lebovici 1949, 50). Nagy a manipulációs szabadságuk: „sem az álomképeket, sem a filmképeket nem egyesítik szilárd, erős idő- vagy térbeli kötelékek” (uo.). Egyikben is, másikban is hiányzik a szigorú oksági viszony: az álombeli képsorhoz hasonlóan a film szekvenciáit kevésbé a logikai kapcsolatok, inkább „az asszociáció és a képzelet kapcsai” fűzik össze. Nagy vonalakban grammatikájuk is egybeesik: „az olyan technikai eljárások, mint a kép elsötétítése, a kocsizás nem ugyanazok-e, mint amelyekkel egy álmodó él?” (uo.). Végül egyformán sugallatokra utalnak minket: amint az álomképekben, a filmen szintén „semmi sem nyilvánvaló;

minden csupa utalás”. A végkövetkeztetés szerint „a film minden klasszikus fajtája meglehetősen álomszerű anyagot kínál nézőjének” (uo.).

Ebből kiindulva Lebovici egy második célt is maga elé tűz: demonstrálni kívánja, hogy a film nézője nemcsak az elé tárt anyag miatt, hanem a befogadási szituáció miatt is párhuzamba állítható az álmodóval. A bizonyítékok megint csak nem hiányoznak. Mindenekelőtt a vetítés körülményei: az elsötétített terem, a testi elszigeteltség, a pszichikai magárahagyottság, a képek irrealitása mind az álom körülményeihez hasonlít. Továbbá a film nézőjében olyan empátikus elfogadást ébreszt, amely az egyszerű passzivitástól távol, a felszabadult önátadáshoz viszont annál közelebb áll (uo. 53. o.), s amely az álmodó és álma közti kapcsolatra emlékeztet. Végül a nézőt a moziból való távozáskor elfogó könnyű kábulat „a félmóddal analóg, mikor nem akar elszakadni az álmától, s szeretné az egyes epizódok megismétlésével meghosszabbítani azt” (uo. 54. o.). Tegyük hozzá ehhez az identifikáció folyamatát (amelyen át a néző egyik vagy másik szereplővel azonosul), illetve a projekció folyamatát (amelyen keresztül a néző saját problémáit vetíti ki a szereplőkre): a lélektanban ezt hívják transzfernek. Ez nemcsak a film és az álom közeli rokonságát bizonyítja (a film álom, és álmok anyaga), de a kettő közti kontinuitásra is következtethetünk belőle: a filmmel való találkozásunk formája, a tapasztalat, amit kínál, s az általa bennünk felszabadított dinamizmusok – főleg ahogy „előcsalogatja a szó mitologikus értelmében vett narcizmust” (uo.) – közvetlenül lelki életünkbe kapcsolódó dologá avatják.

A kutatásnak ehhez a vonulatához, amelyet Lebovici tanulmánya jól reprezentál, más tudósok is kapcsolódtak. Cesare Musatti Lebovici ismertetett tanulmányával egy időben s ugyanabban a folyóiratban megjelent írásában (Musatti 1949) szintén a filmet és az álmot hasonlítja össze. Szerinte az általuk létrehozott kétféle reprezentációnak azonos, egyedi „valóságkaraktere” van, amely egyszerre az élet másolatává és tőle egészen különbözővé teszi őket. Ez a film- és álmokképeket egyaránt jellemző státusz legalább részben megmagyarázza, miért olyan könnyű egyikük anyagát a másikba átvinni, hiszen közismerten gyakran dolgozunk föl álmunkban filmtöredékeket. Ha ehhez végül hozzátesszük, hogy a túlzott azonosulásnak köszönhető „filmfóbiáknak” számos klinikai esete ismeretes, a pszichoanalízis film iránti érdeklődését törvényyszerűnek tekinthetjük: a film által beindított mechanizmusok a pszichikai univerzum teljes egészét érintik.²

A problematika a filmológia körein kívül is előkerül. Néha az álom és a műalkotások közti kapcsolatokról szóló általánosabb reflexióba illeszkedik: a cél ekkor feltárni a mindkettőt irányító lelki folyamatokat.³ Máskor az álmokat, álmodókat mutató filmek

² Musatti filmművészetről szóló számos írása közül lásd legalább a *Pszichoanalízis e vita contemporanea*. Torino, 1960, Boringhieri. Szintén a filmológia köréből emlékeztetünk még Y. Deprun tanulmányára: *Cinéma et transfert*. In: *Revue Int. de Filmologie*, 1947/ 2.

³ Lásd különösen J. Chasseguet-Smirgel: *Pour une psychanalyse et de la créativité*. Paris, 1971, Payot.

vizsgálatához kötődik: a cél ekkor segítségükkel megtalálni a film által gyakorolt varázs gyökereit.⁴ Végül pedig – legalábbis az utóbbi időben – gyakran társul a pszichoanalízis film iránti érdeklődésének harmadik vonulatához.

10.3

A film és a lelki készülék⁵: azonos működési mód?

Ez az irányzat, úgy tűnik, bizonyos módon radikalizálja az előző kettő eljárását. A filmet közvetlenül a lelki készülék mintáját követő masinériának tekintik: nem titkos zugokba világító eszköznek, nem is a tudattalan manifesztációi megfelelőjének, hanem a pszichoanalízis által tanulmányozott struktúrákat és dinamizmusokat meghosszabbító, magába foglaló jelenségnek tartják. A filmhelyzetben énünk formálódásának a neurózis és a pszichózis kialakulásában is szerepet játszó kulcsmozzanatai tűnnek föl; a film alapjait alkotó eljárások az álmokat, az elvétést, a hallucinációt létrehozó mechanizmusok tükörképeként jelennek meg; a visszatérő filmmotívumok pedig (a hasonmás, a tükör, az álarc, vagy stilisztikai szinten a látót és a látott tárgyat szembeállító mező–ellenmező) a filmművészet egyfajta tudatalattiját leplezik le. Ennek következtében a pszichoanalízis többé nem a film bizonyos vonásaival foglalkozó stúdiómként, hanem kulcsként lép föl, mely által megérthető működése és felépítése.

Hogy jobban betájoljuk ezt az irányzatot, emlékeztetünk néhány körülményre. A hetvenes évek elején alakult ki, tehát egy olyan időszakban, amely általában is kedvezett a pszichoanalízisnek. Ebben az időben nagyon élénk volt az érdeklődés az ideológia mechanizmusai s különösen az iránt, ahogy a szubjektum önmagát és társadalmi tapasztalatát megjeleníti: ebben a kontextusban a pszichoanalízis a lehető legmegfelelőbb eszköznek tűnt az egyes ábrázolások dinamikája, háttere és gyökerei felderítésére. Ennek kettős következménye lett: egyrészt a pszichoanalízis alkalmazásának „terjedése”, érdekkörének kiszélesítése s fogalmai közhasználatúvá tétele gyakran nem szakmabeli tudósok bevonásához vezetett; másrészt a pszichoanalízis integrális alkalmazása kapcsán felmerült az az elvárás, hogy fokozatosan a teljes

⁴ Lásd például R. T. Eberwein: *Film and the Dream Screen*. Princeton, 1984, Princeton University Press. Eberwein azt javasolja, hogy tekintsük analogikusnak a filmhelyzetet és az onirikus szituációt, úgymond genetikusan alapon: az első álmok, mint Lewin „dream screen”-ről szóló munkája már bebizonyította, a gyermek éntudatának megjelenéséből, illetve egy olyan támaszból kiindulva születnek, amelyre kivetítődnek, mint például az anyamell vagy helyettese; a film pedig pontosan ezt a pszichikai struktúrát reaktíválja, amikor létrehozza a vászon és a néző kettősét. Épp ezen az alapon lehet az álomtapszlatot explicit vagy implicit módon felidéző filmek vonatkozó passzusait elemezni.

⁵ A „pszichikai apparátust” a magyar Freud-fordítási tradíció a „lelki készülék” kifejezéssel adja vissza. Bár a terminus nem túl szerencsés, s a mellette szóló érvek már elévültek, az azonosíthatóság kedvéért, illetve a mintájára képzett „filmkészülék” kifejezés miatt (ebben az esetben nemcsak az apparátus szó maga, hanem a szókapcsolat is többszörösen foglalt) mégis ezt a kifejezést használjuk. – A ford.

reprezentációkutatás élére kerülve az ábrázolások alapjait, azok ideológiai implikációit feltáró modelleket dolgozzon ki.

Másodszor arra kell emlékeztetnünk, hogy ez a vonulat Lacan Freud-olvasatának nyomán alakul ki: ez magyarázza a pszichikai és a nyelvi jelenségek összekapcsolásának szándékát, valamint az elmélet nyíltan antipozitívista stílusát. Anélkül, hogy itt valami szerencsétlen, ügyetlen összefoglalással próbálkoznánk, az irányzat megvilágítása kedvéért emlékeztetnünk kell Lacan néhány gondolatára. Eszerint a tudattalan úgy strukturálódik, mint egy nyelv, s ez a struktúra a differenciák és megvonások játéka nyugszik. Tehát mint minden struktúra, elemeit ellentét révén definiáló vonatkozások halmazából áll; s mint minden más jelentésstruktúra, valami *jelen nem létét* feltételezi, tekintve, hogy minden jel értéke abból adódik, hogy valami ténylegesen hiányzó „helyett” (vagy e „valamiként”) szerepel. Vagyis az oppozíció és a hiány (amelyet a fallosz, illetve a kasztrációtól való félelem reprezentál) úgy a lelki, mint a nyelvi struktúra rejtjelkulcsa. Mármint a differenciát és a megvonást lehet homályba burkolni és kiigazítani, s lehet elfogadni és működtetni. Az *imaginárius dimenzió* a teljesség illuzórikus érzetét hozza létre: gondoljunk azokra a (mentális, ikonikus stb.) reprezentációkra, amelyek mintha egy világot kínálnának, amikor valójában éppen megvonják, s a játék irányításának érzetét adják a szubjektumnak, amikor valójában éppen hogy megszabják a helyzetét és a cselekvését. A *szimbolikus dimenzió* viszont nyitva hagyja a játszmat: a reprezentáció tartalma jelölők kombinációjának és rekombinációjának összegeként (mint tiszta *trompe-l'oeil*) tűnik föl; a szubjektum pedig nem a diskurzuson kívüli vagy fölötti, hanem annak láncolatában levő entitásként (mint jelölő a jelölők közt) ölt alakot.

Ez az irányzat háttere. Jól tetten érhető két tudós, Jean-Pierre Oudart és Jean-Louis Baudry írásában, akik azt a szerepet elemzik, amelyet a film a nézőjének szán.

Kezdjük Oudart-ral. A *Cahiers du Cinéma* hasábjain megjelent s nagy visszhangot keltő írása Lacan „*varrat*” („*sutura*”) fogalmát eleveníti fel, amellyel „a szubjektum saját diskurzusa láncához való kapcsolódását” jelölik. Ha meg akarjuk érteni a film működését, abból a tényből kell kiindulni, hogy minden vászonra vetített jelenet meghosszabbodik a képzeletbeli negyedik s elvileg öt lezáró falon túli hipotetikus hely felé, ahova sosem tekinthetünk be, ahonnan viszont a jelenet látható: minden látható térhez kapcsolódik egy láthatatlan tér, a Hiány tere. Ebben a térben helyezkedik el a néző, jobban mondva a néző képzeletbeli alakja. Ezt az alakot Oudart következetesen „a Hiányzó”-nak nevezi. Ami tehát a vásznon megjelenik, e Hiány, e Hiányzó jelölője: azért van ott, hogy arra utaljon, ami nincs ott, s amely épp hiánya által ad státust neki. Vagyis a Hiány teszi lehetővé, hogy „a kép belépjen a jelölők rendjébe” (Oudart 1969a, 37). Mármint a filmképek egymásutánjában adódó jelölők összekapcsolódhatnak és egyesülhetnek: olyan „összjelölő” jön így létre, amely ugyanúgy, a megvonáson keresztül, a Hiány folytán létezik majd. De nézzük a film egyik specifikus eljárását, a mező-ellenmezőt: mi történik akkor, ha két beállítás „szembenéz”? Egyrészt mint mindig, kirajzolódik a láthatatlan, a hiány zónája; másrészt viszont (legalábbis a második beállításban) egy jól látható személy vagy tárgy kerül

ebbe a zónába, s ittlétével érvényteleníti a láthatatlanságot, a hiányt. Tehát a mező-ellenmező űrt nyit, s nyomban be is tölti. A Hiányzó tere ekkor a *jelen nem lét* és a vele szemben fölánybe kerülő jelenlét keveredésének helye lesz: imaginárius filmtérré változik, amely visszhangot ad a beállításoknak: egy „ott levő” személy vagy tárgy felé hosszabbítja meg, s egy hozzáférhető világ részeivé, nem a hiány jelölőivé, hanem jelentésmozganattá teszi őket.

A varrat épp a „Hiányzó eltörlése, s feltámadása valami másban” (uo. 38. o.), amely egy üres dobozt imaginárius térré, s imagináriusan benépesítetté tesz, s az egyes beállításokat a már látott fragmentumok újrendeződésén át visszafelé, illetve egy új fragmentum várása által előre is beköti. Ennek a játéknak köszönhetően a jelölők lánc Hiányt kapcsol magába, majd átváltoztatja és önmaga megszilárdítására és lezárására használja fel. Ez a játék a film által feltételezett s Hiányzóként beállított néző-szubjektum helye körül forog, amely szubjektum (vagyis a Hiányzó) egyben a film folyamatosságát és teljességét garantáló elem is. Tegyük hozzá, hogy ez nemcsak a mező-ellenmezőhöz tartozó játék: minden olyan alkalommal létrejön, amikor a film úgy kezeli a beállításokat, mintha egy koherens és tényleges világ részei volnának (vagyis túllépve az egyszerű Összjelölő logikáján). S tegyük hozzá azt is, hogy nem minden film működik így: például Bresson vagy Lang ezt a mechanizmust „szétszedni” látszanak, mintegy magát a működést megmutatva.

Oudart nemcsak a közvetlenül ezt követő (a problémát körülhatároló s két hozzá kapcsolható filmes eljárással példázó) írásában (1969b) tér vissza a varrat témájára, de kicsivel későbbi írásában is (1971), amely a „varratolt” ábrázolásból születő „valóság-effektust” vizsgálja (a jelenet pontosan úgy „tart”, mint a világ), s ellentétbe állítja a „valóság effektusával” (ekkor a dolgok konzisztensek, s e konzisztencia a továbbiaktól függetlenül „ottlétet” biztosít nekik). De térjünk most át egy másik írassorozatra, amely szintén a nézői szubjektum szerepére s a körülötte levő dinamikára összpontosít.

Jean-Louis Baudry két tanulmányáról van szó, amelyek a *Cinéthique* (1970/7–8.), illetve a *Communications* (1975/23.) hasábjain jelentek meg (később pedig kötetben is – Baudry 1978).⁶ A *Cinéthique*-ben megjelent, több témát tárgyaló (s ezért később is előkerülő) írása a film általában vett gépezetéből kikerülő ideológiai effektusokat az egyes filmek tartalmától függetlenül kívánja azonosítani. Ezek az effektusok két jelenség, a valóságot filmreprezentációvá változtató munkálatok homályba burkolása s a néző számára támpontot jelentő transzcendentális szubjektum létrehozása körül forognak. Ami az elsőt illeti, elég arra gondolni, hogy a kamera a valóságot önmagukban fény és mozgás nélküli képkockák sorozatává írja át, s hogy a vetítógép újra fényt és mozgást visz e képkockákra, s ezzel olyan képsorrá változtatja őket, amelynek a vásznon valóságárculata lesz. Ezek a lépések vagy világossá válnak, s ekkor ismeretér-

⁶ Ahhoz, hogy Baudry filmről szóló tanulmányait teljesen megértsük, figyelembe kell vennünk irodalommal kapcsolatos munkáit is, lásd különösen *Ecriture, fiction, idéologie*; és *Freud et la „création littéraire”*. In: *Tel Quel: Théorie d'ensemble*. Paris, 1968, Seuil.

tékük lesz, vagy rejtetté, s ekkor ideológiai többletértéket nyernek, mint ahogy egy áru gyártási titka is gazdasági érték-többletet jelent. A film „gépezete” magától értődően ez utóbbira van predesztinálva. A második jelenség is a „gépezet” működésének terméke. A felvevőgép tulajdonképpen a quattrocento camera obscurájának egyenes leszármazottja, s így centrális perspektíva alapján szerveződő térben funkcionál. Mármost a perspektíva vetítővonalainak kiindulópontja egybeesik a megfigyelő szemével, aki így (a látványt alakító tekintet miatt) uralja a képet, s ugyanakkor (az ugyanezen a tengelyen található enyészpont miatt) elszakad tőle. Ez lehetővé teszi, hogy transzcendentális szubjektumként tekintsen magára, amit a vetítés körülményei is elősegítenek. A vászon, a terem, a székek mintha csak a lacani tükör fázisainak mintájára működő feltételrendszert teremtenének, amelyben a gyermek (8–18 hónapos kora közt) az „én” mint imaginárius formáció első vázát létrehozza. A sötét terem különösen erős vizuális koncentrációt tesz lehetővé; a székek, amelyekben elnyúlunk, redukálják motorikus reakcióinkat; mindenekelőtt pedig ott a vászon, s gyermekkorunk tüköréhez visz minket, amelyben egy testet (a mienket) láttunk, s felismertük magunkat egy *tőlünk különböző dolog* vonásaiban.

Ez itt a fontos: a néző azért tekinti magát szubjektumként, mivel a film az énformálódás esszenciális fázisát reprodukálja; az összeálló s lassanként teljességükben megmutatkozó motívumokat nézve azt a közeget látjuk viszont, amelynek segítségével először láthattuk magunkat egészben és kívülről. A néző azonosítja magát a vásznon cselekvő szereplővel, saját énjének projekciójával, és az azt éltető, tehát benne kivetülő saját „én”-jével egyaránt. Tehát akár a diegetikus, akár az extradiegetikus *szubjektummal*, mindenképpen az egóban gyökerező identitású entitással azonosul (viselve egy ilyenfajta összefüggésrendszer minden ideológiai következményét). Ebből pedig számunkra az következik, hogy a filmművészet egyfajta lelki pótkészülék-ként működik; sőt magát a filmhelyzetben fellépő elemek összességét is – hogy teljesen nyilvánvalóvá tegyük az utalást – *készüléknek* vagy *berendezésnek* nevezhetjük.⁷

Baudry visszatér a filmkészülék témájára a *Communications*-ben megjelent írásában is. Ez alkalommal Platón barlanghasonlatáig nyúl vissza. A platóni szituáció elemei és a vetítéskor szerephez jutó elemek analóg volta nyilvánvaló (a helyhez kötött emberek, örökké háttal a fénynek, a dolgok körvonalait reprodukáló árnyképek, a barlang fala, amelyre ezek a képek kivetítődnek stb.), de ugyanígy találunk analógiát az álommal is (például az álombeli képek egyedi valóságstátusa). A felvetődő probléma így a három szituációban kifejeződő vágy fajtája lesz. Alapjában véve a percepció vagy reprezentáció utáni vágy kifejeződéséről van szó, helyesebben egy hallucinatorikus valóság vagy több mint valóságos valóság (a percepció és a reprezentáció átfedéseinek gyümölcse) megtapasztalásának vágyáról. A filmművészet sokkal valóságosabban nyújtja azt, amiről az álom mondhatni fiziológiailag gondoskodik, s amit Platón mítosz

⁷ A francia „dispositif” szó két különböző olasz fordítást („apparato” és „dispositivo”) enged meg (amelyek közül az apparato az angol „apparatus”-hoz hasonlóan explicitebbé teszi a pszichizmusra való utalást, de gazdasági-ipari szereplők csoportját is jelöli).

formájában fejezett ki: „reprezentációkarakterű, de percepcióként adódó érzékelést” kapunk, s így egyszerre hallucinatorikus természetű s szélsőségesen valóság hatású dolog elé állít minket. Ebben az értelemben a film lelki kisegítő-készülék, „szimuláló-berendezés”: megkonstruál minket, szubjektumokat, s legmélyebb vágyainkkal szembesít.

Oudart és Baudry elemzéseire számos kutató visszatért, pontosította, kiegészítette. Itt nem tudjuk részleteiben követni a meglehetősen heves vitát: később, más kontextusban találkozunk még a hozzászólások némelyikével. Inkább a kutatás egy másik irányzatára térünk rá, amely egyidejű és kapcsolatban áll az itt tárgyalt gondolatmenettel.

10.4

A szignifikáció és a motívum

A filmművészet és lelki életünk közti szoros rokonság nemcsak a szubjektum megteremtésén, hanem a filmek visszatérő fordulatain és témáin is látszik. Ez a meggyőződése annak a – szintén a harmadik nagy kutatási vonulaton belüli – irányzatnak, amely szorosan kötődik az előbbihez, bár részben el is válik tőle: nem a vászon/moziterem/néző együttest vizsgálja, hanem a filmtextust; tárgya nem a filmkészülék, hanem film által aktivált *szignifikációs eljárások* s az általa kidolgozott *motívumok*.

Thierry Kuntzel elméletével szemléltethetjük ezt a kutatási irányzatot. Innovatív elemzéssorozatában többször is arra a gondolatra jut, hogy egy film formálódása ugyanazokon a eljárásokon nyugszik, mint egy álom formálódása. Így az *álommunka* mintájára bevezethető a *filmmunka* fogalma: mindkét esetben ismétlések, transzformációk, utalások, álcázások játékaival van dolgunk, amely egyik esetben a latens álomtartalom és a tényleges álom, másikban két stádium, két szint vagy a film két része közt fejlődik ki.

Kuntzel részenként alakítja ki ezt a hipotézist. Például egy animációs kísérleti rövidfilm elemzésében (Kuntzel 1973) megjegyzi, hogy a film egyszerre két dolog: egy, a vetítógépen való átfutásra szánt szalag és egy a vásznon életet nyerő mű. Amikor az első stádiumból a másodikba lép át, egyrészt mozgásra tesz szert, másrészt eltörlődnek az egyedi képkockák; persze továbbra is működnek, de rejtve. Asztutációt egy szójátékkal foglalja össze: mikor a filmszalag átfut a vetítőn, kibomlik és álcázódik (a Kuntzel által használt francia defilément mindkettőt jelenti). A filmmunka mindenekelőtt ez az átlépés az egyik állapotból egy másikba, a vele járó haszonnal és veszteségekkel (vagy hogy a pszichoanalízis nyelvén szóljunk, elfojtásaival és reziduumaival). De nemcsak ez: a filmtextus fokozatos kibomlása is a filmmunkához tartozik. Ezen a szinten két megint csak a álommunkát idéző nagy eljárás jelenik meg: a sűrítés és az eltolás. Az elsőre Lang *M – Egy város keresi a gyilkost* (M) című filmje a példa, amelyben a veszély film elején még elszórt jelei mondhatni a gyilkos árnyékában sűrűsödnek össze (Kuntzel 1972, 36). A másodikra pedig Shoedsack és Pichel *Legveszélyesebb játékmája* (The Most Dangerous Game) hozható fel, amelyben a kezdet-

ben szisztematikusan bevezetett témák, mint a betegség vagy a cápák az elbeszélés folyamán eltűnnek, átalakulnak (Kuntzel 1975b, 182).

Ez utóbbi megfigyelések nemcsak a *filmmunka* kibontakozásának módját teszik érthetővé, látni engedik bázisát is: vagyis az árnyék, a beteg, a cápa *motívumait*, amelyek kiemelkednek szöveg felszínéről, s azt állandó vonatkoztatási pontokhoz horgonyozzák. Nem rögzített, adott pszichikai csomópontot jelölő szimbólumokról, inkább a jelölők láncolatának strukturálására, az azt mozgó dinamika megjelölésére szolgáló elemekről van szó. A motívumoknak tehát egy textus szignifikációjához, inkább szignifikáns voltához, mint a jelentéséhez van közük. Vannak köztük az adott filmben tipikus motívumok, mint a beteg vagy a cápa, mások pedig, mint a *Legveszélyesebb játszmában* is előforduló bejárati ajtó vagy könyv tágabb érvényűnek látszanak; megint mások, mint a hasonmás vagy a tükör, a *filmmunkára* mint olyanra, a film audiovizuális textussá konstituálására utalnak.

S ezen a ponton visszatérhetünk a *filmkészülékre*: az utóbbi motívumok, amint közelről mutatják a film háttérében folyó munkát, megjelölik a „gépezet” összetevőit is; sőt mivel az mindig a lelki készülékekhez igazodik, az utalást általánosabban kell értelmeznünk. A *Legveszélyesebb játszma* egyik szekvenciájában a Zaroff elől menekülő Eva és Rainsford egy sötét barlangban bújik meg, s aggódalmasan kémleli a megvilágított bejáratot; Zaroff megjelenik a fényben, megszólítja a két szökevényt, nyíllal lő rájuk, de nem találja el őket. Ez a szituáció a filmvetítés körülményeire is, és az „eredendő jelenetre” is utal, amelyet a filmművészet reaktívál. Eva és Rainsford valójában a tekintetét a sötét terem egyetlen fényes pontjára szegező néző pozíciójában van; különböző magatartásuk pedig (a nő tart a közeli veszélytől, a férfi nem) a néző azonosulás és távolságtartás közti ingadozásait adja vissza. A szubjektív alkalmazása, amelynek következtében a néző pontosan ugyanazt látja, mint a szereplők, erősíti ezt az analógiát, ami tovább is kiterjeszthető. A néző a maga részéről látja az ő szemével néző szereplőket is, mert „egy lépéssel hátrébb áll”, mint a filmben őt képviselő Eva és Rainsford. Ebben az értelemben a Melanie Klein által leírt Gretéhez hasonlít, aki jobban tudja kilesni a szüleit az ágyban, mint öccse, lévén hogy annak háta mögött, kicsit távolabb áll. Az analógiába Zaroff is beilleszkedik: ő a vásznon megjelenő, látható, de nem látó pozícióban áll, a szeretkező szülők pozíciójában, akik nem tudják, hogy kilesik őket. Kuntzel következtetése, hogy az elemzett szekvencia kettős érvényű. Kivehetünk itt egy „globális készüléket: egyrészt a látható, de nem látó szereplők (Zaroff, a szülők) körülhatárolt (a fák közti tér, a barlang bejárata, az ágy) jelenetében, másrészt ezt az eredendő jelenetet látó vagy látni igyekvő nézők (Rainsford, Eva, az öcs) az előbbi határon túli, mintegy színpallal (a barlang bejárata, az ágytámla) leválasztott második jelenetében, amelyet egy következő néző (Grete, a *Legveszélyesebb játszma* nézője) lát. Ez az utóbbi néző, aki együtt látja s gyakran az előbbi (a jelenetben részt vevő, rejtkehelyen bujkáló) nézőnél *jobban* látja mindkét jelenetet, isteni tudással rendelkezik”⁸ (Kuntzel 1975b, 96–97).

⁸ Utaljunk itt az eredeti szójátékra: „avoir un (sa)voir divin”.

Kuntzel írása természetesen más problémákat is érint: mindenekelőtt az analízis problémáját magát, amely szerinte bekapcsolódik a szignifikáció folyamatába; ezért alkalmaz gyakran a film dinamikáit utánzó írásmódot, vagy a jelentést egy másik jelentés mögött létrehozó (és elrejtő) szójátékot. A film tényleges eljárásaival és motívumaival összefüggésben az analízis formáira Raymond Bellour, vagyis az a kutató is figyelmet fordít, aki a most tárgyalt irányzatot talán mindenkinél jobban testesíti meg.

Egy főleg amerikai filmekkel s különösen Hitchcock, Lang, Minnelli filmjeivel foglalkozó, a hetvenes évek végén készített s végül 1979-ben kötetbe gyűjtött igen gondos elemzéssorozatban Bellour a lényeges problémák egész sorozatát tekinti át. Különösen azt vizsgálja, hogyan hoz a klasszikus filmművészet működésbe egy szimmetriák és aszimmetriák, kapcsolatok és szakítások, ismétlések és variációk folytonos játékára épülő struktúrát. Ehhez három tényező járul döntően hozzá. Először is a „rímek”: a klasszikus filmben folytonosan visszatérnek az akár formális szinten (tér vagy mozgástípusok), akár tematikus szinten (cselekvések, például a nézés) azonos karakterű beállítások vagy beállításcsoportok. Gondoljunk arra, mikor Melanie a *Madarakban* (Birds) bejárja és újra bejárja Bodega Bayt, vagy az *Észak-északnyugat*-beli (North by Northwest) repülőgép-támadásra, amelynek áldozata Thornhill: a két szekvencia (Bellour két fontos elemzésének tárgya) egyformán egy elemcsoport szisztematikusan ismétlődésére épül. Második tényező a sűrítés és az eltolás: az elemek folytonos visszatérése lehetőséget ad az előzőleg különböző mozzanatok közt megszóló vonásokat összegző beállításokra és a korábbi mozzanatok felülíró beállításokra egyaránt. Erre példa a *Madarakban* az a négy beállítás, amelyben a sirály lecsap Melanie-ra: egyrészt sűrített formában közlik azt, amit a szekvencia második fele is, másrészt a Mitch nőre vetett tekintetében már megnyilvánult agressziót teszik át más formába (lecsap – szemmel ver). Másik példa az *Észak-északnyugatról* a repülőgéptámadás végén levő beállítások: egyrészt korábbi szituációkat (érkezés – indulás) ismételnék megfordítva, másrészt újraformulázzák például Thornhill közlekedési eszközökkel való viszonyát (az agresszió eszközei – a szökés eszközei). Harmadik tényező a töréspont: adott pillanatokban a kialakult rendet megváltoztató s újdonságokat hozó beállítások törnek a filmben, az egyensúlyok és megfelelések játéka megbomlik. Ezek a törések olykor rímelnek egymásra; viszont mindig anomáliát vagy kizökkenő mozzanatot jeleznek. Anomáliát láthatunk például a *Madarak* esetében, a Melanie által Mitch nővérenek ajándékozott kalitka közelképében, ahol egyformán elvész Mitch és Melanie tekintete (egy olyan részletben, ahol a nézés/nézett konstrukciója dominál, a közelben vett tárgyat nem látja senki, sem azt nem látják, aki adja). A kizökkenő jelentésmozzanat példája az *Észak-északnyugatról* (egy olyan filmben, amelyben szintén gyakori a tekintet elvesztésével jelzett töréspont) a közlekedési eszközök rendszerébe nem igazán beleillő s ezzel más alkalmi asszociációkat kiváltó repülőgép esete lehet.

Tehát a rím, a helyettesítés és a törés: ezekre építi a klasszikus film a maga egyidejűleg összhangon és disszonancián alapuló szerkezetét. Olyan struktúra ez,

amely egy sajátos, redundanciákból, késleltetett áthallásokból, váratlan áttörésekből s az őket követő integrációból összetevődő menet ad a filmnek. Olyan struktúra, amelyben megjelenhet bizonyos „szisztematikus elferdülés”: minden illeszkedik mindenhez, de azért a latens aszimmetriákat is jelzi. S mindenekelőtt olyan struktúra, amely úgy a filmben, mint máshol az elbeszélést szolgálja. Egy elbeszélés mindig onnan kezdődik, hogy valami nem stimmel; s ott fejeződik be, ahol a szálak a helyükre kerülnek (vagy legalábbis úgy látszik, hogy oda kerültek). Közben pedig ismétlések sorakoznak, amelyek egyrészt megpróbálják helyreigazítani azt a diszharmóniát, ahonnan az elbeszélés elindult, másrészt keresik azt az új összhangot, ahol befejeződhet. Tehát az elbeszélés ismétél a differencia kedvéért (hogy álcázza, s egyben emlékeztessen is rá); másrészt ismétél a megoldás kedvéért is (hogy valamit megoldjon, s egyben önmaga is megoldódjék). A klasszikus narratív filmnek (vagy egyszerűen a narratív filmnek) ez a nyitja.

Épp az a fontos, hogy ez a szimmetriát és aszimmetriát egyaránt magában foglaló struktúra minden történet sajátja. Ha van elbeszélés (legyen az olyan jól fésült, mint a klasszikus filmben, vagy épüljön másféle egyensúlyokra, mint a modern filmben), azért van, mert van szakítás, ismétlés, egyeztetés. Ez a narrációt megalapozó struktúra olyasmit is mozgósít, amely egész pszichikai univerzumunkat érinti, vagyis a vágyak jelentkezését s törvények alá rendelődését. Vegyük például a differencia kedvéért, illetve a megoldás kedvéért való ismétlést: a késztetések dinamikáját, gyakran átütő rohamát, ismétlődő jelentkezését, folytonos álcázódását, (látszólagos) megrendszabályozását utánozza – láthatólag tökéletesen. Sőt, úgy tűnik, épp a késztetések dinamikája a film nagy előszeretettel és visszatérő jelleggel alkalmazott modellje. Ebben az értelemben a filmben működő folyamatok és a pszichikai folyamatok ekvivalenciáját ki kell terjeszteni: nem korlátozódik pusztán a sűrítés vagy az eltolás eszközeire, az építmény alapjait is érinti. A mező–ellenmező elrendezés is azt mutatja, hogy a film a pszichikai folyamatok által járt utat futja be újra. Ez a gyakran használt eljárás, amelyben a különbözőség és a visszatükrözés is szerepet játszik, csaknem vegytiszta állapotában fejezi ki azt a (bekebelezésre ugyanakkor az alteritás feltárására irányuló vágyból álló) relációt, amely a képzelet szintjén az alanyt egy tárgyhoz köti. Példaként nézzük újból a *Madarak* Bodega Bay-szekvenciáját! Egy férfi és egy nő, egy pillantás, amely fokozatosan összeköti őket: ez a beállítások váltakozását tagoló vágy logikája...⁹

De még tovább is mehetünk. A klasszikus narratív film struktúrája nem annyira az általában vett késztetések dinamikájára, mint inkább a vágy megjelenését és törvény alá rendelődését legintenzívebben kifejező problémára utal, s ez Oidipusz. „Oidipusz és a kasztráció végzetét a legapróbb textuális operációkig ható rezdülésként kell értenünk” (Bellour 1979, 245). Oidipusz valójában nagyon jól ismeri a differencia és a megoldás kedvéért való ismétlést: a törvényszegés (vagyis anyja iránti vonzódása) exorcizálására, (az anyja más nővel való) helyettesítésének kidolgozására, a (kasztrá-

⁹ Bellour kifejezetten „narcisztikus megkettőződésről” beszél (Bellour 1979, 22).

ciótól való) félelem álcázására, a (családi, társadalmi) rendbe való új belépés kikényszerítésére használja fel. Különbözőség és azonosság, szakítás és új illeszkedés: ezek az Oidipusz-történet alaprejtjelei. S e szerint a kulcs szerint kell olvasni úgy a filmben felbukkanó s a töréseket fennhatóság alá vonó rímegyüttest, mint az elbeszélést tagoló s a valóság szilánkjából egy koherens, folytonos és átlátható világot kialakító rímfelettit. Oidipusz bélyege ott van a filmen mint jelölő objektumon (vagyis a filmtesten) és a filmnarráción is. Sőt a két szint közti megfelelések is ennek köszönhetőek: „A film alárendelt. Úgy rendeli magát alá az elbeszélésnek, mint a szubjektum Oidipusznak. A narráció azt beszéli el, amire a filmtest gesztusai állandóan utalnak: vagyis az átmenetet egyik egyensúlyi helyzethez a másikba, egyik szintről a másikra” (Bellour 1979, 244). Tehát megerősítés és utalás: kapcsolat van a film strukturálódása és (saját) narrációjának strukturálódása között. Ez utóbbi kiterjeszti a lépéseket, amelyekben az előbbi testet ölt, s egyben szabályozza ritmusait és kadenciáit, olyannyira, hogy normáinak forrása lesz; Oidipusz pedig mindkettőt kiterjesztett és szabályozott mozgásának állandó vonatkozási pontja.

Végül a klasszikus film a történet szintjén is utal Oidipuszra. Gondoljunk az állandó családi környezetre, az apa- és anyafigurák jelenlétére, a vágy feltörésére, s ezzel együtt az erőszak, a (kasztrációtól való) félelem, a másik nemmel való kapcsolat jelzésére, a szülői figurák helyettesítésére, a házasság rendjének való alárendelődésre stb. Oidipusz mítosza újra és újra elbeszélődik. Az *Észak-északnyugat* rendkívül jó példát kínál erre: Bellour kiemeli Thornhill anyjával való kapcsolatát, apja (Townsend az apai figura) szimbolikus megölését, Eva (az anya tökéletes inverze) lerohanását, egy a szexualitást a halállal összekapcsoló késztetés elszabadulását (a kis borotva és a kis borotvaecset), a „rossz apa” (Vandamm) agresszióját, hogy Thornhillnek nőnie kell (a beszélgetés a hotelban a repülőgép szekvenciája után), Eva szerepének kétértelműségét (a vágy tárgya vagy a végzet asszonya?), a „jó apa” (a professzor) megtalálását, a már elháríthatatlan konfliktust (melyiküké Eva?), az Eva keze által meghaló és újjászülető Thornhillt, a törvénynek való végleges alárendelődést (az elnökök, „a haza atyjai” kőbe vésett arca), hogy Eva (mint anya az anya helyén) Mrs. Thornhill lesz, s végül az örömet („Come on...”). De az *Észak-északnyugat* mellett számos más példát is lehetne találni: nem mintha közvetlenül az Oidipusz-történetre utaló szimbólumokból építkeznének, hanem mert alkalmazott elemeik helyzetükkel együtt vesznek fel ilyen jelentésértéket. (Vagyis a jelentésháló és a pozicionális jelentés számít, mint az *Észak-északnyugat* közlekedésszükséglet-rendszere mutatja is.)

Az elbeszélt történeten túl a filmek, illetve narrációjuk struktúrája is alátámasztja ezt. Az elbeszélt történet és az azt fenntartó struktúra közt egybecsengés van: „A szimmetriák és az aszimmetriák rendszeres előfordulása a film cselekményének láncolatában... folytonosan a családi kapcsolatoknak az elbeszélés terét megalapozó sémáját utánozza és reprodukálja (mivel egymást produkálják)” (Bellour 1979, 261). Tehát összefüggés van a film által megjelenített, különbözőségekből és visszatükrözésekkel álló családi viszonyrendszer és a film támaszául szolgáló, szintén visszatükrözésekből és különbözőségekből összeálló játék közt. Ahogy előbb a filmtest és a narráció,

most a filmtest és a történet közt találtuk meg a film működési szintjei közti összhangot. Szoros rokonság ez, Oidipusz jegyében.

Tehát Oidipusz. Meg lehetne vizsgálni, milyen viszonyban áll a klasszikus film rendszeresen alkalmazott motívumaival: a családin túl a színházi közeget, az apai figurán túl a művészt. E motívumok, figurák többek közt a filmkészülékre utalnak: a színház a színrevitel helye, a művész a rendező-enunciátor megjelenítője. Éppígy lehetne vizsgálni ebből a szempontból számos stílusalakzatot, például a mező-ellenmezőt. Mint már említettük, ez „tárgyi viszonyt” fejez ki, s most megértjük, hogy olyan tárgyi viszonyt, amelyben a férfi mindig a néző (a vágyakozó) alany, a nő pedig a vágy tárgyának szerepét veszi föl, s amely a beállításváltáson át mindig a hiány fenyegetését és a differenciák sokszorozódását használja fel. De térjünk rá a film befejezésére, erre a kényes és döntő mozzanatra, hogy ezzel mi is befejezzük a tanulmány tárgyalását. Bellour szerint itt kerülnek helyükre a szálak, vagyis a vágy aláveti magát a törvénynek; s ekkor a filmet életető mozgás egy csapásra elcsendesül. Ugyanaz az erő nyitotta meg az elbeszélést, amely most lehetővé teszi lezárulását; az az erő, amely a stilisztikai konfigurációktól egy pár sorsának irányításáig különböző szinteken működik; amely megvan két szint közötti rezonanciában éppúgy, mint a rendszer egész konstrukciójában, kerülő útjaiban és kötelezettségeiben; amely mindig tevékeny, s végtelen produktivitást ad a filmtextusnak. Bellour a folytonos nyitások és lezárások e játékát „blocage symbolique”-nak (szimbolikus tömörítésnek) nevezi, mivel ki akarja emelni, hogy a törvénnyel való szembesülés mozzanatát, tehát a szimbolikus birodalmába való belépést reprezentálja.

Természetesen nem sikerülhetett tökéletesen összefoglalni olyan elemzéseket, amelyek a maguk részéről kivonatolhatatlanok kívánnak lenni (uo. 190. o.); sem teljesen visszaadni olyan megállapításokat, amelyeket nagyban befolyásolt a kutatás stílusa is. Bellour tanulmányát egyszerűen mint a filmelmélet és a pszichoanalízis kapcsolatára nézve jellegzetes írást vizsgáltuk. Később találkozunk ebből a szempontból is fontos további szerzőkkel, például Heathszel. Most, mintegy a megelőző oldalakon jelzett irányok átrendezéseképpen, egy olyan munkára térünk át, amely felfejtette és újraszötte e gondolatmenet szálait. Christian Metz *Le signifiant imaginaire* (Az imaginárius jelölő) című könyvére gondolunk.¹⁰

10.5

Az imaginárius jelölő

Metz könyvében számos általunk már áttekintett problémát érint és formuláz át. Például a harmadik (ám először elkészült) részben újratárgyalja az álombeli tapasztalat és a filmtapasztalat analógiáját, de néhány döntő változtatással. Először is „az álmodó nem tudja, hogy álmodik, ám a néző tudja, hogy moziban van” (Metz 1977,

93); tehát épp különböző tudásuk jellemzi a két helyzet szereplőit. Továbbá „a film percepciója reális percepció (valóban percepció), nem redukálódik egy a lélek belsejében levő folyamatra” (uo. 100. o.); tehát a külvilággal való eltérő kapcsolat teszi, hogy „az álom pontosabban és szabályszerűbben felel meg a vágnak: anyag híján nyilván nem fog a valósággal összeütközni”, miközben a film „hallucinatorikus vágyteljesítésként kevésbé pontos” (uo. 103. o.). Végül „a narratív film általában sokkal logikusabb és megszerkesztettebb, mint az álom”; tehát olyan másodlagos eljárásokat alkalmaz, amelyek használatára az álomnak aligha van oka. Következésképpen Metz áthelyezi az analógiát: a nézői tapasztalat nem az álomhoz, hanem a *rêverie*-hez (ábrándozás) hasonlít; és ehhez igazodva osztja föl újra a kutatás terét: „az álom gyermeki és éjszakai, a film és az *ábrándozás* felnőtt és nappali dolog: de nem fényes nappalra, inkább késő délutánra gondolunk” (uo. 126. o.).

Az alapproblémát a kötet első része veti föl. Metz a *filmjelölő* konstituálódásának módjait kívánja vizsgálni. Tehát azét a jelölőt, amelyhez a néző méri magát, és amelyben „jó tárgyat” keres. Vajon e jelölő milyen vonásai „igénylik legdirektebb módon a pszichoanalízis által kínált tudást?” (uo. 46. o.). Három a filmben és a pszichikumban közös zóna jöhet szóba: a spekuláris azonosulás, a voyeurség és a féti-szizmus.

Az elsőt úgy határolhatjuk körül, hogy elgondoljuk, a film nagyon hasonlít a tükörrre, „de egy lényeges ponton különbözik az igazi tükörtől: habár hozzá hasonlóan mindent visszaadhat, de van egy és csakis egy dolog, ami sosem tükröződik benne, és ez a néző maga” (uo. 49. o.). Lacan szerint a gyermek a tükörben saját képét és szubjektivitását mintáját találja: magát látva tanulja meg fölismerni magát. A film ezt az identifikációs játékot megtagadja a nézőtől. „De akkor mivel azonosul a néző egy film vetítése során? Márpedig azonosulnia kell: habár az identifikáció eredendő formájára már nincs szüksége, továbbra is függ attól az állandó identifikációs játéktól, amely nélkül nem lenne társadalmi élet” (uo. 50. o.). Vagyis ha a szubjektum (az eredendő tükör, az elsődleges önazonosítás következtében) már ismeri is saját esszenciális vonásait, folytonos ellenőrzésre, alátámasztásra, applikációra van szüksége. Mármost a film esetében a néző természetesen azonosulhat a történet szereplőivel vagy a szerepet játszó színésszel, de azonosulhat saját magával is. E látszólag lehetetlen gesztus (merthogy „ellentétben a gyerek és a tükör esetével, a néző nem azonosulhat önmagával mint tárggyal, csak önmaga nélküli tárgyakkal” – uo. 51. o.) megértéséhez arra kell gondolunk, hogy a film kettős tudást feltételez: filmet nézve „tudom, hogy valami imagináriust érzékelek... tehát tudom azt is, hogy éppen én vagyok, aki érzékelem. Ez utóbbi tudás kettős tudás: én tudom, hogy valóságosan érzékelek... s ezzel együtt azt is, hogy én vagyok, aki mindezt érzékeli” (uo. 69. o.). Ilyen módon a néző azonosul saját magával, helyesebben magával „mint a percepció tiszta aktusával: mint az érzékelt lehetőségfeltételével, s mint minden *ittlélet* megelőző transzcendentális szubjektummal” (uo.). Tehát a néző magával nem mint objektummal, hanem mint transzcendentális szubjektummal azonosul; természetesen túl a kamera szemével vagy a rendező nézőpontjával való azonosulásokon.

¹⁰ A könyv 1977-ben jelent meg Párizsban.

A második működésben lévő területet, vagyis a voyeuriséget illetően abból kell kiindulnunk, hogy „a filmművészet a gyakorlatba a percepció iránti szenvedélyen: a némafilmben a látásvágyon, a hangosfilmben a látás- és hallásvágyon keresztül ültethető át” (uo. 62. o.). Más szexuális késztetésekkel szemben ez a percepció iránti szenvedély azzal jellemezhető, hogy nem akar tárgyával egyesülni, hanem éppen magától elkülönítve, távol akarja tartani azt. Éppúgy, mint a voyeur, aki „mindig megőrzi a tárgy (a látott tárgy) és a késztetés forrása, vagyis a generáló szerv (a szem) elkülönültségét” (uo. 63. o.). Ez érdekes kapcsolódási pont: „a voyeur ügyel rá, hogy a tárgy és a szem közt, a tárgy és a teste közt nyitottság, üres tér legyen: tekintete bizonyos távolságra állítja meg a tárgyat, mint azok a nézők, akik ügyelnek rá, hogy ne üljenek se túl közel, se túl távol a vászontól” (uo. 64. o.).

De ez az analógia még nem világítja meg kellőképpen a dolgot: más művészetekre, más nézőkre is alkalmazható (például a színházra). A film náluk messzebbre megy: megnöveli a vágy és tárgy közötti teret. Egyrészt „a nekünk kínált (s távolról kínált, vagyis egyidejűleg *megvont*) látvány és hang különösen gazdag és változatos: ez egyszerű fokozati különbség, de döntő” (uo. 65. o.). Másrészt „a film *in effigie* (képmásukban és távollétükben) mutatja a dolgokat”, tehát „azonnal az elérhetetlen, az eredendően máshol, a végtelenül vágyható (de sosem birtokolható) birodalmában helyezi el őket, vagyis a hiány színpadán” (uo.). A film képeket ad a világról, s amit megmutat, meg is vonja: az ábrázolt létezőnek látszik (különben nem ismernénk föl), ugyanakkor nincs, máshol van (különben nem volna szükségünk az alakjára); sőt a kép éppen azért létesülhet, mert a világ meg van vonva tőlünk. Épp ebből születik a filmművészethez kötő vágy, a percepció késztetés: „a film sajátos *szkópikus birodalmát* nem annyira a fenntartott távolság vagy a fenntartására fordított erőfeszítés (a hiány első, minden voyeurizmusban közös motívuma), mint inkább a látott tárgy hiánya határozza meg” (uo.). Ebből adódik, hogy a film a tiszta, valóságos értelemben vett voyeurizmus, vagyis az áthidalhatatlan távolság, az intézményesült elérhetetlenség felé irányul. Bizonytalán más feltételek is segítik ezt a jelenséget: „a nézőtér sötétsége” és „a vászon megvilágíthatósága, amely elkerülhetetlenül kuleslyuk hatását kelti”, „a néző magánya”, „a terek elkülönítettsége, amely jellemzi a filmet, de a színházat nem” (uo. 67. o.). Elsősorban mégiscsak az számít, hogy „nézője számára a film egy nagyon közeli, ugyanakkor radikálisan megközelíthetetlen másholban játszódik, ugyanott, ahol a gyermek a szüleit látta szerelmeskedni, akik nem törődtek vele, egyedül hagyták tehetetlen tanúként, aki nem válhat résztvevővé” (uo.). Előbb a tükör, most az eredendő jelenet: az ember pszichikai életének alapvető csomópontjai a film gépezetében is alapvetőek.

Ami a harmadik mozgósított közös zónára, a fetisizmusra vonatkozik, röviden összefoglalható. A fetisizmus tárgya mindenképp a filmtechnika vagy a film mint technika: „a fétis a film, fizikai valójában” (uo. 78. o.). A film létrejötté áll a manipulációk középpontjában: „a fétis maga a film mint technikai teljesítmény, mint vitészség, mint hőstett: hőstett, amely hangsúlyozza és felmutatja a filmkészülék alapját képező hiányt (a képmásával helyettesített tárgy hiányát); hőstett, amely

abban áll, hogy ezt a hiányt elfeledteti” (uo. 77. o.). Rafinált kocsizások, csodás plánsorok, rendkívüli beállítások: mind arról a valóságról beszélnek, amit elvesztettünk, ugyanakkor veszteségünk adekvát helyetteseként lépnek föl; homályba burkolják, s a sorok közt egyszersmind bevallják e hiányt. Olyan gesztussal, amelyben Metz szerint áradó szeretet és tudás keveredik.

Tehát spekuláris azonosulás, voyeurizmus, fetisizmus: e csomópontok körül jön létre a filmtest; e jelenségek mögötti dinamikának köszönhetően formálódik meg a *filmjelölő*. Ennek segítségével Metz a film gépezetének működését is átgondolja, legalábbis a filmvetítés fázisában: a jelölő mellett a *filmkészülék* áll az erről szóló oldalak középpontjában. Ami az *eljárásokat* és a *motívumokat* illeti, a kötet utolsó részében kerülnek elő. Itt a szerző a sűrítést és az eltolást, illetve azokat a kapcsolatokat gondolja át, amelyek összekötik e két lelki mechanizmust a nyelv két tengelyével (a paradigmával és a szintagmával) és két retorikai eljárással (a metaforával és a metonímiával). E gondolatmenet egyrészt azokat a lépéseket emeli ki, amelyeket a filmek az általunk ismert alakjuk eléréséhez tesznek, másrészt azokat a pontokat, amelyek köré e munka szövődik. Ebből a szempontból példászerű a könyv végén szereplő gyors áttűnés elemzése: ez a stilisztikai alakzat épp azokat az eljárásokat hozza felszínre, amelyek legérzékeltetlenebb módon alakítják a filmtextust, a filmet mint textust.

Metz könyve széles körű visszhangjával együtt részletesebb elemzést érdemelne. Ám nyilvánvaló okok folytán kénytelenek vagyunk feláldozni a vita, a bemutatás teljességét (bár néhány ide is tartozó írás később még előkerül), és itt meg kell szakítanunk a filmről szóló pszichoanalitikus indíttatású tanulmányok ismertetését. Metz ugyanis a módszercentrikus elméletek keretein belül marad; a kutatást a fogalmak szisztematikus megvilágításához s ezek sajátos hatókörének értékeléséhez köti. Tehát miközben igazolja, hogy a filmművészet és a pszichikai élet szorosan összefügg, gondosan fenntartja azt az elképzelést, hogy a pszichoanalízis kutatási *eszköz* s nem a világ jelenségeinek totalizáló és kimerítő képe. Ám Metz után vagy az általa mondottak ellenére a filmelméleti vita gyakran átcsúszik majd egy más típusú szemléletbe, amelyben már nem a diszciplináris dimenzió, inkább az univerzalizáló modellek lesznek fontosak. A fejezet kezdetén meg is jegyeztük, hogy a pszichoanalízis történeti szempontból az egyik lényeges átmeneti pont a metodikus és a posztmetodikus megközelítések közt: egyfajta keskeny híd, amelyet csak odaútra (s nem visszatérésre), ugyanakkor a folyó két partja közötti összeköttetés fenntartására hoztak létre.

De más diszciplínák, a pszichológia, a szociológia vagy a szemiotika esetében is láttuk már, hogy a hetvenes évek folyamán és főleg végén megjelenik a módszer kalickáiból való kitörés vágya. Új kutatási mód kezdődik ezzel: új paradigma következik. Könyvünk további része erről szól.

11.

A horizontelméletek

11.1

A módszercentrikus elméletektől a horizontelméletekig

A hetvenes évek folyamán gyakran észrevétlen módon és olykor indirekt utakon radikális változás megy végbe a filmelméletben. A filmművészetre valamely tudomány eszközeit alkalmazó módszercentrikus kutatások helyére direktebb, szabadabb s talán intenzívebb megközelítés lép. Néhány vonását láttuk már; most megpróbáljuk főbb jellegzetességeit megragadni.

Három alapvonással jellemezhetjük. Az első ezek közül a megfigyelő és a megfigyelt tárgy kapcsolatára helyezett hangsúly. Az elméletíró nem menekül többé a tudományos leírás névtelenségébe, nem bújik saját állításainak objektivitása mögé, hanem előtérbe lép, deklarálja saját jelenlétét, megindokolja filmművészettel kapcsolatos látásmódját, olykor relativizálja is, és mindig személyessé teszi. Ezzel párhuzamosan a reflexió tárgya nem tűnik többé mozdulatlan, a vizsgálatot passzívan viselő dolognak; ellenkezőleg, kapcsolatba lép a rátekintő pillantással, gyakran nyíltan ellenáll neki, és mindig hozzájárul irányításához. Ennek eredményeként a megfigyelő és a megfigyelt, a teoretikus és a filmművészet közt megszűnik a merev szereposztás, nincs egyirányú utca: kettőjük közt nyílt dialógus létesül, amelyben a partnerek gyakran váltanak pozíciót.

Az új paradigma második jellegzetessége az a szerep, amelyet a játékban a „jó kérdések” formulázása tölt be. A teória immár nem a tények hűvös analiziséből, hanem olyan probléma felvetéséből születik, amely részben a teoretikus preferenciáira, részben pedig tárgya megjelenési formáira támaszkodik. Ezért lesz fontos rájönni: mit kell kérdezni a filmművészettől ahhoz, hogy valóban megragadjuk jelentését, s ugyanakkor mit akar a filmművészet magától megkérdeztetni, hogy jelentősége föltárulhasson. Döntő lépés tehát a stratégiai kérdés kiválasztása, amely körül majd a gondolatok forognak.

Az új paradigma harmadik jellegzetessége a konkrét textusok, a filmek iránti érdeklődés. Nem pusztán a filmművészet illusztrációjaként idézik föl őket, hanem saját egyediségükben, individualitásukban is vizsgálják. Ez nem azt jelenti, hogy visszaautasítanak a jelenség általános vonásainak vizsgálatát (az elmélet mindig a film és nem az egyes filmek elmélete). Azt viszont igen, hogy az általánost olyan célnak

tekintik, amely csak az egyediből, az egyetlenből, sőt idioszinkráziákból kiindulva érhető el: feltéve, hogy a kiindulópont nyomban a helyes útra állít. Ezért a filmművészet és a teória horizontjának érintkezési pontjai hangsúlyossá válnak és megsokszorozódnak. E pontokat nem az adott gondolatot alátámasztó példaként, hanem saját exemplaritásuk miatt választják ki; s nem egységes törvények elvonatkoztatása kedvéért vetik őket egybe, hanem hogy felrajzolódjon az előfordulások hálójára, amely viselkedésfolyamatokat és tendenciákat dokumentál.

Tehát a megfigyelő és a megfigyelés tárgya közti kapcsolat kiemelése; a jelentés-terjesztés kérdések meghatározása; s a művekre, a filmekre irányított figyelem. E jellegzetességek mellett, hogy leírják a teoretizálás új módját, azt is megmutatják, hogyan jön létre ez a mód. A váltás első ösztönzője a hermeneutika hetvenes évek folyamán aratott sikere volt. Ez jóval túlmegegy könyvünk témáján: érinti a filozófiát, az irodalomkritikát, a tudományos és történeti kutatást; s mindazt, ami még vele kapcsolatban áll, így például a strukturalizmus vége, a fenomenológia reneszánsza, a dekonstrukció terjeszkedése, az „indiziario” típusú történetírás stb.¹ Kompetenciánkon belül maradva csak annyit mondhatunk, hogy a hermeneutika megjelenése két szempontból mindenképpen hozzájárul a teoretikus keret megváltozásához: arra készíti a kutatót, hogy egyrészt számoljon saját magával, kérdezzen rá saját kérdésfeltevési módjára; másrészt kételkedjen a módszercentrikus elméletek analitikus technikájának célra vezető voltában, s inkább interpretációs technikákat alkalmazzon.

Az új paradigma kialakulására másodsor azoknak a „globális kérdéseknek” a felfutódése hatott ösztönzőleg, amelyek átlépik az egyes diszciplínák határait, hogy közös problematikákra világítsanak rá. Például a szubjektum kérdése szinte minden szektorban előkerül: foglalkozik vele a pszichoanalízis (az énformálódás kapcsán), a szemiotika (az implicit szerző és olvasó jelenlétének formájában), az esztétika (a rendező-kreátor szerepén át), a szociológia (az egyén–tömeg dialektikáján keresztül), s folytonosan hivatkoznak is egymás munkájára. Ez a tendencia megint csak nem egyedül a filmelméletet érinti: ebben az időben egyre gyakrabban jelenik meg az irodalmi, tudományos, történeti kutatásban, s több irányzat, több megközelítés számára emel ki közös kérdéseket (és ennek megint csak jó példája a minden idézett szektorban jelen lévő szubjektumprobléma). De saját területünknel maradva csak azt jegyezzük meg, hogy az egyes tudományok specifikus reflexióinak egyetlen alapkérdés köré csoportosítása többféleképpen is hat a megváltozott teoretikus képre: egyrészt eltörlő a merev diszciplináris tagozódást, és megmutatja, hogy milyen hiú mindegyikük autochtóniaigénye; másrészt meghatározza a különböző területek közti zsanérok helyét, a varratok pontjait, az egymást keresztező utakat, s így segít újrarajzolni az elmélet térképét.

Az új paradigma kialakulásának harmadik ösztönzője a textuális analízis gyakorlataból származik, amelyet egyrészt azért neveznek így, mert a filmet szöveggként

¹ A hermeneutika filmelméletbeli szerepéről írt gondos elemzés: Andrew 1984.

kezelik, másrészt mert ebben a szövegben keresnek minden adatot, amelyre szükségük van. A hetvenes évek kezdetétől Bellour, Kuntzel vagy Ropars példája nyomán szokássá válik az egyes filmek, szekvenciák, filmsoportok részletes leírása, hogy rekonstruálhatóvá váljon belső logikájuk, jelentésadó eljárásaik, tematikájuk, stb. Ez az analitikus szenvedély persze megint csak túllép a filmelmélet területén: például az irodalomelmélet vagy az általános szemiotika is egyre gyakrabban foglalkozik részletesen és pontosan ebben az időben az egyes szövegekkel (gondoljunk Barthes *S/Z-jére*² vagy Greimas *Maupassant-jára*). Am ha a minket érdeklő területen maradunk is, megállapíthatjuk, hogy a textuális analízis (analízisnek nevezik, de nagyrészt interpretáció) két módon mindenképpen közreműködik a teoretikus keret módosulásában: először is, mivel a kategóriák kidolgozásának applikációjuknál nagyobb fontosságot tulajdonít, megtöri a módszercentrikus elméletekben tipikus deduktív modellek prioritását; másrészt mivel a maguk konkrétságában vett tárgyakra koncentrálnak, differenciákat talál ott, ahol azelőtt homogenitást láttak, rokonságot ott, amit azelőtt elkülönültnek tekintettek.³

A hermeneutika sikere, a globális kérdések iránti érdeklődés, a textuális analízis elterjedése: ezeken át érkezik az új paradigma. De térhódítása nem progresszív, és visszaesésektől sem mentes. Például az új kutatási módok iránti igény nem vezet a diszciplínák teljes félretolásához: gyakran pusztán azt várják tőlük, hogy készségesebbek, nyitottabbak, megértőbbek legyenek. Ez a kognitív pszichológia, a textuális szemiotika, a kultúrszociológia esete, amelyek a nyolcvanas években kiegészített s javított formában továbbviszik a módszercentrikus tradíciót. Az a törekvés pedig, hogy több szektor számára közös problémákat azonosítsanak, visszatekintésre, a régi témákhoz való visszanyúlásra késztet, egész az ontológiai teóriáig. Ez Deleuze esete, aki egyébként döntően járult hozzá a kutatás új irányainak kidolgozásához: a filmművészetéről mint a valóság vagy a gondolkodás formájáról megfogalmazott nézetei Bazin (és Pasolini) olvasatából is születnek. Végül a filmekből való kiindulás igénye nem mindig vezet felszabadult és mozgékony szemlélethez: néha legalább olyan, ha nem merevebb megfigyelési háló konstruálásával végzi, mint elődei. Ilyen a film és ideológia viszonyáról folytatott hetvenes évekbéli vita esete, a maga sematikus és repetitív jellegével.

11.2

A teljes földrajz

Ez utóbbi megjegyzésekből kiderülhetett, hogy az új teoretikus keret alapvonásain túl sem nem uniform, sem nem egységes. Elég mozgalmas vidék ez; inkább sziget-tenger, mint kontinens.

² Roland Barthes könyve magyarul is megjelent: Budapest, 1997, Osiris.

³ A textuális analízisről s a teoretikus diskurzusban játszott szerepéről lásd például Odin 1988 és Aumont–Marie 1988.

Végül is a paradigma jellegzetességei maguk is az erős artikuláltságot segítik elő: minél inkább ragaszkodnak a megfigyelő és megfigyelt kapcsolatának központi szerepéhez, minél inkább a problémák szerint haladnak s a szövegekre támaszkodnak, annál elkülönültebb zónákat illetve eltérőbb átjárásokat teremtenek. Ez az összetettség a téma és a stílus területén egyaránt megmutatkozik. Ami a stílust illeti, van, aki a faktuálishoz ragaszkodik, van, aki az interpretáció szélső korlátait feszegeti, van, aki átengedi magát a kitérők örömeinek, van, aki normatív elvekhez tér vissza, van, aki összeveti a tárgyakat, és van, aki felcseréli helyüket stb.⁴ Ami a témákat illeti, vizsgálják a filmet irányító mechanizmusokat, amit ezek előfeltételeznek és ahogy (esztétikailag, ideológiailag, szociálisan) hatnak; rákérdéznek, hogy mi a reprezentáció s hogyan ad számot a valóságról, vagy mi a narráció és hogyan „implikálja” a nézőt; tanulmányozzák a textus és a kontextus viszonyát, és kivetítik a filmtörténetre stb.

Mindazonáltal a kép változatossága nem jelenti mindenféle identitás hiányát. Olyan vonulatokkal van dolgunk, amelyek peremei nem illeszkednek erősen, de azért érintkeznek egymással, még ha a hasonló rögeszmék, érzékenységek rejtett pontjain is. Olyan vonulatokkal, amelyek olykor nem beszélnek azonos nyelvet, de megvan bennük a szándék, hogy eredményeiket lefordítsák egymás nyelvére. Legfőképp pedig olyan vonulatokkal, amelyeket a már ismertetett vonások egyesítenek, vagyis a saját eljárási módjukra való reflexió képessége, egy központi érdeklődés, bizonyos filmek szisztematikus fölemlgetése. Végül pedig olyan vonulatokkal, amelyek megerősítik a kutatás fokozatos intézményesülésének folyamatát: épp ezekben az években válik a filmelmélet a maga folyóirataival, könyveivel, róla szóló kurzusokkal jól megkülönböztethető területté.

A területnek ez az egyedi elrendezése motiválja a harmadik paradigmának választott *horizontelméletek*⁵ elnevezést. Ez épp azt jelöli, hogy autonóm, ugyanakkor összekapcsolt, körülhatárolt, egyszersmind új kapcsolódási lehetőségek felé nyitott kutatási területekkel állunk szemben. Mindnek megvan az őt azonosító problémacentruma, s e körül azok az elágazások, amelyek más szektorokkal összekötik. Ha úgy tetszik, beszédhorizontok: saját identitással rendelkeznek, s gyakran (ha nem is mindig) készségesek az új irányába; tapasztalatokban és jelszavakban gazdagok, ugyanakkor szilárd gyökereik vannak.

Most pedig e horizontok felé fordulunk.

⁴ Ezen a szinten néhány személyes magatartástípust is meg lehet határozni: Ropars a dekonstrukcióhoz kötődik, Lyotard az energetizmushoz, Thompson neoformalista, Andrew a fenomenológiához tér vissza, Mast neoklasszicista, továbbá ott a posztstrukturalizmus stb.

⁵ Az eredetiben mindenhol a „teorie di campo” kifejezés, szó szerint mezőelmélet szerepel, amely magyarul scientista volna. Úgy gondolom, hogy a horizont kifejezés nem kötődik kizárólagosabban a hermeneutikához, amint itt szükséges, és a többes szám is jelszi, hogy nem azonosítható vele. – A ford.

12.

Politika, ideológia, alternativitás

12.1

Hatvannyolcban és azután

Hatvannyolc (természetesen 1968) egyesek szerint a fordulat éve, mások szerint baleset; egyesek szerint új távlatok ígérete, mások szerint az utolsó utópia; egyesek szerint kiradórozandó fejezet, mások szerint olyan időszak, amelyre bünbánat és sajnálat nélkül kell emlékezni.¹ Az e könyv középpontjában álló szűk, de nem jelentéktelen területen 68 egy olyan vitát nyit, amely a következő évtizeden át is nyitva marad, s a későbbi filmelméletek háttérben is ott találjuk; olyan vitát, amely legáltalánosabb s egyszersmind legegyszerűbb formájában a filmművészet politikai értékéről szól.

Nem ez az első eset, hogy a filmművészet–politika kettőse hangsúlyosan előtérbe kerül. Már a neorealista filmelméletben is kiemelt szerepet játszott: egy film immans dokumentatív értékét hangsúlyozva azt is megkívánták, hogy a körülöttünk lévő valóság negatív oldalait is megismertesse, s minden javító szándékot mozgósítson – mivel minden mű képes és köteles is részt venni a nem pusztán esztétikai, hanem szélesebb körű harcokban. De fokozati és orientációs különbségekkel más elméleti irányzatok is fegyvernek gondolták a filmet. Bizonyos elterjedt – a neorealizmus esetében a maga antikommerzializmusa, polgárelles irányultsága miatt tipikus, de más mozgalmaknál is gyakori – felhívások azonnal elárulják politikai implikációikat, nevezetesen elítélni az álomba ringató filmeket, a kollektív sors megéneklésére szólítani fel a rendezőt, vagy a filmben a nép és az értelmiség közelítésének lehetőségét látni.

Mindazonáltal az új periódusban megváltozik valami. 68 előtt a probléma szokásos megközelítése az volt, hogy először megneveztek valamilyen politikai irányzatot, majd meghatározták a film természetét, és bemutatták, hogy ez a természet hogyan

¹ „Semmi bünbánat, semmi sajnálat” – hangzik a szlogen L. Costa Coincidenza című előadásában (*La legge nel loden*. Milano, 1992, Feltrinelli). Általános áttekintést ad a politika és a filmművészet viszonyáról, különös tekintettel a francia–angol–amerikai helyzetre S. Harvey: *May '68 and Film Culture*. London, 1978, BFI; és bővebben D. N. Rodowick: *The Crisis of Political Modernism*. Urbana–Chicago, 1988, University of Illinois Press.

kapcsolódik az adott irányvonalhoz. 68 után megfordul a sorrend. Először a filmművészet tényleges viselkedését kívánják meghatározni, aztán megérteni politikai implikációit, végül kivetíteni a társadalom egészére ezeket az implikációkat. Tehát nem a politikától a film felé, hanem a filmtől a politika felé vezet az út. Rögtön látni fogjuk, hogy nem mindenki választja ezt a módszert, s általában mindenki a maga módján értelmezi, viszont tény, hogy megnyílik ez az új lehetőség. Az érvelések különböző tipikus tapasztalatai is hozzájárulnak ehhez: például világos lesz, hogy a művészet külön haretér és nem egyszerűen a társadalmi csatározások kiterjesztése; hogy az értelmiség a politika egyedi szereplője és nem egyszerű „útitárs”; épp ezért mind az egyiket, mint a másikat lehetetlen a többi területre vagy szereplőre kidolgozott direktíváknak „alárendelni”. Az eredmény, hogy a filmművészet politikához „idomítását” komplexebb, artikuláltabb dinamika helyettesíti: egy szuperpozíció, egy feszültség, egy oda-vissza viszony. A film sajátos módon fejezi ki s kínálja föl mindenkinek átgondolásra a politikai instanciákat.

A háttér egyik meghatározója ez az új eljárási irány, a másik sokkal tradicionálisabb: a vitában részt vevő teoretikusok tevékenysége. Kiindulópontjuk egyrészt a filmművészetben általánosan érvényesülő, másrészt a hasznosnak feltételezhető formák elemzése: az áttekinthetőség kedvéért gyakran filmtípustáblázatban megragadható deskriptív mozzanat. A következő lépés annak eldöntése, hogy hol tartunk, s mit lehetne még tenni; itt a teoretikus megjelöli az általa leghelyesebbnek tartott választásokat. Ekkor az elmélet is politikai értéket vesz föl, ha úgy tetszik, táborok, irányvonalak alakulnak ki. Végül nagyon gyakran direkt módon is kiemelik a kívánatos irányzatot szerintük képviselő filmet, akár folyóiratokban, könyvekben pártját fogva, akár fesztiválokon, különböző rendezvényeken, szemléken bemutatva – a teoretikus harcossá válik.

Tehát az eljárás iránya inkább a filmtől a politika felé mutat, mint fordítva; a teoretikusok tevékenységében pedig az elemzés, az ítélet, a mozgósítás kombinálódik: ebből a két vonásból kiindulva fogjuk ismertetni azt a vitát, amely olyan jelentőssé vált hatvannyolcban és azután.

12.2

Elleninformáció és experimentalizmus közt

Az imént vázolt háttéren ebben az időszakban gazdagon burjánzottak a vélemények. Vegyük az Olaszország, vagyis egy olyan ország által nyújtott képet, ahol a vita nemcsak heves, de nagyon változatos is volt, hogy legyen valami általános elképzelésünk a definiálandó irányzatokról, még mielőtt specifikusabb problémákra térnénk rá. Négy folyóirat körül foghatjuk össze ezt képet: közülük kettő, a *Cinema nuovo* és a *Filmcritica* az ötvenes évek elején indult, s az itt vizsgált perióduson túl is megmaradt, a másik kettő, az *Ombre rosse* és a *Cinema e Film* ezekben az években indult, ám hamarosan megszűnt. Bár vannak más tevékeny folyóiratok is ebben az időszakban

(gondoljunk a vitába szintén bekapcsolódó *Cineforumra*, vagy a *Cinema Sessantára*), négy folyóiratunk több szempontból jellegzetes álláspontot foglalt el.

Ezek az álláspontok hatvannyolektól kezdve a hetvenes évek elejéig három eseménnyel összefüggésben alakulnak ki. Először is megjelennek a direkt módon politikailag elkötelezett, sőt az épp aktuális esatározásokba is belemerülő filmek – gondoljunk a dél-amerikai filmek sikereire; a *Távol Vietnamtól* (Loin du Vietnam), *A háborúnak vége* (La guerre est finie) vagy *A kínai lány* (La chinoise) „militáns” voltára, Bellocchio, Taviani, Orsini, Pasolini, Bertolucci filmjeire.² Másodsor ott vannak a diákmegmozdulások, amelyek a hatalom államától a családiig terjedő mindenféle formáját erőteljesen támadják, polemizálnak a domináns kultúrával, s tényleges harcra hívják föl az értelmiséget.³ Harmadsor pedig bizonyos filmfesztiválok körüli viták, amelyeket azzal vádolnak, hogy egy még elitista, szelektív, autoritárius struktúrán belül pusztán praktikus okokból mutatnak be új alkotásokat.⁴ Tegyük hozzá, hogy a szóban forgó nézetek nem annyira egyes személyek, mint inkább csoportok álláspontjaiként alakulnak ki, mégpedig egy – legalábbis véleményalkotásban – szélesebb mozgalom előőrseként megnyilvánuló s a „helyes útról” heves (gyakran belső) vitákat folytató csoportok álláspontjaiként. Itt természetesen csak rövid összefoglalásukra vállalkozhatunk.

Kezdjük a *Cinema Nuovóval*, amely ezeket az újabb esatározásokat némiképp összeköti a neorealizmus vitáival: főszerkesztője (a tradicionális baloldalhoz tartozó értelmiségiekkel, például Argannal, de fiatalabb kritikusokkal, köztük Adelio Ferreróval, Guido Oldrinivel, Liborio Terminével együttműködő) Guido Aristarco: orientációja nyíltan marxista. Röviden összefoglalva: a *Cinema Nuovo* szerint a filmet határozottan a kulturális jelenségek közé kell sorolni, általános működési módja szerint pedig a tömegkultúrához tartozik. Vagyis ahhoz a „hamis kultúrához, amelyet hatalmi pozíciójában a burzsoázia fabrikál, és nagylelkű bőséggel oszt ki, hogy a társadalom megfellekedzen belső osztálydiaktikájáról” (Argan 1968). De a filmművészet magas színvonalú, nyugtalanságot, kísérletező kedvet eláruló művek esetében is a domináns, vagyis a burzsoá kultúrához tartozik. Így egyetlen lehetőség marad, amely egyben kötelesség is: „meg kell szabadulni attól a kultúrától, amely nem a miénk, amit nem akarunk miénknek tekinteni”, még ha, mint a második esetben, „olyan elbűvölő és »szép« is” (Aristarco 1969). Pontosabban, amit lehet és kell tennünk: a Másságon, a

² Természetesen minden folyóiratnak „megvannak a maga filmjei”: a *Cinema Nuovó*nak Taviani és Orsini, a *Filmeritica*nak a francia filmművészet, több „belső” mű, mint például Edoardo Bruno *La sua giornata di gloria* (E. Bruno ugyanis a *Filmeritica* szerkesztője); az *Ombre rossé*nak a latin-amerikai, harmadik világbeli film; a *Cinema e Film*nek Pasolinitól Bertolucciig a fiatal olasz rendezők filmjei, az underground, Godard és Straub.

³ A diákmegmozdulások dokumentumai, megnyilvánulásai megtalálhatók a folyóiratokban: például a torinói eseményekről való jelentés az *Ombre rosse*-ban (1968a), a diákok belső vitái (Il Nero, il potere e i moti giovanili del '68) a *Cinema Nuovó*-ban (1969/1988).

⁴ A Mostra di Venezia (a *Venezi Nemzetközi Filmfesztivál*) s főképp a Mostra di Pesaro (a *Pesarói Új Filmek Fesztiválja*) váltotta ki a legélesebb kritikákat: lásd például *Cinema Nuovo*, 1968/195.; vagy E. Bruno: Venti anni. Il circuito alternativo című írását in: *Filmeritica* 1969/200.

Tagadáson, az Antagonizmuson át egy ideig a történelmen kívül tartott osztály élményeit és szándékait kifejező, azt végzetétől megszabadító más kultúrának kell kaput nyitni („Működésbe hozni a Tagadást és a Másságot, antagonista és negatív »gondolattá« alakítani, amely majd a történelem gyökeréhez jut el és azt a történelem ellen fordítja” – Termine 1969). Vagyis olyan filmművészet útja ez, amely fel tudja rúgni a tradicionális egyensúlyokat, olyanokat tud megszólítani, akiknek eddig nem volt szavuk; ez az új filmművészet megszabadít a régi mércéktől, új tartalmat és új irányokat fogad be, s régóta félreállított embereket segít a színpad közepére.⁵

Térjünk át most az *Ombre rosséra*: ez fiatalabb folyóirat, irányvonala sokkal vitatottabb, és sokkal inkább a diákmozgalmak, illetve az azt követő mozgalmak felé orientálódott. Animátorai közt van Goffredo Fofi, Piero Arlorio, Paolo Bertetto, Gianni Volpi. Az *Ombre rosse* a filmben elsősorban eszközt lát, mégpedig egyaránt az elemzés és a harc eszközt. Ez azt jelenti, hogy egy progresszív filmművészet „a forradalom szolgálatában” két lehetőség közül választhat: vagy demisztifikálja a burzsoá kultúra hamis igazságait, és megrohamozza az általa fölállított korlátokat; vagy harcosan lép föl, és „aktívan bekapcsolódik a forradalmi folyamatba”. Vagyis állhat a – gazdasági, társadalmi, filmművészeti – rendszeren belül, és szabotálhatja vagy kívül helyezheti magát rajta, s a „film eszközeivel végrehajtott politikai tetté válhat”, mint egy röplap, sztrájkörtség vagy mozgósító akció (*Ombre rosse*, 1968b). Ebből két dolog következik. Először is nem kell alábecsülni az elemző mozzanatot, különösen ha a létező ellentéteket – „Az osztályellentéteket. Az egy osztályon belülieket. A régi és az új értékek és szokások köztiéket. Az egyéneken belülieket” (Fofi 1969) – érinti: a film kíméletlen kutatási eszköz lehet, feltéve, hogy meghaladja „a beteges, féktelen szubjektívizmust”, amelyhez még a magukat baloldalnak tekintő rendezők is kötődnek. A legjobb megoldás előtérbe helyezni egy csoportot vagy kollektívumot. Másodsor, az elméletírásnak is el kell hagynia a maga kényelmes pozícióját: fel kell vállalnia „egy »nem objektív« tevékenységet, folyamatosan visszautasítva a kultúra neutralitásával kapcsolatos misztifikációt”, meg kell tagadnia „az értelmiségi specializációjának és kompetenciájának ideológiáját”; vissza kell térni a „politikai ítélethez, akár pártos vagy szektáriánus formájában is, hogy a kulturális munkáról szóló feltevéseket igazoljuk, megvilágítsuk és motiváljuk” (*Ombre rosse* 1968a; 1968b).⁶

A *Filmeritica* esetében ismét egy már az ötvenes években is aktív lapról van szó: szerkesztője Edoardo Bruno (ebben a periódusban Franco Pecori, Renato Tomasino, Umberto Silva és mások tartoznak még köréhez). A *Filmeritica* mindig is az esztétika szférájába sorolta a filmművészetet. Ezért tulajdonít különös jelentőséget annak, hogy a filmek saját formai problémáikat vizsgálat tárgyává tegyék; egy mű helyét, beleértve

⁵ Ebben a mozgalomban a probléma hosszú távon egy új hegemónia kialakítása, és nem egyszerűen a domináns kultúra megkérdőjelezése annak vulgáris tömegkultúra változatában. Vö. L. Termine: Una soluzione politica all'inconsumabilità dell'opera. In: *Cinema Nuovo*, 1970/203.

⁶ Az *Ombre rosse* 1970-től induló újabb folyama direktbben kötődik az új baloldalhoz s annak politikai és kulturális céljaihoz.

politikai helyét is, expresszív dimenziójának minősége és koherenciája, ugyanakkor az alkalmazott méretek tudatossága definiálja. Ezért a lap az instrumentalizmus minden formáját következetesen elutasítja: egy-egy film nem azzal hat, amit mond vagy amire ösztönöz; nem válik „politikussá”, csak mert megfogalmaz egy vádat vagy mert mozgósít. Az efféle lapos koncepcióval szemben (amely „megkerüli a *hogyan* problémáját, s elfelejteti, hogy egy választás olyan mértékben politikai, amennyiben sikerül hatnia az expresszió szövedékére” – Bruno 1970) arra kell törekednie, hogy a film ne autoriter, ne hatalmi nyelvet használjon; ne legyen didaktikus vagy pusztán illusztratív; s nemcsak a létezővel, hanem a lehetőséggel is, nemcsak az alkalmoszerűvel, hanem a szükségszerűvel is számot vessen. A választott megoldásai súlyosak és egyszersmind az új olvasatok felé mindig nyitottak legyenek; mindez természetesen a kifejezés tényleges szabadságát lehetővé tevő gazdasági-institucionális struktúrák megteremtésén felül értendő. Ezt a vonalvezetést követve hozza létre a *Filmcritica* jövődió jelszavait, kezdve a „jelentésplusztól”, amely arra utal, hogy a filmreprezentáció képes túllendülni a betű szerinti jelentésen, és az igazi tapasztalat gazdagságát nyújtani a befogadó számára.

Utolsó lapunk, a *Cinema e Film* fiatal, a *Cahiers* által inspirált s az olasz rendezők új generációjának megteremtése iránt elkötelezett cinefil folyóirat. Pályafutása rövid, 1966-tól 1970-ig tartott; de ahhoz mindenesetre elegendő volt, hogy az olasz kultúra excentrikus és magnetikus pólusává váljon. Központi alakja Adriano Aprà, munkatársai többek közt Maurizio Ponzi, Stefano Roncoroni, Claudio Rispoli, később pedig Franco Ferrini, Gianni Menon, Enzo Ungari. A bemutatást megint csak rövidre, kicsit sematikusra fogva azt mondhatjuk, hogy a *Cinema e Film* számára a fő probléma a filmnyelv:⁷ egy képekből és hangokból álló, és ezért többé-kevésbé saját szabályok szerint működő nyelv (amelyet nem szabad összekeverni más művészetekével vagy a verbális nyelvvel); olyan nyelv, amely individuális választás gyümölcse, vagyis amely szerzőre utal (aki nem bújhat el valamely kollektívum háta mögött); és olyan nyelv, amely lehetővé teszi, hogy adekvát nyelven „beszéljünk”, ahelyett hogy a domináns reprezentáció formái által „beszéltek” lennénk. Ez adja a stilisztikai választások jelentőségét: rajtuk keresztül közvetíti a rendezőnek a lefilmezett valósághoz, a filmhez s a nézőhöz való viszonyát; nekik köszönhetően tehetünk különbséget a tisztelet és az arrogancia, a párbeszédre való nyitottság és az előre gyártott bizonyosság közt. Vagyis a *Cinema e Film* magáévá tette a régi mondást, miszerint a stílus maga az ember: számára a film moralitásának s a moralitásával együtt politikusságának is a stílus a mutatója. Ez magyarázza a folyóirat preferenciáit: pozitív példának tekintik a Taviani testvérek s ugyanakkor Bertolucci filmjeit is; Rochát és Straubot, ugyanakkor Hitchcockot, Dreyert s az undergroundot is. Az ilyen-olyan vonatkoztatási pontokon túl az igazi megkülönböztető jegy a felelősségteljes és kutató szellemű filmes gyakorlat.

Ezekkel a folyóiratokkal szemléltethettük az olasz elmélet összképét; s máshol is hasonló vonásokra lelnénk. Megtaláljuk bennük a film politikai cselekvési lehetősé-

⁷ Nem véletlenül szentelt a *Cinema e Film* alapításától fogva nagy figyelmet a szemiotikának; már csak védszelleme, Pier Paolo Pasolini miatt is.

gének a négy felfogását, tehát hogy a film egy másik kultúrát jeleníthet meg, hogy megfelelő kézben a harc és az elemzés eszközzé válhat, hogy a formai mozzanat meghatározóvá lehet, s hogy a stiláris választás morális döntés lehetőségét hordozza. Ebben a játszmában tehát van, aki a filmtől azt várja, hogy egyébként elsikkasztott tartalmakat jelenítsen meg (az elleninformáció gondolatában összefoglalható vonal) s van, aki inkább azt, hogy az expresszív dimenzióban végezzen felforgató tevékenységet (az experimentalizmus vonala). Elleninformáció és experimentalizmus: jól körülírható két pólus, és nemcsak az olasz elméleteket jellemzik. De ha ezek körül rendeződik is el a politika és a filmművészet viszonyáról folyó gondolkodás, beszél-nünk kell egy további ekkortájt jelentkező és egyre dominánsabbá váló problémáról, a film szűk értelemben vett ideológiai értékéről is. Ez lesz következő témánk.

12.3

Az ideológia kérdése (I.)

1969 első hónapjaiban egy fiatal és harcias francia folyóirat, a *Cinéthique* egy Jean Thibaudeau-val és Marcellin Pleynet-vel, a *Tel Quel* (a kultúra leghaladóbb vonalát megszólaltató ismert irodalmi lap) szerkesztőivel készített interjút publikált. Az interjúban Pleynet meglepő kijelentést tesz: mielőtt azt kérdeznénk, mit és hogyan mutat a film, a használt közeget kellene megvizsgálni. Mielőtt meghatároznánk a közölt tartalomból vagy a közlés nyelvéből kiindulva a rendező progresszivitásának fokát, a felvevőgép által játszott szerepet kéne meghatározni. Ez utóbbi ugyanis nem neutrális eszköz, amit „indifferensen lehetne erre vagy arra, jobbról vagy balról használni”, épp ellenkezőleg, olyan „gép, amely már a forgatáskor a polgári ideológiát közvetíti” (*Cinéthique* 1969). A filmfelvevő gép valójában a quattrocento „tudományos” perspektívája alapján szerkesztett képet ad a világról. Ez azt jelenti, hogy egy ábrázolási szabálykódex szerint, átstrukturált formában regisztrálja a világot, s nem úgy, ahogy az van: kizárja mindazt, ami e centrum és a vetítővonalak által kialakított rendszerbe nem fér bele, és az emberi szem működéséhez hasonló eljárás alkalmazását követeli meg, merthogy ugyanazokra a percepció törvényekre épül. A film képsorát tehát erős normativitás, erős cenzúra irányítja; csak az alapjait képező eljárások „tudományos” patinája teszi a világ „természetes” képévé. Ebből kiindulva, annak ellenére, hogy nem a valóság tükre, ez a kép igényelheti, hogy annak tekintsük, és meggyőzhet arról, hogy az is. Ezért tudatosítani kell, hogy a filmfelvevő gép *saját* – örökletesen az őt irányító és neki formát adó szabályrendszerhez kötött; csak látszólag „közvetlen” és „hűséges” – valóságrepresentációt dolgoz ki. Ha az ideológiának – mint Althusser mondja⁸ – mindenekelőtt reprezentációkkal van dolga, akkor a film eleve ideológiailag

⁸ Lásd Althusser két klasszikus ideológiadefinícióját: „Az ideológia olyan (saját logikával és kötöttségekkel rendelkező) reprezentációk (képek, mítoszok, ideák, fogalmak) rendszere, amelyek egy adott

besorolva jött létre mint a humanisták által a születőfélben lévő polgárság támaszaként kidolgozott spekulatív vízió folytatója és terjesztője.

Pleynet felhívása, hogy a filmművészet technikai alapjait meghatározott ideológiai orientációval kössük egybe, vitát váltott ki: a *Cinématique* két számmal később (az 5. számban) közli Gerard Leblanc hozzászólását és Jean-Paul Fargier egy hosszú tanulmányát, amelyben a politikai film formáit és feladatait igyekeznek újradefiniálni. Leblanc nagyon kritikusan elemez egy sor olyan filmet, amelyek fordulatot kívánnak jelenteni, mivel a munkásosztály és a fiatalok problémáival foglalkoznak: a valóságban viszont csak folytatják, amit a burzsoá film mindig is csinált, vagyis olyan világot ábrázolnak, amelyre kivetíthetjük vágyainkat és kompenzációt találunk benne. Más szavakkal, ezek a filmek azt a illúziót keltik, hogy részt veszünk valaki sorsában, ahelyett hogy tudatossá tennék: egy előadást látunk; az élet többé-kevésbé valóságos szilánkját kívánják adni, ahelyett hogy elmagyaráznák, mire épülnek képeik-hangjaik. Tehát egyáltalán nem szakítanak a burzsoáziával, amelynek a filmművészetben éppúgy, mint máshol, érdekében áll „elmaszkírozni az értéktöbblet forrását jelentő gyártási munkát” (Leblanc 1969, 5). Ezekkel a filmekkel szemben megnevez néhány olyat, köztük Pollet–Sollers *Méditerranée*-jét és Hanoun *Október Madridban*-ját (Octobre à Madrid), amelyek nézete szerint tényleges szakítást jelentenek: „nem egyszerű kompenzációt nyújtanak a nézőnek: tudatos részvételre hívják föl” (tehát a szerző és a néző e szempontból végre ugyanazon a szinten van) a saját filmszalagra írottáguk materialitását többé nem rejtő kép és hang létrehozásának munkájában (uo. 4. o.). Ezek a filmek tehát megtörik a burzsoá filmművészetnek oly drága valóságéffektust, nyilvánvalóvá teszik létezésük anyagi feltételeit, s kiszabadítják a nézőt abból a szerepből, amelyre általában korlátozni szokás. Az általuk tett gesztust támogatni kell, illetve tovább kell vinni már csak azért is, mert egyedül ez teszi lehetővé, hogy a filmművészet bekapcsolódjon a tényleges harcba: „a burzsoá film nem forog addig valóságos veszélyben (s a film nem válhat egy világátalakító munka részévé), amíg nincsenek az idealista film által fölállított tilalmat elutasító, gazdasági háttérüktől technikai eszközeikig magukról mindent elmondó filmek” (uo. 6. o.).

Tehát egyik oldalon azok a filmek, amelyek a realizmus illúzióját keltik és magukat az élet folytatásaként prezentálják, másik oldalon azok, amelyek magukat egyszerűen tényleges mivoltukban, képek és hangok együttesének mutatják. Ezzel párhuzamosan egyik oldalon a film gépezete látszólag a természet módjára működik, mintha csak semleges jelenlétről volna szó; másikon felmutatják a gépezetet szolgáló anyagokat és eljárásokat, különösen pedig a befektetett munkát. Ez a két filmművészet választóvonal: egyik oldalon magukat elkötelezettnek mondó, ám valójában még a burzsoá ábrázolási módozatokhoz kötődő filmek, a másikon az aktuális osztályharcot új utakon keresztül kapcsolatot találó filmek.

társadalomban léteznek és adott szereppel rendelkeznek” (*Pour Marx*); és „az ideológia az individuumban és létezésének valóságos feltételei közötti imaginárius reláció” (*Ideologie et appareils...*).

Erre a megkülönböztető jegyre tér vissza Fargier is. A film befolyásolja azt a módot, amelyen az individuumban megjeleníti magának a dolgokat; érinti a magáról és a környező világról alkotott, vagyis az ideológiát konstituáló képeit. A filmművészet politikai cselekvése ekkor a valóságos történések tudatossá tételében vagy ennek megtagadásában áll majd: s különösen érinteni fogja azt a „szubjektív tényezőt”, amely mindenféle harcot kísér: „vagyis a proletariátus osztályöntudatát” (Fargier 1969, 18). De hogyan hat a film erre a szubjektív tényezőre? Hogyan gyakorolja a maga ideológiai funkcióját? Először is „reprodukálja a létező ideológiákat, és az ideológiák cirkulációjának irányzékaként (tudatos vagy nem tudatos formában, nincs túl nagy jelentősége) használják” (uo.). Ebben az értelemben a világ általa hordozott víziója szerint kell értékelni. Másrészt a film „produkál egy saját ideológiát is, tudniillik hogy ő a valóság képe. A vásznon nincs más, csak fények és árnyékok, a néző benyomása mégis az, hogy a valóság van ott, tényleges mivoltában” (uo.). Ebben az értelemben a filmművészetet mint a világ specifikus vízióját is kell értékelnünk: mint olyan víziót, amely természetesnek és áttetszőnek akar látszani, és amely inkább a közegből adódik, mint abból, amiről vagy ahogyan szól. A filmművészet e második ideológiai funkciója alapvető, s egyben a lehető legnehezebben támadható is. Azonban léteznek a valóságillúzió megtörése, a film anyagszerű létfeltételeinek lecsupaszítása iránt elkötelezett filmek: ha nehéz is meghatározó szerepet tulajdonítani nekik a politikai harcban, kétségkívül segíthetnek újrafogalmazni filmművészetéről vallott elképzelésünket (felfedvén gyenge pontjait és új lehetőségeket javasolva). Más szavakkal, ezek a filmek a *teoretikus gyakorlat* részei: olyan mértékben politikusak, amilyen mértékben elméleti szinten felismertetik, hogy mi a film, mi nem, és mi lehet. Ez a teoretikus munka nélkülözhetetlen is: „a filmművészetben az ismeretek keringése együtt jár a filmművészetről szóló ismeret létrehozásával” (uo. 20. o.); egy film által közvetített tudás a rá vonatkozó tudáshoz kötődik. Mindezek figyelembevételével előreléphetünk ahhoz a kívánsághoz, hogy létrejöjjön egy *materialista és dialektikus filmművészet*, amely abban az értelemben materialista, hogy felmutatja létezésének materiális feltételeit, s abban az értelemben dialektikus, hogy a magáról való beszélés szándéka hat készítésére és befogadására.

Fargier folytatja ezt a gondolatmenetet a *Cinématique* két következő számában megjelent két további tanulmányában is (Fargier 1970a; 1970b). Az elsőben azt indítványozza, hogy ha a film továbbra is valaminek a visszatükrözése akar lenni, ez a valami ne egy preegzisztens valóság (a szerző belső világa vagy a külső világ) legyen, hanem az őt teremtő munka: így egy „folyamat visszatükrözése” lesz. Ezzel párhuzamosan a filmet létrehozó munkát nem úgy kell elgondolni, mint a kiinduló terv és a befejezett mű közti egyenes utat, hanem mint összetett és artikulált tevékenységet, amelyben legalább három szféra csatlakozik egymáshoz: a film produkciójával és elosztásával kapcsolatos pénzügyi műveletekhez kötődő gazdasági gyakorlat; a felvétel és az előhívás optikai, mechanikus, fizikai, kémiai operációit magába foglaló technikai gyakorlat; és a reprezentáció módozatait érintő esztétikai gyakorlat, amely-

nek főszerepét el kell ismerni.⁹ Második tanulmányában viszont a *Cinéthique* által mintaszerűnek tekintett egyik filmet, a *Méditerranée*-t elemzi. A film több szinten is megbontja a reprezentáció tradicionális formáját: először is nem egy világot, hanem ábrázolásának módját adja vissza; másodsor, nem bizonyos előre meghatározott jelentés felé terel, hanem a beállítások közti tiszta relációkból hoz létre jelentést; harmadszor nem az ábrázolt világnak egységet adó idő- és térbeli kapcsolatokat használ, hanem egy olyan montázst, amely pusztán a szín-, mozgásbeli stb. kapcsolatokon át fűzi föl az alapelemeket; végül pedig a hang nem a kíséret, hanem az ellenpont szerepét játssza.

Bár tovább bővítik és artikulálják,¹⁰ a *Cinéthique* által felvázolt kép így összegezhető: a filmművészet mindenekelőtt az ideológiát érinti, vagyis azt a módot, ahogy az individuum reprezentálja saját magát, az őt körülvevő világot és a köztük levő kapcsolatot. Ebből az következik, hogy a filmművészet politikus volta a burzsoá (a természetesség ideájához kötődő, a minden áru mögött álló munkát elhomályosítani kész) ideológia monopóliumának lerombolására, illetve a filmben működő tényleges eljárások bemutatására való képességétől és készségétől függ. Ezen a szinten meg kell különböztetni egy magát a valóság tükrékként tételező, az őt létrehozó munkát kiradírozó idealista filmművészetet, és egy saját magáról mindent elmondó, saját anyagait megmutató, ellentmondásait magába író materialista és dialektikus filmművészetet. Ez utóbbi típus „tudományos” ismeretet eredményez a filmművészetről, ha úgy tetszik, a teoretikus gyakorlat síkjára lépve progresszív politikai küldetést teljesít.

12.4

Az ideológia kérdése (II.)

A *Cahiers du Cinéma* is reagált Pleynet problémafelvetésére és a *Cinéthique* megoldási javaslataira; mégpedig két, Jean-Louis Comolli és Jean Narboni által jegyzett, *Cinéma/Ideologie/Critique* című cikkel. Az első, amely egy időben jelenik meg a *Cinéthique* 5. számával, a folyóirat „vonalát” igyekszik rögzíteni. A szerzők kiindulópontja, hogy a film egyfelől „egy tényleges gazdasági szisztémában gyártott termék”, másfelől „az őt gyártó és eladó gazdasági – jelen esetben a kapitalista – szisztéma ideológiája által meghatározott termék” (Comolli–Narboni 1969a, 12), az ideológia pedig átítatja a környező világot: sajátos reprezentációs formával látja el ahelyett, hogy lehetővé tenné olyanként megragadnunk, amilyen. Egy film, miközben azt hiszi, hogy a világot másolja, igazából predeterminált képét másolja csak: „a filmművészetnek az első szalagmétertől az a végzete, hogy a dolgokat ne a maguk tényleges valóságában, hanem az ideológia

lencsén át rögzítse” (uo.). Ez a helyzet az ideológiát a terep abszolút urává teszi: reprezentációi kiterjedt és teljes képet formáznak; s a filmbe lépő elemek, „a témák, a stílusok, a formák, a jelentések” egyszerűen „az ideológia általános diskurzusát” másolják. De ez az ideológiát is leleplezi: abban a pillanatban, amint egy film reprezentálja, mondhatni, kirakatba kerül, s az a veszély fenyegeti, hogy „a magáról adott reprezentáción át” kiderül, milyen bordában szótték (uo. 13. o.). Ezért a filmművészet saját létfeltételeinek elemzésén keresztül ideológiakritikai funkciót gyakorolhat: lévén egy reprezentáció reprezentációja, képei természetének megmutatásával leleplezheti, amit visszaad – ha megvizsgálja a fénytörés módját, megvizsgálhatja a fényt megtörő lencsét is. Egy film, bármilyen film, mivel megkettőzi az ideológiai diskurzust, árulója is lehet. Az a fontos, hogy öntudatos legyen, s ne némán tegye a dolgát.

E megállapítások lehetővé teszik, hogy Comolli és Narboni túllépjen a *Cinéthique* sugallta szikár dichotómián, amely szerint egy film vagy belül, vagy kívül van a burzsoá ideológia által erőszakolt reprezentációs szisztémán. A *Cahiers* szerint bár vannak ehhez az ideológiához habozás nélkül csatlakozó filmek, illetve más terepre lépve vele teljesen szakító filmek, vannak viszont olyan filmek is, amelyek köztes, ám nem kevésbé hatékony formában veszik föl a harcot. Ez pedig azoknak a filmeknek az esete, amelyek az ideológia által erőltetett reprezentációs szisztémát a reprezentáció eszközeire, vagyis önmagukra rámutatva teszik láthatóvá: saját alapelveik, belső mechanizmusaik fókuszba állítása (még ha mindössze részleges váltás kíséretében is) arra szolgál, hogy „eltérést vagy szakítást provokáljon saját ideológiai funkciójukkal” (uo.).

A Comolli és Narboni által javasolt új tipológia alapvonalaiban a következő. Vannak a domináns ideológiához vakon hű filmek, amelyek „különösen saját hűségükre vakok” (uo.). Az ellentétes oldalon az ideológiát a reprezentáció megszokott formáit megintgatva nyíltan leleplező filmek állnak. Középen pedig különböző mértékben radikális filmek helyezkednek el: ezek ideológiakritikája kifejeződhet a reprezentáción végzett munkában és direkt politikai témák beiktatásában; vagy kifejeződhet a reprezentációs rendszer egyetlen komponensén, például az elbeszélés formáján keresztül; vagy a mindig válsághelyzetet jelző eljárások (például a „direkt film” technikája) alkalmazásával; s végül ide tartoznak azok a filmek is, amelyek látszólag teljesen belül maradnak a burzsoá reprezentációs szisztémán, de valójában „szétmontírozzák” – nem mintha rombolnák az ideológiát, csak bemutatják az általa önmagáról adott képet. Ez utóbbi, például Ford, Dreyer, Rossellini filmjeit tartalmazó kategóriát sem kell kidobni, ellenkezőleg, nagyon komoly megfontolást igényel.

Ez után az állásfoglalás után a *Cahiers* következő számaiban is visszatér a filmművészet és a politika viszonyára. Comolli és Narboni második, a rivális *Cinéthique* pozícióit cáfoló cikke mellett ott vannak Bonitzer filmnézési szokásokkal foglalkozó, valamint Daneynek és Oudart-nak a burzsoá ideológia látvány és tudás közt tételezett ekvivalenciáját, illetve a realitásbeli és a filmreprezentáció-beli „látható” státusát elemző írásai; továbbá Comollinak egy Costa-Gavras-filmet saját működés módjára rákérdezni képtelen volta miatt kritizáló és Narboninak egy Straub-filmet épp az

⁹ Fragier utalása Althusser „domináns struktúra” fogalmára.

¹⁰ Olyan kiterjesztésről és elmélyítésről van szó, amely lehetővé teszi, hogy a *Cinéthique* Althusser kategóriáin túl egy tágabb, Kristeva, Sollers, Derrida által kidolgozott kerethez tartozó fogalmakat is alkalmazhasson.

ellenkezőjéért dicsérő újabb írása stb.,¹¹ s egy sor egyre tendenciózusabb recenzió. Másrészt folytatják Eisenstein írásainak publikálását is, a húszas–harmincas évek szovjet filmjeinek politikai értékéről folytatott vitával kísérve. De a *Cahiers* leghatásosabb hozzájárulása a vitához talán a filmek „mintaolvasatainak a sorozata”, amelyeket a folyóirat közössége együtt készít (időközben megszabadult a régi jellemzőitől, s most harci egység módjára viselkedik).¹² Különösen Ford *A fiatal Lincoln*járól (Young Mr. Lincoln), illetve Sternberg *Marokkójáról* (Marocco) szóló elemzés jelenthetett számukra kihívást, mert mindkét film a legnehezebben védhető, ugyanakkor a *Cahiers*-hez legközelebb álló filmek kategóriájához tartozik, vagyis a polgári ideológián belül maradó s így minden elágazását világosan kirajzoló csoportba. A mintaolvasat-technika abban áll, hogy felmutatják az adott filmet a színpadok mögött irányító elveket, amelyeknek észrevétlenül kellene működniük, ám amelyek hatásukban felismerhetők; s célja, hogy a „kiemelések segítségével” „hangot adjunk annak, amit abban mond, amit elhallgat”, illetve „feltűnhessen, ami ott van, de észrevétlen” (*Cahiers du Cinéma*, 1970).¹³

Hogy megértsük, hogyan strukturálódik egy ilyen elemzés, fussuk át röviden *A fiatal Lincoln*-ét. A film egyrészt egy ideológiai sémához igazodik: helyesli a magántulajdont és a törvénytisztelést; mitikussá teszi a történelmet, tehát Lincoln életét egy fátum kiteljesedésének tekinti; a politikai dimenziót a morálshoz kapcsolja, tehát elhiteti, hogy minden politikai választás etikai választástól függ; magasztalja a család szerepét, a paraszti kultúrát stb. Másrészt viszont *A fiatal Lincoln* túlmegy ezen a vázon: éppen az ideológiai séma képre-hangra való lefordításának szándéka, valamint a képek-hangok tényleges kapcsolódási módjával való egyeztetésének kötelezettsége viszi Ford filmjét a sémán túlmenő, kiszámíthatatlan lépésekre (a keretbeli erőltetettségek, a történet hézagai, a váratlan hangsúlyok, az átalakítás nehézségeit felmutató olykor magától értetődő, olykor meglepő megoldások értendők ezen). Ezáltal dekonstruálódik a kiinduló séma: a filmrevitel a világ adott vízióját létrehozva belelát és belelátat; az ideológiai séma kibomlik és megmutatja, milyen bordában szöttek. Az átfordítás épp az őt mozgató szándék folytán leleplezés lesz.

Tehát a *Cinéthique* szerint a film a domináns ideológiához fűződő kötelekeket csakis más, teljesen új terepre lépve tépheti el, a *Cahiers* szerint viszont a szakítás belső vonalak mentén, a kiinduló séma átformulálásával is létrejöhet. Még egyszer összefoglalva: egyikük szerint egy film ideológiai orientációja attól függ, hogyan viszonyul

¹¹ Bonitzer: Film/Politique. In: *Cahiers du Cinéma*, 1970/222.; S. Daney – J. P. Oudart: Travail, lecture, jouissance. In: *Cahiers du Cinéma*, 1970/222.; J. L. Comolli: Film/Politique (2). *L'aveu*: 15 propositions. In: *Cahiers du Cinéma*, 1970/224.; J. Narboni: La vicariance du pouvoir. In: *Cahiers du Cinéma*, 1970/224. stb.

¹² A *Cahiers du Cinéma* 1970a és 1970b-n kívül lásd Bonitzer–Comolli–Daney–Narboni–Oudart: „La vie est à nous”, film militant. In: *Cahiers du Cinéma*, 1970/218., illetve J. L. Comolli és F. Géré sokkal későbbi elemzését a *Hangmen Also Die*-ről [A hóhér halála], illetve a *To Be or Not To Be*-ről [Lenni vagy nem lenni]. In: *Cahiers du Cinéma*, 1978/286., 288., 290–291.

¹³ Van ebben az olvasási elvben egy további Althusser-utalás: a „vu” és a „bevu” a *Lire le Capital* elemzésében főszerepet játszó kapcsolatára.

a világ ábrázolásához (mivel az a fontos, hogy kikerüljük a tükrözésképzet csapdáját, szakítani kell a valóságillúzióval, és helyette azt kell mutatni, ami ténylegesen terítéken van, tehát a munkát, az anyagokat); másíruk szerint függ attól is, hogyan vállalja a társadalomban forgalomban levő reprezentációkat (az a fontos, hogy ne együgyű szolgálk legyünk: ebből adódik a zökkenőket teremtő, ellentmondásokat kiélező átalakítás haszna). A megváltozott hangsúly nagyobb cselekvési teret hagy a kritikuskak: nem kell extrém (és legalábbis enyhén utópikus) megoldásokról ábrándozni; elég egy pillantást vetni a múltra, s meg fogjuk látni, mennyi klasszikus kínál (jóllehet öntudatlanul) ellenállási pontokat. A domináns ideológiával való vitában nemcsak frontális harc lehetséges, s éppen a látszólag jelentéktelen csetepaték bizonyulnak gyakran döntőnek. A filmek által kiinduló sémájukon végrehajtott *dekonstrukció* igen szép példája ennek a harcnak.

12.5

Az ideológia kérdése (III.)

Ugyanazokban a hónapokban, amelyekben e két álláspont körvonalazódik, egy mindkettővel szemben álló, a problémát másképp felvető harmadik is megnyilatkozik. Jean Patrik Lebel *La nouvelle critique*-ben megjelent (s később kötetbe gyűjtött) cikksorozatáról van szó.¹⁴ Ebben azt állítja, hogy egy film ideológiai értéke nem függ sem alapapparátusának funkcionálásától, sem a filmrevitel vonalvezetésétől, hanem csakis a rendező anyagkezelésétől, eszközhasználatára való képességétől s a közönségben keltett reakciótól.

Röviden, Lebel esszencializmussal és mechanikussággal vádolja a *Cinéthique*-et és a *Cahiers*-t: a teoretikusai azt gondolják, hogy az ideológia a filmművészet belsejében fészkel, a felvevőgép funkcionálási módjában, a közeg reprodukív természetében; s azt hiszik, elég megtörni a valóságillúziót vagy elutasítani a visszatükrözést, s a film minden szolgágtól megszabadul. A valóságban a film eszköz, semmi több; mégpedig egyfelől adott funkcióhoz, a világ passzív rögzítéséhez és visszaadásához kötődő, másfelől tudományos alapokon (ügymint a fénysugarak terjedésének a valósághoz „hű” képek konstruálását lehetővé tevő törvényein) nyugvó eszköz. „A felvevőgép önmagában nem ideológiai apparátus. Nem produkál semmiféle specifikus ideológiát, s a szerkezete nem kárhoztatja a domináns ideológia tükrözésére. Ideológiailag semleges eszköz, s amilyen mértékben eszköz, annyiban készülék, gép” (Lebel 1971, 26). A filmrevitel eljárásainak sincs önmagukban ideológiai karakterük: ezt vagy azt a jelentést kifejező nyelvi eszközök (tehát megint csak egyszerű eszközök). Ezért egy film ideológiai pozíciójának megítélésekor egész más változókkal kell számolni. Egyrészt

¹⁴ A különböző „vonalak” ellentétében a *La nouvelle critique* a hivatalos baloldalhoz, vagyis a Francia Kommunista Párthoz tartozik, a *Cinéthique* és a *Cahiers* pedig az új baloldalhoz, s ismert a marxista–leninista–maoista csoportokhoz való közelségük is.

azzal, ahogy a film a filmjeleket használja (ez lehet tradicionális konnotációjukat ratifikáló vagy felszíni jelentésükkel ellentétes, esetleg árnyalataikat kiemelő használat). Másrészt mérlegelni kell a rendező (az eszközök tendenciaszerű korlátozását, a váratlanság adott mértékét, a valóság ellenállását stb. is magában foglaló) anyagi feltevételek kezelésére való képességét. Harmadrészt tekintetbe kell venni a közönségre gyakorolt hatást (érintheti a közvélemény bizonyos irányultságát, magatartását, de akár a filmművészet társadalmi jelentését is megváltoztathatja). Vagyis a film eszköz, tehát használata alapján kell megítélni: a vele elérni kívánt célok s a tényleges hatás szerint.

A Lebel cikkére való reakció nem várat magára: a *Cinématique* kiadja Baudry spekuláris vízióról szóló tanulmányát, a *Cahiers* pedig Comollinak a filmtechnika ideológiaalkotó szerepéről szóló cikksorozatát. Kezdjük Baudry tanulmányával (*Cinématique* 1970/7–8., később kötetben is: Baudry 1978), amelyben további bizonyítékokkal kívánja alátámasztani, hogy a film a szigorúan csak a tudomány törvényeinek engedelmességek gépezet képében valójában fogantatásának módja szerint ideológiai effektusokat produkál. Ezek a hatások két jelenség, a valóságot filmreprezentációvá alakító munka homályba burkolása és a néző számára támaszpontul szolgáló transzcendentális szubjektum konstrukciója körül összpontosulnak. Már az első jelenségben is szerepet játszik a film „instrumentális alapja”: a felvevőgép a valóságot önmagukban fény és mozgás nélküli képkockák sorává írja át, amelybe a vetítógép újra fényt és mozgást visz, s ezzel a képkockákat a vásznon megjelenő, valóságkarakterű képpé alakítja. Ebben a lépésben a transzformációk nem láthatók, ezáltal a kiindulópont (a világ) és a végpont (a világ képe) közötti különbség nullára redukálódik, a végeredmény pedig az áruk gyártási folyamatának homályba burkolása nyomán létrejövő gazdasági értéktöbblet-hozzájáruláshoz hasonlóan ideológiai értéktöbblet-reprodukcióra tesz szert.

A második jelenség is a készülék működési módjában gyökerezik. A felvevőgép a quattrocento camera obscurájának örököse lévén a centrális perspektíva alapján szerveződő teret nyújt. Ez pedig privilegizált pozícióba helyezi a nézőt: mivel szembeesik a perspektíva vetítvonalainak kiindulópontjával, megvan az az illúziója, hogy uralja a világot (amely az ő számára tárul föl) s ugyanakkor ő ad létet neki (mert az ő projekciója). Így a néző transzcendentális szubjektummá válik: a játék kedvezményezettje és mozgatója lesz, de nem a valóság, csak a képzelet szintjén. Ezt a vetítés körülményei is támogatják. A vásznon, a terem, a szék tulajdonképp a Lacan által a tükör fázisaként leírt feltételrendszert reprodukálja: tehát azt a fázist, amelyben a gyermek 8–18 hónapos kora közt létrehozta az „én” mint imaginárius formáció vázát. Ezt a hasonlóságot erősíti a sötét terem, amely különösen erős vizuális koncentrációt idéz elő; a szék, amelyen elnyúlunk, s amely redukálja motorikus tevékenységünket; mindenekelőtt pedig a vásznon, amely gyermekkorunk tükrére utal, ahol is egy testet (a mienket) láttunk tükröződni, s egy tőlünk különbözőben ismertük föl önmagunkat. Tehát a film az énformálódás alapvető fázisát reprodukálja; s nézője elkerülhetetlenül igazolódik majd saját szubjektumszerében: olyasvalakinek látja magát, aki önmagából kiindulva el tudja rendezni a világot és saját tapasztalatait. Az ideológiai hatás ebben az esetben is világos: az ilyen

szubjektum képzelete elrejtja a valós társadalmi viszonyokat, homályba burkolja tényleges gyalogszerepünket a kezünkben kiesülő játszmaiban, hatalmi pozíciót sugall, miközben csupán alávetettek vagyunk.

A bizonyításon és a téma új nézőpontú megvilágításán túl Baudry írásának jelentősége abban áll, hogy a vitában a marxizmus mellé a pszichoanalízist is bevezeti hivatkozási alapként: Althusser mellé helyezi Lacant. Comollinak a *Cahiers*-ban 1971–72 közt megjelent cikksorozata viszont azért fontos, mert a gondolkodást a történeti dimenzió felé terelte (vagy legalább megpróbálkozott vele). Comolli először is azt indítványozza, hogy a film gépezetének teljes komplexumát vegyük tekintetbe: csak a felvevőgépet vizsgálni azzal a kockázattal jár, hogy részleges és félrevezető marad az elemzés: csak a „gépezet” legláthatóbb komponensére korlátozódik, s így éppen a „láthatóság” ideológiájának lesz cinkosa, amellyel vitázni akar. Tehát a teljes gépezet, rejtett részeivel együtt. Innen kiindulva Comolli két fontos történeti csomópontot vizsgál: a film születését, illetve a képmélység halálát és feltámadását. Röviden, a film születését nem a camera obscura egyszerű tökéletesítésének, nem is egyéni találmányok sorozatának kell látni: két igény, egy gazdasági és egy társadalmi játszma vezető szerepet benne (vagyis egyrészt egy felfutóban lévő szektor, a szórakoztatóipar profitszerzési szándéka; másrészt az egyre nyomatókosabban jelentkező szükséglet arra, hogy „a valóságot úgy lássák, amilyen”, s a szemet addig fejlesszék, míg a tudás fő eszközévé nem válik). E két igény jelentkezése a XIX. század második felében egy sor kísérlethez vezet úgy a valóság reprodukciója, mint „színrevitele” terén, s ezek végén jelenik meg a film. Tehát az ideológia (egy „igaz vízió” álma) továbbá a gazdaság (az expanzív szakaszban levő kapitalizmus) határozza meg a találmányt. A második történeti csomópont a képmélység, vagyis a quattrocento reprezentációs modelljéhez legközelebb álló beállítástípus eltűnése és visszatérte a húszas évek közepe és a negyvenes évek eleje közt. A húszas évek folyamán való eltűnését általában egyetlen technikai tényezőnek, az ortokromatikus filmről a pankromatikus filmre, illetve az ívlámpáról az izzólámpa használatára való áttérésnek tulajdonítják: mivel ez kevésbé érzékeny, illetve gyengébb elődjénél, meg kellett növelni az objektívet, vagyis csökkenteni a fókuszbáze területet. A dolog megint csak összetettebb. Ha előbb az „igaz látvány” követelményét egy totalitásban működő tér (mondhatni a természet felé nyitott „tér-vidék”) teljesítette, a húszas évek közepétől ezt az igényt más módon lehet kielégíteni: a kép hitelét ekkor az árnyalatok reprodukálhatósága (s a pankromatikus film épp ezt tudja), az elbeszélés követelménye, illetve linearitása (vagyis a műfajok rendszere) s mindenekelőtt a hang reprodukálhatósága adja.¹⁵ De továbbra is az ideológiai követelmény irányítja a játékot, nem fordítva: a technika követi, nem pedig megelőzi az ideológiát.

Megszakítjuk itt a vita ismertetését, amely egyébként további fejleményekkel is

¹⁵ Comolli emellett, szintén az ideológiai hatásokra vonatkozólag azt is megjegyzi, hogy a beszélő szereplő-szubjektumok biztosítják a néző-szubjektumot arról, hogy ő a játék ura (a szavak ura, a képek ura).

szolgált (gondoljunk például a *Cinéthique* 1971/9–10. számának hosszú közös cikkében közzétett döntésére, hogy elhagyják a filmművészet területét, és egy politikai-kulturális élesapat szervezésébe fognak). Tartalma világos és még sokáig hivatkozási alapként szolgál: ha politikai szinten akarják vizsgálni a filmművészetet, fel kell vetni ideológiai szerepének problémáját; ehhez pedig alapberendezésének működését és azt a reprezentációs módot is meg kell vizsgálni, amire hajlama van. E reprezentációs mód bázisa az „áttetsző” kép (a valóság maga látszik a vásznon), a tökéletes szubjektum (a nézőnek az az illúziója, hogy uralja a látványt) és a lineáris elbeszélés (az elbeszélte történetek zökkenők és hézagok nélkül folynak, mintha az élet nem ismerne ellentmondást). A filmművészet igazi politikai tevékenysége ezt a létrehozásához kötődő ideológiai választást felmutatni, akár azzal, hogy elutasítja, akár azzal, hogy leleplezi.

12.6

Szemiotika/materializmus/pszichoanalízis

Az angol *Screen* 1971-es első két számában fordításban publikálta Comolli–Narboni, Leblanc és Fargier imént ismertetett írásait. A hatás azonnali volt: a lefordított cikkek – megteremtve a *Screen* tekintélyét – hosszú időre az érdeklődés, a viták középpontjában álltak. Nem egyszerűen a francia vita visszhangjáról van szó: a lap intézményi és kulturális kontextusa, az általa fölvetett témák és az elért hatás pályáját egyedivé teszik majd.¹⁶ Ami a kontextust illeti, a *Screen* először is nem mint tendenciózus folyóirat, hanem mint az oktatásban dolgozók társulásának orgánuma indult: ez magyarázza a politikai megközelítés intézményes vonásai iránti állandó érdeklődését, s azt is, hogy számos belső és külső szakítását motiválják majd a pusztán teórián túlmenő nézeteltérések.¹⁷ Másrészt a *Screen* empirista, az absztrakt kategóriák használatára allergiás (irodalmi és film-) kritikai tradícióban jön létre: ez magyarázza, mintegy a váltás első jeleként, a modernebb, a szemiotika, a pszichoanalízis, a szociológia által inspirált olvasási módszerek bevezetésére tett erőfeszítéseit. Harmadrészt a filmesek és kritikusok előző generációja az elkötelezettségen mindenekfelett saját „dühük” hirdetésének szándékát érti: ez magyarázza a *Screen*nek a fogalom kitágítására tett kísérletét: hogy az „elkötelezettség” fogalmával a személyes tanúságtétel és a formai kísérletezés, a művészi és a politikai gyakorlat közös pontját kívánja jelölni. Végül pedig olyan térben mozog, amelyben a művet – filmet vagy irodalmi művet –

egy „szerző” önkifejezésként s egy „világ” bemutatásaként értik: ez magyarázza, hogy a *Screen* szükségesnek tartja aláhúzni: a dolgok és önmagunk reprezentációja nem békés gesztus, és hogy a műben más megfontolandó elemek is vannak. Összegezve: a *Screen* különös figyelmet fordít az institutionális dimenzióra (időről időre vizsgálja saját, állami szervezetekhez viszonyított pozícióját, miközben a franciák inkább a kis csoportok logikáját követik); élénk érdeklődést tanúsít a diszciplináris megközelítések iránt (lefordítják majd Metzét és Todorovot, s felhasználják mintaelemzéseikben;¹⁸ miközben a franciák leszámolnak bizonyos megközelítésekkel, például a strukturalista hatás alatt álló szemiotikával); különböző történeti tapasztalatokból kiindulva igyekszik újragondolni a politika és az esztétika kapcsolatát (újra előveszik Brechtet, ám Eizensteint és más szovjet rendezőket is, vagy kiadják Fortinit, Fofit, ám Kristevát is; miközben a franciák egységesebbek kívánnak lenni); végül vizsgálja a kritikai tradíciót és kutatási eszközeit (újragondolják például a szerző vagy a realizmus problémáját, hogy eloszlassák a kortárs kritika előítéleteit, miközben a franciák ezt elméletükből adódó okoknál fogva teszik). A rajz talán túlságosan szikár (de az sokkal durvább szimplifikáció, mikor a *Screen*ben a *Cahiers*, a *Cinéthique* stb. epigonját látják). Bár Franciaországban és Angliában egyaránt meg vannak győződve arról, hogy a probléma középpontja a reprezentációban, az ideológia közegében és terében van, a csatornán túl részben eltérő szemlélet társul e meggyőződéshez.

Ebből kiindulva, még ha csak röviden is, áttekinthetjük, hogyan artikulálja érdeklődési körét a *Screen* abban a tevékenységben, amelyet 1971 és 1980 közt fejt ki (80-ban a folyóirat formátumának megváltozása jelzi majd egy korszak lezárultát); és amely bár olyan egyéniségeket sorolhat élvonalához, mint Colin MacCabe, Steven Heath, Ben Brewster, Paul Willemen, Peter Wollen, Geoffrey Nowell Smith, mégis közösségi szellemben mozog.

Induljunk el a módszerek problémájától s elsősorban a szemiotika vállalásától. Miért pont ezt a diszciplínát választották? A válasz (Willemen–Heath 1973, 1–2; Heath–MacCabe 1973, 3), hogy a szemiotika döntő módon segít felszámolni a mű közvetlenségének, organikusságának a tradicionális megközelítések (például a „szerzői film”) háttérében levő képzetét. Hiszen a filmtextus épp ennek ellenkezője: teljességgel konstruált tárgy, helyesebben különböző anyagok, különböző szintek, különböző szabályok kontaktusba és konfliktusba keveredésének helye. Heath kiemelkedő elemzése *Agonosz érintéséről* (*Touch of Evil*) éppen a lehetetlen egyensúlyok terének tekintett filmtextusról szól.¹⁹

Nem kell azonban sem magába zártnak gondolni, sem pedig szabályok egyszerű játékkára redukálni a filmet: össze kell kapcsolni a tág értelemben vett társadalmi folyamatok területével. A történelmi materializmus teszi lehetővé ezt az összekapcsolást: tézisei (lásd például Brewster és MacCabe vezércikkét, 1974/1) segítségével

¹⁸ Főleg Heath elemzése (*Touch of Evil*. [A gonosz érintése] *Screen*, 1975/1–2.), de Bordwell és Thompsoné (1976/2.) és Nashé (1976/3.) is stb.

¹⁹ *Film and System: Terms of Analysis*. In: *Screen*, 1975/1–2.

¹⁶ Történetéhez két „belső” rekonstrukció: C. MacCabe: *Class of 68: elements of an intellectual autobiography* (MacCabe 1985); P. Wollen: *Semiotic Counter-Strategies: Retrospect 1982* (Wollen 1982).

¹⁷ A *Screen* a SEFT (Society for Education in Film and Television) orgánumaként jött létre, és a BFI-hez (British Film Institute) is fűzték bizonyos kapcsolatokat. Épp az oktatáspolitikai irány melletti döntés vezetett 1971-ben oda, hogy a *Screen* elszakadt a BFI-től; a SEFT eleinte magas, később egyre esökkenő mértékű anyagi támogatása korábban segítette ugyan a lapot, később azonban épp e támogatás elmaradása miatt szűnt meg (MacCabe 1985).

a filmek újra beilleszthetők a „jelent létrehozó harcok és kapcsolódások összességének” tekintett történelembé. Tehát látszik már néhány kikerülendő csapda: a túlzott figyelem a formai dimenzió, a szerző szerepe vagy a vásznon reprodukált világ iránt. Viszont vannak követésre érdemes tanok is, amelyek megmutatják, hogyan kell érteni a mű és kora közti vagy a művészi gyakorlat és a társadalmi gyakorlat közti kapcsolatot: Eisenstein és Brecht esetében „nem véletlen, hogy aktívan részt vesznek a forradalmi politikában, s ugyanakkor elbűvöli őket a jelölés folyamata és a jel problémája”. Végül vannak elérendő célok: rekonstruálni azt a scenáriót, amelyben egy film mozog; megvizsgálni tényleges szerepét, különösen ha forradalminak mondja magát; tanulmányozni a technikai fejlődést; s tovább bomlasztani a textus egységességének képzetét, ugyanakkor ideológiai hatását összekötni a szignifikáció dinamikájával.²⁰

Ha a filmet a társadalmi térre vonatkoztatjuk, elkerülhetetlenül azt is meg kell kérdeznünk: ki tevékenykedik a filmben, kiért, milyen szerepben: ez a szubjektum, pontosabban a szubjektum textusban, illetve textus felett való konstituálódásának problémája. Ezt a kérdést a pszichoanalízisnek kell vizsgálnia, amely megmondja majd, hogyan születik ez a szubjektum a képzeletbeli és szimbolikus dimenzióval való szembesülésből, az én által birtokolni vélt teljesség és az őt örökké fenyegető hiány közti feszültségből; a folytonos azonosulás és a birtokvesztés érzete közti konfliktusból. Különösen az 1975/1. számtól kezdve – amelyet Brewster ragyogó vezércikke nyit meg) – fordít a *Screen* egyre nagyobb figyelmet a pszichoanalízisre:²¹ a textus belső és külső megközelítéseit egyaránt teljesebbé tevő módszert látnak benne, ugyanakkor egy adott film létehez kapcsolódó emberek nyelvi és társadalmi *identitásának* problémáját egyedülállóan hangsúlyos módon fölvető eszközt is. Emlékeztetünk arra, hogy épp a pszichoanalízis eszközeinek túlzottnak ítélt használata (s főként Lacan „ezoterikus” tézisei) késztetnek 1976 közepén egy csoportot a folyóirattól való távozásra; de ugyanez a szubjektum és identitás iránti érdeklődés teszi lehetővé, hogy a lap olyan kérdések sorát nyissa meg, amelyek idővel az angolszász feminista filmelmélet középpontjába kerülnek.²²

Tehát szemiotika, materializmus, pszichoanalízis: a *Screen* e három összetevőt ötvözi, mert meg van győződve arról, hogy a filmművészetnek csak ezekkel lehet helyes, a filmtextus profiljára, társadalmi térben való szerepére, a szubjektum és az identitás konstruálódására vonatkozó kérdéseket föltenni; csak általuk és egyesítésük révén lehet megragadni a közeg ideológiai értékét és politikai szubsztanciáját. Ter-

mészetesen egy módszeresoport posztdiszciplináris (nem pedig transzdiszciplináris) használatáról van szó; eredménye pedig az a formáció, amelyet eltérő hangsúlyokkal „Metz–Althusser–Lacan–paradigmának” szokás nevezni, amely a hetvenes évek vitáinak fontos szereplője volt, s a későbbi megközelítések számára is háttérül szolgált.

Bár ez volt a *Screen* gondolati centruma, vannak e kérdéskörhöz kötődő más vonatkozások is, amelyeket át kell tekintenünk. Különösen azt a két problémát, amely annyi vita és ellentét forrása lesz: az ideológia politikához viszonyított súlyának, illetve az értékelendő és támogatandó témáknak a kérdését. Az első abból ered, hogy Althusser elismeri az ideológiai instanciák „relatív autonómiáját” a politikai (és gazdasági) instanciákhoz képest. Mármost mekkora ez az autonómia? Ha tág, akkor az ideológiai harc (és főképpen a polgári reprezentáció módozatainak vád alá helyezése, alternatíváinak körvonalazása) meghozza a maga hasznát; ha viszont szűk, akkor az egyetlen teendő a nyílt politikai harc lehet. Ez a kérdés áll a 1978. évi 4. szám középpontjában. A folyóirat vezércikkben kifejtett véleménye az, hogy a reprezentáció tere a különböző instanciák közt egyfajta „alkut” indít meg, viszonyuk elgondolásakor tehát el kell kerülni a determinizmust is (mikor is egyik instancia határozná meg a többit), a parcialitást is (mikor is mindegyik saját magát irányítaná). MacCabe *The Discursive and the Ideological in Film. Notes on the Condition of Political Intervention* című írásában kifejtett véleménye szerint a kérdésben a szubjektumok pozíciója a döntő. Ez a pozíció a diskurzusban határozódik meg; ha viszont mechanizmusát akarják vizsgálni, „az olyan elemzést igényel, amely a diskurzusban ható többi ideológiai gyakorlattal együtt a diskurzus saját specifikus hatásait is azonosítja” (32. o.), vagyis ez a probléma tényleges szálakat mozgat. Az egyes álláspontokon túl az ideológia autonómiafokának problémája egy *Screenen* belüli latens ellentétet is felszínre hoz azok közt, akik a reprezentációt a mozgástérnek és azok közt, akik egy, még csak nem is a legfontosabb mozgástérnek gondolják; röviden: azok közt, akik teoretikus szinten kívánják folytatni a munkát (MacCabe, Heath, Brewster), s azok közt, akik szorosabban kívánnak a politikához kötődni (Willemen).

A második kérdés a vizsgálandó és értékelendő filmeket érinti. Mit tekintsenek szimptomatikusnak? Mit támogassanak mint példaértékűt? A *Screenen* belül itt is két tendencia érvényesül. Egyfelől érdeklődnek az átlagos film- vagy televíziós produkciókban kifejeződő populáris kultúra iránt, s azon szerzők iránt, akik tevékenységük feltételének tekintik a popularitást, még ha olykor ár ellenében úsznak is. Másfelől érdeklődnek az avantgárd és az experimentalizmus iránt is, vagyis a tradíciókkal a közönségre való tekintet nélkül (vagy legalábbis vele kapcsolatot nem keresve) szakítani akaró, radikálisan új megoldásokat kereső filmkészítési gyakorlat iránt. Durván fogalmazva: egyik oldalon a szappanoperák (leleplezendő) csalásai, Brecht (megértendő) ravaszsága, másikon az underground (új célokra használható) személyes igazságával, vagy a London Film Coop (radikális gyakorlatként értékelendő) szigorával. A folyóirat mindkét irányban nyitott, bár egyes szerkesztők (Nowell Smith, MacCabe) inkább az első, mások (például Wollen) inkább a második irányt részesítik előnyben. Mindkét oldalon találunk kulcstényezőket. Tény, hogy az alternatíva két különböző

²⁰ A program például a Brecht-ről szóló számokban (*Screen*, 1974/4., 1975/4.), illetve az orosz formalizmusról szóló számokban (1974/3–4.) mutatja meg magát igazán.

²¹ Lásd például az 1975/2. számot, amely Metz *The Imaginary Signifier*-jével kezdődik; az 1975/3. számban J. Lesage: *The Human Subject: You, He or Me?* című írását, illetve L. Mulvey: *Visual Pleasure* az 1977/4. számban, amely a varrat fogalmával foglalkozik stb. De Heath már előbb is a szubjektumelmélet zűrszerűségéről nyilatkozik (1973/3.), ha másért nem, hát az empirikus szerzőelmélet meghaladása edvéért.

²² Lásd Mulveynek az előbbi lábjegyzetben megemlített tanulmányán kívül S. Heath *Difference* című fontos tanulmányát az 1978/3. számban.

stratégiát takar: az egyik számot kíván vetni a domináns szisztémával annak teljes komplexitásában, soha nem tévesztve szem elől kudarcait; a másik frontálisan szemben áll a létező filmmel, s a lehetőségre hivatkozva szakít a megszokott attitűdökkel (és örömmel). Ha úgy tetszik, a kritikus figyelem és a társadalmi gyökerű harcra-készség stratégiája, szemben a kevés beszédpartnerre számító s magát az esztétikum szférájába helyező, kicsit profetikus jellegű kutatással.²³

Ez a *Screenen* belüli két nagy alternatíva. Néhány szerkesztőségi váltáson túl épp feloldhatatlanságuk következtében változik majd meg az évtized végére a lap tónusa és tartalma. De a folyóirat legfontosabb periódusában kialakult nézetek a kutatók egész generációja számára jelentenek szilárd pontot; s az általa tárgyalt problémák a kutatás további útjait indítják el (főleg a tengerentúlon, ahol a *Screennek* nagy hatása lesz).

12.7

Az avantgárd szerepe

Ebben a periódusban állandóan fennáll az a már a *Screennél* is tapasztalt kísértés, hogy az ideológiai tisztaság nevében a tradícióval radikálisan szakító avantgárd filmet tekintsék mintaszerűnek. Sőt vannak olyan folyóiratok, amelyek ezt programjukká teszik, mivel úgy gondolják, hogy nem lehetséges a politikai elkötelezettséget és az esztétikai kísérletezést szétválasztani. A domináns ideológiával terhelt gondolkodásmóddal való szakítás magával hozza a szokásos eljárások és megoldások visszautasítását is. Csak a filmnyelvel való folytonos kísérletezés teszi lehetővé, hogy a filmművészet megszabaduljon tradicionális kötöttségeitől és új, ígéretesebb horizontok felé mozduljon.

E folyóiratok közt kiemelt szerepet játszik az *Afterimage*. Bár nincs olyan erős szerkesztőségi irányvonala, mint a *Screennek* vagy a *Cahiers*-nak, figyelme a filmművészet politikussága próbakövének tekintett avantgárd iránt több mint egy évtizedig változatlan marad.²⁴ A legnagyobb érdeklődést az 1972. év 4-es és az 1974. év 5-ös számai váltották ki, különösen két programatikus szöveg: Peter Wollen (*Godard and Counter-cinema: Vent d'Est*)²⁵ és Noël Burch – Jorge Dana (*Propositions*) írásának megjelentetése miatt.

Wollen Godard *Keleti szél* (*Vent d'Est*) című filmjét a szokványos ortodox filmmel radikálisan szemben álló, hozzá képest legalább hét szempontból fordulópontot jelentő *ellenfilm* manifesztumának látja. Godard először is a tranzitív narrációról az intranzitívra

²³ Brewster és MacCabe már az 1974/2. szám vezércikkében szembeállítják a militáns és az avantgárd művészeket, és indítványozzák a szembeállítás megvitatását.

²⁴ A szemle első, 1970-es száma a *Film and Politics* címet viseli; a második az *Avant-Garde Film*; a hatodik, 1976-os a *Perspectives on English Independent Cinema*; nyolcadik/kilencedik (1980–81) a primitív filmmel és a kortárs avantgárdal foglalkozik stb.

²⁵ Később Wollen 1982 is.

tér át: a történet nem lineáris módon, epizódról epizódra bontakozik ki, menetében hézagok, ugrások, kitérők, magukba záródó mozzanatok stb. vannak. Aztán az azonosulást elidegenítéssel cseréli föl: ahelyett, hogy bekapcsolódnánk a szereplők életébe, a filmes fikciónak mindig tudatában lévén távolságot kell tartanunk tőlük. Továbbá a közeg áttetszősége helyébe hangsúlyozottságát állítja, tehát a nyelv nem az elbeszélte események érzékelhetetlen közegeként funkcionál: mechanizmusait a néző szemé elé tárja. Ezen túl az egyetlen diegézist sokszorossal helyettesíti, egy homogén és egységes világ helyett a film disszeminált és heterogén univerzumot mutat be. A zárt filmről a nyitottra tér át: nem annyira az eseménysort erősítő belső, hanem más filmekre, más elbeszélésekre, más médiumokra való „külső” hivatkozások lépnek előtérbe. A tetszés helyett pedig ott a visszatetszés: a néző a történetet követve nem érez kielégülést, inkább bosszankodik, úgy érzi, provokálja, amit lát. Végül pedig a fikciót a valóság helyettesíti: a színészek nem szerepeket, hanem saját magukat játsszák egy adott film munkálatai alatt, emez pedig bevallja, micsoda is valójában. Az eredmény, hogy sorra felszámolja a filmművészet magától értődő karaktervonásait, s olyan új utat kezd, amelyen senkinek sem tartozik számadással.

Wollen máshol is folytatja az avantgárd védelmét: a *The Two Avant-Gardes* című tanulmányát mindenképp meg kell említenünk. A *Studio International*ben jelent meg, 1975-ben. Témája a London Film Coophoz tartozó szerzők összevetése Godard, Straub, Huillet, Hanoun vagy Jancsó filmkészítési gyakorlatával. A London Film Coop experimentalizmusa nagyon közel áll a festészetéhez (a történeti avantgárdéhoz), míg a második csoportba tartozó rendezők a filmes tradícióból kiindulva kísérleteznek. Bár a vonatkozási rendszerek divergálnak, s ugyanígy divergálnak a tevékenység típusok is, mégis ha tudni akarjuk, milyen horizontok felé mozgunk, fontos együtt tekinteni ezt a két irányzatot.²⁶

Burch és Dana viszont a filmtörténetből indul ki. A múltban is számos kísérlet történt a domináns szabályrendszer feldarabolására és kifordítására; s nem véletlenül gyakran a történeti avantgárd közvetlen környezetében. Gondoljunk a térkonstrukció normális módjait megtörő *Dr. Caligari*ra vagy a filmkészítés folyamatát megmutató *Ember a felvevőgéppel*re (Cselovek sz kinoapparatom), vagy az objektív és a szubjektív határait összemosó *Vámpír*ra (Vampyr). Az ilyen kísérletek mögöttes célja, hogy a mű konstrukciós elvét csöndes működtetése helyett nyilvánvalóvá tegyék, a strukturális, illetve a szekvenciális kötések (a keretben, illetve az ismétlődő témák egymás mellé helyezésében megtestesülő kapcsolatok) közt együttműködés helyett ellentéteket hozzanak létre; a használatos reprezentációs szisztémák vita nélküli alkalmazása helyett egyes elemeket lecserélik. Ezen az alapon Burch és Dana a filmformák olyan taxonómiáját alakítja ki, amelyben a megkülönböztető jegy, a diszkrimináns szerepet a domináns szabályrendszerhez való kisebb vagy nagyobb alkalmazkodás játssza. Minél nagyobb távolságra áll az adott forma e szabályoktól s minél szisztematikusabb

²⁶ A *The Two Avant-Gardes* is megjelent (Wollen 1982), a témáról szóló más, többnyire eredetileg a *Screen*ben megjelent írással együtt.

a szakítás, annál jobban elszakadnak az elterjedt ideológiához fűző kötelékek, s annál több valódi szál jelenik meg. Részletesebben: Burch és Dana „térképén” vannak „minden szinten a domináns szabályok szerint készült és velük magyarázható filmek”, továbbá „e szabályokkal magyarázható, de ezt a tényt a rendezői stílus meglétével elfedő” filmek, „a szabályok ideológiai meghatározottságai alól magukat részlegesen kivonó” filmek, s végül „bár ideológiailag meghatározott, szabálykezelésükkel, a velük való játékkal e meghatározottságukat kérdésessé tevő” filmek (Burch–Dana 1974, 46, 48). Minden kategóriára hoznak egy-egy gondosan elemzett filmpéldát. Az elsőre Lang *A titok a kapun túl* (The Secret Behind the Door) című filmjét, amelyben a rendező mindent összevetve tradicionális gépezetet alkalmaz; a másodikra Welles *Aranypolgárját* (Citizen Kane), amelyben a kurrens szabályok elfogadása mellett ott van egy érett személyes stílusnak formát adó jó néhány mozzanat, a harmadikra Dreyer *Gertrudját*, amely döntő pontokat tesz kérdésessé, például a térkonstrukció domináns szabályait. A *Gertrud* eljárása elég szisztematikus ahhoz, hogy elképzelést adhasson a negyedik kategóriába tartozó filmekről. Itt minden illuzórikus dimenzió elesik: a textus konstrukciós szabályát teljesen nyíltan megmutatják, a néző tudatossá válhat úgy az előtte lévő tárgy, mint saját maga vonatkozásában.

Természetesen nem az *Afterimage* az avantgárdot támogató egyetlen folyóirat. Ott van például az *Artforum*: ebben jelenik meg Annette Michelson Dziga Vertovról (1972a), illetve a kortárs kísérleti filmről (1972b) szóló két fontos tanulmánya: ezek szerint a reprezentáció tradicionális módjával való szakítás olyan új esztétikai dimenzióhoz vezet, amelyben a film materialitása és eljárásainak tárgyiassága számít. Ami a többieket illeti, később még szóba kerülnek.

12.8

A vita visszhangjai

A tárgyalt folyóiratok sora²⁷ lehetővé tette, hogy rekonstruáljuk a vita hálóját. Nem véletlenül kerültek megfigyelésünk fókuszába: jelszavaikkal, gyakran heves szembenállással, a belső megvilágosodás állandó keresésével s manifesztumízű írásokkal ebben az időszakban tényleg elsősorban a folyóiratok vitték előre a vitát. Tegyük hozzá, hogy módszereik eléggé egybevágnak a kor szellemével: ebben az időben tipikus, hogy aki a politika felé fordul, nagy gondot fordít arra, hogy (az árnyalatokat is figyelembe véve) „helyes” vonalat kövessen, egy (kicsi, de tiszta) csoporthoz tartozzon, és (mindenféle közbülső variáns nélküli) frontális ellentétekre legyen hajlamos.

²⁷ Más folyóiratok közt, amelyeket megemlíthettünk volna, emlékeztessünk a *Cineasté*ra (a filmszinálók és a dokumentumfilmek aktivitásához áll közel), a *Jump Cut*ra (militánsabb), az *Octobre*-re (esztétikai diskurzus) stb.

A vita vonulatai mindazonáltal nagyon laza hálót alkotnak. Sok kutató érzi szűkségét a filmművészet politikai és ideológiai értéke vizsgálatának, anélkül hogy az általunk leírt módszereket és csoportokat érintené. Nézzünk tehát tágabb horizont után, és tekintsünk át más (bár olykor ugyanott megjelenő) írásokat, túl a különböző szerkesztőségi kalandokon.

13.

Ábrázolás, nem ábrázolt, ábrázolhatatlan

13.1

A tiszta ábrázolás kritikája

A filmművészet ideológiai és politikai érvényességéről folyó vita egy nagyobb gondolatkört is készenlétben tart és sokszor merít is belőle. A *reprezentáció* gyakorlatának és elméletének kritikája ez a gondolatkör. Nemcsak a világ adott ábrázolásmódjának az egyes individuumokra és társadalmi csoportokra gyakorolt torzító hatását vizsgáló tudósok kapcsolódnak hozzá, hanem azok is, akik fontosnak tartják, hogy számos érvényben levő megoldás téves voltát kimondják, s újakat javasoljanak helyettük, és azok is, akik elszántan igyekeznek eloszlatni azokat az előítéleteket, amelyekre a reprezentáció fogalma támaszkodik.

A kiindulópont az új normák szükséglete: a fogalmon belül új elemek kapnak hangsúlyt. A reprezentációt, és a filmművészet esetében ez különösen így volt, hosszú ideig érzékelhetetlen valóságszűrőnek, feloldódásra kész mediációnak tekintették; az ábrázolás áttetszősége helyére most *átlátszatlanságát* állítják. Továbbá a külszín rögzítésének vagy egy belső univerzum kifejezésének egyszerű, hasznos eszközeként tekintettek rá: a reprezentáció ilyesfajta funkcionalitása helyére most a *rezisztenciáját* állítják. Végül pedig egy világ organikus illusztrációját s ezzel együtt rendezett percepcióját lehetővé tevő apparátusnak is tekintették: az ábrázolás teljességének gondolata helyére most *disszemináltsága* kerül.

De miért következik be ez a változás? Az a régi elképzelés, amely szerint a reprezentáció tükör, eszköz, szintézis, pusztán re-prezentációkénti elgondolásából ered: valami, ami pillanatnyilag épp nincs jelen (a valóság) visszatér más formában (a kép). Most azt gondolják, hogy bár a hiány és a jelenlét kétségkívül szerepet kap a reprezentációban, e kettő kapcsolata azért nem ilyen egyszerű. Kérdéses, hogy valójában mire támaszkodik a helyettesítés aktusa: milyen erőket mozgósít, s milyen áron. Éppígy az is kérdéses, hogy a helyettes hogyan legitimálja magát a hiányzó helyettesként: milyen elv nevében, milyen haszon reményében. S végül kérdés az is, hogy milyen mértékben valósul meg a helyettesítés: mi veszik el, mi jár vele. Ha feltesszük magunknak ezeket a kérdéseket, észre fogjuk venni, hogy a reprezentáció mimetikus, funkcionális és szimbolikus dimenziója pusztán illuzórikus: vigasztaló és élősködő másolat ez; jótékony és kártékony szer, szemünket betöltő és elhomályosító adalék.

Ezért kap hangsúlyt az átlátszatlanság, a rezisztencia, a disszemináció: rögzítik, hogy a reprezentáció nem a jelenlevő és a hiányzó integrációja; hanem nyílt feszültség a helyettesítő és a helyettesített, az eredmény és a mögöttes munka közt. Ha valóban meg akarjuk érteni ezt a játékot, számolnunk kell ezzel: meg kell változtatnunk optikánkat, sőt talán le is kell cserélni a kompromisszumos és kompromittált „reprezentáció” terminust.

Így a vita a reprezentáció mint re-prezentáció ellen, a benne megszokott hangsúlyok ellen fordul; azért, hogy a meglévő feszültségeket felhasználva újakat találjon, még ha azok aztán a túlzás vagy az üresség felé mutatnak is; sőt hogy búcsút mondjon az önmagában is eltérítő erejű kulcsfogalomnak.

Ez a gondolatmenet közös háttere, bár az egyenes írások témája és tónusa nagyon változatos. Ha szokás szerint megpróbáljuk leegyszerűsíteni a dolgot, az írások három nagy típusát különíthetjük el. Az első a *filozófiai* típusú. A reprezentációt mint fogalmat tartja rossznak: mivel re-prezentációként értjük, automatikusan a dolgok jelenlétét privilegizáló s nem az elvesztésüket felmutató logika folytatódásához vezet. Ezért új, a nem reprezentált és a reprezentálhatatlan köré rajzolódó konceptuális horizontra van szükség. Ez a tulajdonképpen értelemben vett negatív gondolkodás: formálódásához olyan kívülről jött teoretikusok járulnak hozzá, mint Derrida vagy Lacan.¹ A második, az *esztétikai* típusú írások csoportja a reprezentációt mint a kortárs művészi gyakorlat modelljét támadja: ez ugyanis valami (akár külső dolog, akár egy élmény) „megjelenítésére” irányul; viszont inkább a mű saját anyagiságát kellene helyreállítani: teljesen tárgyat csinálni belőle, nem pedig tükröt. Meg kell jegyeznünk: ezek közül az írások közül sok a történeti avantgárd jellegzetes manifesztumait tekinti mintájának. A harmadik típushoz a *militáns* természetű írások tartoznak. A reprezentációt hatásai miatt kárhóztatják: a világot (ezt a világot és ezen a módon) ábrázolni azt jelenti, hogy a dolgokról ferde képet adunk; az emberek nem lesznek tudatában reális létfeltételeiknek, tényleges élethelyzetüknek, a társadalmat irányító tényleges viszonyoknak. Az ideológia alapját jelentő illúziót csak az olyan megközelítés törheti meg, amely vagy mindent elmond saját magáról, vagy maga vizsgálja meg saját eszközeit, saját eljárásait.

Most nézzünk meg néhányat a diskurzust artikuláló írások közül. Roland Barthes egyik ismert, a filmreprezentáció konstitutív mechanizmusairól szóló tanulmányával fogjuk kezdeni.

¹Lásd különösen Derrida nagy hatású esszéjét: *Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation*. In: *L'écriture et la différence*. Paris, 1967, Seuil.

Pár szó a kontextusról. A hatvanas évek közepén Barthes döntő módon járult hozzá a szemiotika sikeréhez, nemcsak *A szemiotológia elemeivel*, hanem az elbeszélésről, illetve a divat „rendszeréről” szóló könyvével is.² A hatvanas és a hetvenes évek közt viszont megkérdőjelezi korábbi elképzeléseit. Nem lehet minden művet (regényt, riportot, filmet) jelek rendezett halmazára, sem pedig egy jelet a jelölő és jelölt összegére redukálni: az egyes konstitutív elemek közvetlen kölcsönhatásba kerülnek, amelyben mindenkiféle anyagi voltukban vesznek részt. Tehát a struktúra, jelfunkció stb. fogalma inadekvát: a szöveg nem annyira a szignifikáció vagy a kommunikáció, mint inkább a skriptúra helye, nyitott laboratórium.

Ebben a kontextusban publikálja Barthes a *Cahiers du Cinéma* 222. számában (1970) a *Le troisième sens*-t (később: Barthes 1982). Az írás kiindulópontja a *Rettegett Iván* egyik képe: két udvaronc a koronázás során aranypénzt szór a cár fejére. A képen három jelentésszintet lehet meghatározni. Az első az „informatív szint, amely azt a tudást foglalja magába, amit a jelenet közvetít nekem: a kosztümök, a szereplők és viszonyaik tartoznak ide, s hogy mindez egy általam már ismert anekdotába illeszkedik” (Barthes 1982, 42). A kommunikatív, vagyis a közvetlenül megragadható adatsort közvetítő szintről van szó: s az üzenet tudományainak, például az „első” szemiotikának kell foglalkoznia vele. A második jelentésszint a szimbolikus szint, amelyet az arany megjelenése vezet a képbe. Ez a szint összetettebb az előzőnél, ha másért nem, mert tovább bontható. A kép valójában többféle szimbolikus mediációt mozgósít: a lefilmezett ceremóniához tartozó referenciális szimbolikát, a film gazdagságtémájához kötődő diegetikus szimbolikát; a téma Eisenstein életművében elfoglalt helyéhez kötődő alkotói szimbolikát, s a történetit, amely ahhoz kapcsolódik, amit az embernek az arany öröktől fogva jelent. Ezen a szinten a szimbolikussal foglalkozó tudományok jutnak szerephez: a „második” szemiotika, a pszichoanalízis, a dramaturgia stb. De van egy harmadik szint is, amelyet elkülöníteni is, definiálni is nehezebb, mégis „evidens, mindenhol jelen levő, makacs”; olyan részletekben s ezek megjelenítési formáiban lehet megragadni, mint az „udvaroncok fegyelmezett pompája, amely súlyos és tömört, vagy inkább sima és disztíngvált; egyikük buta orra, másikuk szemöldökének finom rajzolata, szlávós szókesége, fehér és hervatag húsa, hajviseletének gondozott simasága” (uo. 43. o.). Ez a jelentés nem korlátozódik arra, hogy valami ott van a színen, s nem keveredik össze az elbeszélte epizód drámai fordulataival: több, mint valamiféle jelenléti jelzése, s ugyanakkor túl van az elbeszélésen. A szimbolikus jelentéssel ellentétben, amelyet *szembeszökőnek* mondanánk, ezt a harmadik jelentést

² *Eléments de semiologie. Communications*, 1964/4.; *Rhétorique de l'image*. Uo. (*Ez utóbbi A kép retorikája címmel jelent meg a Filmkultúra 1990/5. számában.*); *Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications*, 1966/8.; *Système de la mode*. Paris, 1967, Seuil; stb.

tompának nevezhetjük, részben mert (mint a tompaszög a hegyesszöghöz képest) nagyobb területet fog át, részben pedig mert (mint egy tompa agyú vagy eltompult valaki a pontosan reagáló személyhez képest) túl van az ésszerűn és a mérhetőn. Ez a jelentés tehát valami mértéken fölüli, valami *kívüli*, valami *tülvő*.

De próbáljuk jobban meghúzni e harmadik jelentés körvonalait. Nemesak Eisenstein képei, mások is azt mutatják, hogy a tompa jelentést gyakran egy szereplő beöltözése, nyilvánvaló, mégis figyelmet keltő átlöltözéke hozza létre. Arról van szó, hogy valami hamis, egyszerre tabu és kamu. Ugyanez a helyzet az erotikát illetően: a tompa jelentés éppúgy születik sokkoló szépségből, mint ellentétéből, vagyis a csúnyából és a nevetségesből, s végül még valami másból is: a tehetetlenségből és talán a szadizmusból. Újból egyszerre van dolgunk explicit és háttérbe húzódó elemekkel, világos és kérdéses mozzanatokkal. Tehát a tompa jelentés valami felkavarót, valami megérintőt, valami érzékenyet jelöl meg, s ez a képessége karakterizálja: *érzelemmel* dolgozik. Mégpedig nem tolakodó érzelemmel: inkább olyan „érzelem ez, amely megjelöli, amit szeretnek, amit meg akarnak védeni; egy érzelmi többletet, egy helyi értéket” (uo. 50. o.).

E vonása miatt nyugodtan mondhatjuk, hogy a tompa jelentés nem az artikulált nyelvhez, hanem az interlokúcióhoz tartozik: olyan kapcsolatot érint, amely a „nyelv háta mögött” jön létre a kép és nézője között (uo. 55. o.). A tompa jelentés a szó-jelentéssel szemben anélkül jelenik meg, hogy valamilyen nyelv ezt megelőlegezné. A szintaxis elemeivel szemben anélkül lép a szövegbe, hogy előre meghatározott helye volna. Sőt kivonja magát mindenféle nyelvészeti leírás alól: csak jelezni, hangsúlyozni, rámutatni lehet. Tehát a tompa jelentés a képek szándékolt mondani- és elbeszéltnivalóján kívül érintő és ható és érvényesülő jelenség; a jelek működésén túl működő valami; egy önmagában zárt játékhoz csatlakozó *függelék*; a néző ebbe kapaszkodik, hogy a látottal relációba kerüljön.

Érzelmek, interlokúció, függelék – a harmadik jelentés kívülálló természete körvonalazódni kezd. Tegyük hozzá, hogy főleg az elbeszéléshez képest mutatkozik kívülállónak. A tompa jelentés valójában független az elbeszélte történettől s annak jelentéseitől; ezenkívül az örök bénultság állapotában van, vagyis saját információkkal nem rendelkezik: leginkább a jelenet bizonyos részleteit aláhúzó és kiemelő hangsúlyhoz hasonlít. Éppen ezért a tompa jelentés sosem a narrációt teszi mélyebbé vagy gazdagabbá, inkább olyan, mint egy párhuzamos szólam. Hogy kívül áll az esemény-soron, hogy szünetet jelent benne, hogy új ritmust hoz létre: mindez par excellence antinarratív momentummá teszi. „A tompa értelem maga az ellentörténet; disszeminált, reverzibilis, csak saját tartamához kötött; sorsa, hogy a plánok, szekvenciák, technikai vagy narratív szintagmák által létrehozott artikulációtól egészen különböző másik tagolást hozzon létre; egy új szegmentációt, amely logikaellenes, de »valós«” (uo. 57. o.).

De a narráció felforgatása csak a jéghegy csúcsa: valójában a reprezentációról van szó. Ugyanis a tompa jelentés egyáltalán nem lép be abba a logikába, amely szerint a kép olyan eszköz, amellyel helyettesítenek vagy kifejeznek valamit. Sőt mindenféle

célszerűsége, minden gazdaságosságon kívül mozog, nem ad vissza, de nem is akkumulál. Mégpedig azért nem, mert utolsó megközelítésben a *jelölt nélküli jelölők*, vagyis az explicit ellentételezés nélküli, leginkább rébusz módjára funkcionáló anyagi jelenségek végső szintjét érinti. A tompa jelentés olyan részletekhez kötődik, amelyek nem „mondanak” semmit azon túl, hogy a kép feltételezésekből, mellérendelésekből, devianciákból konstruálódik, s ugyanakkor fény-árnyék határból, vonalakból, kontúrokból is: ami megjelenik, az maga az alakzat, s nem amit illusztrál. A tompa jelentés a megfigyelő szemét rezisztenciájukkal, tárgy nélkülségükkel magukra vonó részletekhez kötődik: ami megjelenik, az egy kérdés, s nem a válasz. Tehát a reprezentáció kétszeresen is válságos helyzetbe került: egyrészt kénytelen felismerni a mögötte meghúzódó tényleges játékot; másrészt kénytelen magán mintegy „túlhajolva” a ráirányuló kutató pillantásban találni meg saját igazi létokát.

Könnyű felismerni ezekben a lépésekben a kései Barthes kedves témáit: gondoljunk a *Világoskamra* szuggesztív lapjaira, amelyeken a fénykép úgy jelenik meg, mint pusztán vonalaknak a megfigyelőt eltalálni, direkt módon megszólítani képes kombinációja.³ De térjünk vissza a *Le troisième sens-re*. A Barthes által megvizsgált dimenzió a *filmszerűséghez* utal minket, vagyis ahhoz a minőséghez, amely egy filmszalagot egyedi (egyetlen és különleges) tárggyá, nem pedig a filmművészet által felkínált lehetőségeket megvalósító szokványos és a kánonnak megfelelő – „filmművészetszerű” – művé teszi. A tompa jelentés e filmszerűség értelmét adja meg. Tehát egy prekonstruált rendre és instrumentalizmusra leegyszerűsíthetetlen dimenzióra utal, amely inkább a jelentőségteljesség vak esete, mint a kommunikáció vagy a jelentés esete; nyitottság az alteritás vagy talán „egy nem reprezentálható reprezentáció” utópiája felé (uo. 58. o.).

Így Barthes. A terminusok lecseréléséről volt szó: ő a reprezentációt a „összesűrűsödés” és a „túlhajlás” nevében váltja le. A képkockának, ennek a tisztán köztes, rögzítve viszont megdöbbenően rugalmas elemnek végső dicsérete is megerősíti ezt a beállítást. Egy másik – bár a Barthes-énál talán kevésbé gazdag – fordulatot hajt végre Lyotard a *L'acmé* című írásában 1973-ban, a *La Revue d'Esthétique* különszámában. Itt, hogy úgy mondjuk, a reprezentáció „mozgása” jelöli a fordulat kezdőpontját.

13.3

Lyotard és az a-cinéma

Először megint csak egy rövid bevezetés. Ebben az időszakban Lyotard annak a széles filozófiai hullámnak az aktív szereplője, amely elítéli a differencia, az alteritás következetes elnyomásában bűnös, a szisztematikusságot és az identitást oly igen tisztelő nyugati gondolkodás erőszakos karakterét. A *discours* és a *figure* kettőse, amely

³ Barthes képelméletéről lásd S. Ungar: Persistence of the Image: Barthes, Photography, and the Resistance to Film. In: S. Ungar – B. McGraw (eds.): *Signs in Culture*. Roland Barthes today. Iowa City, 1989, University of Iowa Press. (A *Világoskamra* 1985-ben jelent meg magyarul az *Európa Kiadó gondozásában*.)

két évvel korábbi könyve címében is szerepel, nyilvánvalóvá teszi az ellentétet; egyik oldalon a magát „a” logikusnak, rendezettnek, jelentéstelnek tekintő *diszkurzív*, másikon a *figurális* áll, azaz olyasvalami, amelyet inkább érzünk, mint megértünk, amely inkább erőt, mint jelentést fejez ki, s amely inkább létezik, mint hogy funkciója volna. Pontosabban: egyrészt a reprezentáción egy világ organikus konstrukcióját értjük; másrészt a reprezentáció derengő és határozatlan, a reprezentáció megtestesítőjétől megkülönböztethetetlen forrása.

Lyotard kimutatja, hogyan nyomja el a nyugati kultúra a figurálist a diszkurzív javára: Galilei tudományról vallott elképzelése, a reneszánszban a perspektíva primátusa, Hegel és filozófiája mind olyan momentumok, amelyekben redukálódik és törlődik a metaforikus, a polivalens, az ellentmondásos. A figurális azonban továbbra is teret kér: Mallarmé vagy Cézanne művészete olyan monumentum, amelyben a reprezentáció megnyílik a tőle különböző felé, magába foglalja, átalakul, feloldódik.

A figurális és diszkurzív dimenzió ellentéte és koegzisztenciája még világosabb lesz, ha az elsődleges és a másodlagos álommunka freudi terminológiájára gondolunk. Az elsőben a pszichikai energia kontrollálatlanul, csupán a kellemetlen feszültségektől megszabadulni akaró örömev által vezérelten működik. A másodlagos álommunkát viszont a realitáselv irányítja: a tudattalan energiái alávetik magukat a külső környezet igényeinek megfelelő normalizációnak. Ugyanígy uralja az energia, az erő a figurális dimenziót, míg a diszkurzivitás összefogja, működésbe hozza, ugyanakkor fegyelmezi is a mögöttes ösztönzéseket. Így válnak a nyelvi késztetések ésszerű, koherens, funkcionális beszéddé, a beszélés vágya pedig diskurzussá.

Ez nagy vonalakban a *L'acmé* kontextusa.⁴ A tanulmány az imént bemutatott elgondolásokat alkalmazza. Lyotard először is megállapítja, hogy a film az energiákhoz, a késztetésekhez hasonló mozgás rögzítése. De a film nem minden mozgást fogad ténylegesen be: sokukat kizárja vagy eltörli. A filmek általában visszautasítják mindazt, ami esetleges, rosszul keretezett, rendezetlen, mocskos, félreszabályozott, ferde, rosszul mintázott. A mesterség normája kikényszeríti, hogy a kivételesen intenzívvet, mely nem illeszkedik az együttes rendbe, veszni hagyják. Csak az maradhat, ami az összhangok rendszere felé irányul; vagyis az összehasonlítható és az egyesíthető.

Elég, ha csak a filmrevitel funkciójára gondolunk. Először is arra szolgál, hogy a valódit ábrázolásával helyettesítse: „filmre vinni annyi, mint egy határt kijelölni... és a két régió közt létrehozni a reprezentáció vagy a megkettőzés kapcsolatát” (Lyotard 1973, 363). Továbbá arra is szolgál, hogy egyetlen rajzolatban egyesítse az összes elemet: filmre vinni annyi, mint egy halmazba rendet és teljességet vinni. Tehát elválasztottuk a valóságot képmásától, le is fokoztuk ez utóbbi javára, s elimináltuk, ami benne felismerhetetlen, koordinálhatatlan és fékezhetetlen volt. Vagyis „mivel a

⁴ Vagyis amelyet a *Discours, figure* (Paris, 1971, Klincksieck) vázol föl, de látható ez a *Des dispositifs pulsionels* című tanulmánygyűjteményben is, amelyben aztán a *L'acmé* vagy a *Capitalisme éternel*, vagy a *Le peinture comme dispositif libidinal* is megjelent. Lyotard szerint a készülék (dispositif) az, amely az erőket reprezentációvá alakítja.

filmrevitel funkciója a filmművészetben belül és azon kívül egy tartományokra egyaránt kiterjedő hatáskörű kizárás, mindig a *libidinális normalizáció* tényezőjeként működik” (uo. 364. o.).

A kulcstényező éppen a normalizáció igénye. Mindazt, ami egy filmben vagy körülötte van, az elfogadhatóra, az összemérhetőre, az organikusra, a jól formáltra vezetik vissza. Hadd ismételjük meg: ez a libidinális normalizáció „abban áll, hogy kizárják, ami (a film régióján belül) nem alakítható filmtestté, és (ezen a régióon kívül) a társadalom teste is kivétne magából” (uo.). Ebből kiindulva a szokásos kérdést, vagyis hogy mit és hogyan ábrázolnak, úgy formulázhatjuk át, hogy miért és milyen módon „zárják ki mindazt, amit ábrázolhatatlannak ítélnék, mert nem szokásos” (uo.).

De a film, amennyiben a mozgás átírása, nem mindig engedelmeskedik ennek a törvénynek. Horizontján ott az ábrázolhatatlan is. Az *acinéma* (a megszokott filmek ellentettje) más rendnek, más normáknak engedelmeskedik. Logikája a *tűzijáték*, a felmutatott s ugyanakkor elpazarolt erő logikája. Egy ilyen film nem lesz többé „a vele összeálló, kiegészülő és bizonyos konstitutív törvények által szabályozott együttesbe zároló tárgyat pótló helyiértéktárgy” (uo. 359. o.); inkább helyé válik, mégpedig olyan helyé, ahol a bevitt erotikus energia „megjelenik, kirobban és mindenféle haszon nélkül ég el” (uo.). Az lesz tehát a *tűzijáték*-film, amely nem teszi ökonomikussá a mozgásokat, hanem mindegyiküket és egészükben gyűjti össze, nem azért, hogy gyümölcsöttesse őket, hanem hogy az alkalmat adjon az élvezetre, a *jouissance*-ra.

„...két úton gondolhatunk el (és alkothatunk meg) olyan filmobjektumot, amely megfelel a pirotechnikai előírásoknak. Ez a két út két pólus: a mozdulatlanság és a túlhajtott mozgás felé vezet. Ha ráhagyatkozunk az ellentétes pólusok vonzására, a filmművészet nem lesz többé rendezett erő; s igazat, vagyis fölöslegeset alkot, bálványt, az élvezet intenzitását hozza létre ahelyett, hogy fogyasztható és produktív tárgyakat csinálna” (uo. 360. o.). A mozdulatlanság szélsőséges példája az *élőkép*: a kép rögzítettsége, az alakulás felfüggesztése, a szereplők egyetlen pózba kényszerítése kiemeli a néző és nézett kapcsolatát, s a néző „áldozatává” teszi. A túlhajtott mozgás legjobb példája pedig a *lírai áradás*: a film sodrása nem szakad meg, sőt a szélsőségekig fut; gyorsítások, svenkek, képmezőváltások, beállításváltozások stb. tagolják a felszínt. Az eredmény, hogy nem a tartalomra, hanem a képsor menetére kerül a hangsúly; nem a jelentés, hanem a jelölő ereje nő, s nem az ábrázolt, hanem a néző lesz az áldozat.

A két szélső póluson túl a *tűzijáték-szerűség* minden alkalommal kialakul, amikor a készítetések merev szabályozás nélkül, igaz mivoltuk szerint, vagyis működő erőkként jelentkeznek. *Acinémának* tehát az számíthat, ami letér a gazdaságosság, a mimézis, a reprezentáció ösvényéről; ami az általában kizárt vagy eltörölt mozgások, a dinamikus, az energetikus, a libidinális, tehát az ábrázolhatatlan felé nyit.

Így Lyotard. Reprezentációkritikája a szokásos terminusok ellentéteihez vezet, arra, hogy a rend helyett a rendtelenséget, a funkcionalitás helyett a pazarlást, az áttétel helyett az intranzitivitást, a tehetetlen helyett a dinamikus privilegizálást (s egyben invokálást). Ha Barthes az ábrázolhatatlant a reprezentáció mélyén, a teljes rajzolatot újrastrukturálni képes részletekben fedezi fel, Lyotard a reprezentáción

kívül, a reprezentáció látszólag oly határozott törvényeit megkérdőjelező normákban. Eltérő utak; de egyformán hasznosak, ha meg akarjuk érteni, milyen terepen alakul ki, milyen irányban fejlődik föl a látszólag békés fogalom elleni heves támadás.

13.4

A filmreprezentáció vakfoltjai

Barthes és Lyotard írásai a filmelmélet fontos állomásai: szerzőik szempontjából viszont csak epizodikus portyák a film területén.⁵ Hogy teljessé tegyük a filozófiai típusú írások bemutatását, hasznos lesz megvizsgálni egy olyan kutató tanulmányát is, aki elsősorban a film irodalommal való kapcsolatával foglalkozik.

Marie-Claire Ropars-ról van szó, aki a filmelmélet nagyon tevékeny szereplője. Írásai a *Le texte divisé* című kötetében jelentek meg (amelyet később az *Ecraniques* követ), s a nyolcvanas években ideálisan egészülnek ki a *Hors Cadre*-ral, különösen a Michèle Lagnyval és Pierre Sorlinnel végzett közös munkában. Ropars kutatási programja többszintű. Először is meg kell szabadulnunk egy sor olyan tradicionális fogalomtól, mint a jel, a jelentés, a mű stb., amelyek a reprezentáció fogalmának függelékai és következményei, s amelyek a filmet vagy a könyvet eleve funkcionális és stabil egységgé teszik. Más nézőpontra van szükségünk: a film és a könyv *textus*, vagyis előre meghatározott hely vagy szerep nélküli, folytonosan szövődő és újraszövődő konfigurációk változékony rajzolatába illeszkedő elemek nyitott kombinatorikája; helyesebben a *skriptúra* helye, vagyis feszültségek és konfliktusok által uralt, az egyszerű jelentésadást vezető és megelőző játék.

Ropars a Derridától származó, de Barthes és más néven, más hangsúlyokkal Lyotard által is használt *skriptúra*-fogalom felhasználásával mutatja meg, hogyan alakul ki egy tiszta differencialitás (minden elem azáltal lesz az, ami, mert elkülönözik a többitől) és örök mozgás (minden elem azáltal lesz az, ami, mert a máshol felé „mozdul”) uralta tér. Ezért hivatkozhat az Eisenstein-féle *montázsra*: ez szintén működésben levő folyamat, s nem rögzült eredmény; inkább vitából, mint a kölcsönös megfelelésekből származó összhang; a szemünk láttára változó rajzolat, s nem egyensúlyi pont. Ebből a szempontból a skriptúra is, a montázs is az ésszerű által megszállt logocentrizmus kijáratát jelzi: inkább a szöveg összeállítását és felbomlását teszik érzékelhetővé, mint egyes komponenseit felismerhetővé; inkább „jelölők reverzibilis és nyitott láncának alakulásához” utalnak minket, mint „a jelentés megalkotásához, amely a folyamat leállítását, blokkolását és fixációját volna” (Ropars 1981, 49).

Ropars olvasatok sorozatában teszi próbára ezt az új konceptuális horizontot. A kifejezés megint csak magyarázatra szorul: „olvasni” egy filmet vagy könyvet nem azt jelenti, hogy helyreállítunk valamit, ami már ott van, hanem hogy beleilleszkedünk

⁵ Ez Barthes-ra kevésbé igaz, akinek más filmművészeti tárgyú írásai is vannak, köztük a csodálatos *En sortant du cinéma. Communications, 1975/23.*

egy gyakran latens dinamikába, és föl szabadítjuk teljes produktivitását. Sőt az „olvasat” teszi lehetővé, hogy egy könyv vagy egy film az írás helyeként jelenjen meg: a figyelmes olvasó szeme előtt az egyensúlyok mint látszólagosak lepleződnek le, az architektúra a levegőbe röpül, a differencialitás és a mozgás elfoglalja jogos helyét. Ebből adódnak Ropars bizonyos stratégiai lépései: hogy első látásra marginális jelenségekre támaszkodik; átlép a történelem linearitásán; kitágítja a hivatkozási keretet az irodalom felé, úgy vizsgálja a filmet, mintha regény volna és fordítva; s mindenkifelett teoretikus csomópontjain „provokálja” a textust. *S A játékszabály* (La règle du jeu), az *M. – Egy város keresi a gyilkost*, az *India song* stb. eddig ismeretlen arc fordul felénk, s megmutatja, hogy a kép immár csak mint várakozás és hiány él,⁶ s bevezet minket azokba a kiterjedt tapasztalatokba, amelyek századunkban a reprezentáció kritikájában találták meg igazi tétjüket.

Ropars problémakezelése nagyon személyes: megoldásai viszont ekkortájt közkeletűek. Számos visszhangjukat hallhatjuk a kritikában is, mint azt Pascal Bonitzer (többnyire a *Cahiers du Cinéma*-ban megjelent) írásai is tanúsítják. Bonitzer a filmreprezentáció mechanizmusát, különösen pedig a valósághoz való viszonyát körülvevő jelenségekkel foglalkozik. Ezek egyike a *képmezőn kívüli*: a vásznon megjelenő tér mellett minden filmben van egy olyan tér is, amelyet pusztán odagondolunk, létezésében mégis meglehetősen biztosak vagyunk. A klasszikus film homogenizálta ezt a képmezőn kívülit a képmezővel, többek között a szereplők tekintete által létrehozott előrejelzések és megerősítések egy látott tárgy megmutatását követő vagy megelőző játékan át. Van azonban egy redukálhatatlanul képmezőn kívüli tér: az, amelyen a kamera áll. Ez „másik szín” a cselekmény teréhez képest: olyan tér, amely „a fikció létrehozásához képest diszkontinuus és heterogén materiális valóságra utal” (Bonitzer 1976, 17). De bármennyire is domesztikálni akarják, minden képmezőn kívüli felveti e „másik szín” problémáját: arra emlékeztet, hogy a reprezentáció olyan láthatatlan pont körül forog, amelynek adósa minden, amit láttat.

További ilyen jelenség a *premier plan*. Egy felnagyított arc vagy tárgy elveszti minden kapcsolatát a környező térrel: az ábrázolás a tér arányaihoz és mélységéhez való igazodás kötelezettsége alól felszabadulva „tisztán felületté válik” (Bonitzer 1982, 37). Ez persze az érzelmeinknek nem akadálya: az ilyen arc vagy tárgy (mint Hitchcock filmjei bizonyítják) kelthet csodálatot vagy félelmet; mindazonáltal pusztán képnek látszik. Ezzel a reprezentáció ismét válságos helyzetbe kerül: ezúttal nem azért, mert meghosszabbodik egy „másik szín” felé, hanem mert egész anyagi mivolta megmutatkozik.

Bonitzer a *be nem állításról*, vagyis a modernitásban tipikus, a decentralizálttal, az ürességgel, a töredékkel stb. játszó képkompozícióról szóló könyvével folytatja majd a kutatást (1985). A reprezentációt ebben is anomáliáiból kiindulva vizsgálja: csakis így lehet tényleges természetét megragadni.

⁶ A szép megfogalmazás: Ropars 1990.

13.5

Mást reprezentálni

A hetvenes éveknek azt az igényét, hogy túl kell már lépni a reprezentáción, gyakran a filmművészet szokásos gyakorlatától eltávolodó, új megoldásokkal, új stílusokkal, új formulákkal kísérletező filmkészítési gyakorlat felértékeléseként fogják fel. Ezért dicsérik olyan gyakran az avantgárdot, különösen azt a válfaját, amely szerint a filmnek nem a világot kell ábrázolnia vagy egy lélekállapotot kifejeznie, hanem saját magával, konstrukciós módjával vagy az általa használt anyaggal kell foglalkoznia. Egy film nem illusztráció vagy vallomás: mindenekelőtt tárgy, munka eredménye.

Láttuk már az esztétikai típusú írások általános problematikáját Wollennek, Burch–Danának az *Afterimage*-ban megjelent írásaiban vagy Michelson *Artforum*-ban megjelent tanulmányában. Ez a megközelítés a kortárs filmkészítési gyakorlattal való szakítást s az így megnyíló új horizonton felvethető problémákat emeli ki. A hivatalos filmművészettel való szakítás gondolata áll Claudine Eizykman érezhetően Lyotard hatása alatt íródott könyvének középpontjában (1970). Szerinte a filmművészet három egyúttal korlátokat is jelentő fő vonással rendelkezik: narratív, ipariális módon készül, és engedelmeskedik a reprezentáció szabályainak. Vannak olyan filmek, amelyek legalább e vonások egyikét távolságtartással kezelik: például Bertolucci *Pókstratégiája* (Strategia del ragno) vagy Fellini *Satyriónja* nem az elbeszélés megszokott módjait használja; az elbeszélés események nem vesznek föl „természetes”, az emberi sorsot imitáló menetet; a történet elválik bennük a Történettől. Más filmek több szinten is így működnek: például Robbe-Grillet *A férfi, aki hazudik*-jában (L'homme qui ment) az elbeszélés és a filmrevitel egyaránt válságba jut. Fontos, hogy a narratív, az ipariális és az ábrázoló dimenzió elleni támadás felszabadítsa a minden nyelvi aktus mögött meghúzódó energiát, a minden textusban meglévő dinamikát. Az underground, például Anger, Brakhage, Snow, Nekes stb. filmjei, jelentés iránti közömbösségükkel, jelölőkkel való törődésükkel éppen ezt teszik.

A teoretikus és filmkészítő Peter Gidal terve sokkal radikálisabb ennél: már nem a kis lépések, hanem a teljesen új filmek politikája felé tekint. *Strukturális-anyagi* filmkészítési módja semmilyen illúziókeltést nem tűr: a film konstitutív elemei akként mutatkoznak meg, amik: a beállítás az beállítás, s nem világtöredék, a szín az szín, nem egy tárgy minősége. Emellett ez a fajta film egészében is autoreferenciális: konstitutív elemei nem rejtik el a gyártási folyamatokat (a filmszalag megmutatja, hogy szemesés; a kép, hogy milyen optikával vették föl). Végül pedig ez a filmezés didaktikus kíván lenni: konstitutív elemeit azért mutatja be szisztematikusan, hogy kiderüljenek lehetőségeik és korlátaik (például a fókuszálást a fókuszból való kicsúszással, a mozgást a mozdulatlansággal állítja szembe). Az eredmény olyan film, amely „nem reprezentál és nem dokumentál semmit”, egyszerűen „saját készítését rögzíti” (Gidal 1975): egy létező, egy tárgy, egy praxis helye.

Hogy kiegészítsük az esztétikai típusú megközelítés képét (amelyet itt a kísérleti

film berkeiből származó két írással vázoltunk föl), meg kell említenünk azokat a tanulmányokat is, amelyek a legtágabb értelemben vett történeti avantgárd tartományát rekonstruálják egyes tendenciáival, irányzataival együtt. Ilyen például Dominique Noguez könyve, az *Eloge du cinéma expérimental* (1979), amely a híres figurák és epizódok mellett az experimentalizmus alapjait is tárgyalja; vagy Dana Polan *The Political Language of Film* című összefoglalása, amely a New American Cinemára összpontosító széles körű áttekintéssel veszi védelmébe a filmeket, amelyek „a nézőt tudatos elkötelezettség, intellektuális részvétel vállalására bátorítják, sőt felszólítják” (Polan 1981, 31); illetve Maureen Turim *Abstraction in Avant-Garde Films* (1985) című könyve, amely azt elemzi, hogyan próbál a kísérleti film túllépni úgy a klasszikus narrativitáson, mint a modernitás kínálta alternatívákon.

13.6

Reprezentáció és ideológia

A harmadik nagy csoport a militáns szellemű írások csoportja. Az előző fejezetben jó néhányukkal találkoztunk már, most csupán kiegészítjük a képet.

A *Screen* két központi alakja, Colin McCabe és Stephen Heath e kép elmélyítését is lehetővé teszi. McCabe több alkalommal is hozzászól a realizmus kérdéséhez. A klasszikus (irodalmi és filmes) realizmus a bemutatott történet tekintetében mindentudó nézőpontot alkalmaz, s ezzel kizárja az ellentmondásokat és a feszültségeket; így itt az „eleve tudó” szubjektum (szerző, néző) jelenik meg. Létezik mindazonáltal progresszív realizmus is: mégpedig akkor, ha „a szöveg domináns diskurzusa és a társadalom ideologikus diskurzusai közt ellentmondás” van (McCabe 1985, 44); azaz amikor egy film ellentétbe állítja, amit mond és amiről beszél vagy ami őt beszélteti. De tovább is mehet egy lépéssel, s követhet felforgató stratégiát: ekkor a szubjektum pozícióját kell kérdésessé tenni, hogy az ne a mindentudás, hanem a disszemináció és törés helye legyen. Így a szubjektum megmutatja majd sokrétű diszkurzív, politikai kötöttségeit, esetleg bizonytalan oldalait is (nemcsak beszélő, hanem beszélt is lesz); de mindenképpen világosabban fogjuk látni a reprezentáció tényleges feltételeit és céljait.

McCabe a probléma metodológiai aspektusait is tárgyalja (és ebben a *Screen* sokat köszönhet neki): az általunk kiválasztott írás viszont azért releváns, mert megmutatja, hogy a reprezentáció (s realista típusának) problémája egyáltalán nem lezárt, illetve fogalma nem teljes, sőt többféle megközelítést is megenged.

Stephen Heath, a periódus egyik leg többet szereplő teoretikusa is különböző jelentéseiben, különböző alakulataiban vizsgálja a reprezentációt. Különösen a film-térről szóló elemzése ismertek. A film a tér szintjén teszi a legfontosabb lépéseket: a kép a valóság metszetévé válik; a felület mélységet nyer és ideálisan túlterjed saját határain; a töredék egy világ része lesz. Más szavakkal, egy látvány jelenetté változik. Ez az átalakulás a filmnarráció gyökere: a vászon felülete a cselekményt befogadó térré

változik, amelynek kiterjedése igazodik az események menetéhez. Továbbá ezt az átalakulást segítik elő a klasszikus filmművészet gondosan kidolgozott szabályai, mégpedig úgy a képkompozíció szintjén (gondoljunk arra, hogy a tárgyak elhelyezése hogyan kelti a mélység érzetét), mint a felvétel technikai vonatkozásai terén (gondoljunk arra, ahogy a kameramozgás rendet visz a képmezőn megjelenő tárgyak közé) vagy a montázsban (gondoljunk arra, ahogy a mező-ellenmező összeköti a különféle metszeteket). S ez az átalakulás hozza privilegizált helyzetbe a nézőt: az ő tekintete számára bomlik ki ez a tér; az ő tekintetének köszönhetően állnak össze a különböző fragmentumok. A néző a látvány *egyesített és egyesítő szubjektuma*: „uralja” a reprezentációt, kísérve és kiegészítve alakulását. Heath ezért nagy figyelmet fordít azokra a mechanizmusokra, amelyek a néző-szubjektum számára lehetővé teszik, hogy ezt a fiktív teret létrehozza, illetve garanciájaként szolgáljon. Pszichoanalitikus megközelítésben ez a *varrat* fogalmával írható le, az egyes beállításokból a varrat segítségével bontakozik ki egy képzeletbeli totalitás. Ezért foglalkozik a filmben e néző-szubjektumra utaló mozzanatokkal is: ilyenek a közvetlenül a nézőt megszólító mozzanatok, vagy épp ellenkezőleg, az ugrások, az ürességek a képmezőn. Végül ezért elemzi a szubjektum formálódásának folyamatát, amelyben mind a film, mind a filmkészülék szerepet játszik: a nézőnek a vásznon feltűnő képsor kötelező nézőpontsört, a vetítés helye és formája pedig legalább ennyire kényszerítő erejű fogyasztási rituálét ír elő. Ezekből a tényezőkből adódóan lehet a film által mozgósított szubjektivitás típusait elkülöníteni: egyesek regresszívek, mások felszabadítók.

Természetesen ezzel a pár megjegyzéssel nem mutattuk be Heath teljes érdeklődési területét: a képet gondolkodásának a reprezentáció problémáját közelebbről érintő csomópontjaira korlátoztuk. McCabe-hez hasonlóan az ő célja is „szétszedni” a film, általánosabban pedig a világ ábrázolására törekvő diskurzusok alapmechanizmusait. Ekkor előkerülnek ideológiai implikációik (egy ilyen mechanizmus illúzió létrehozására irányul), de a gyökereik is (a szövegkonstrukció is a szubjektivitás bizonyos körvonalazásán nyugszik) éppúgy, mint pozitív oldalai (létezik felszabadító szöveg és szubjektumpozíció).

McCabe és Heath mellett idézni lehet más kutatókat is: a *Screen* körében maradvány például Paul Willement, aki felidéri, hogy minden reprezentáció mögött a képek és hangok „megcsinálásának” konkrét munkája van; vagy Geoffrey Nowell Smith, aki arra a szociális környezetre figyel, amelyben a filmek forognak, tehát érdeklődési területéhez tartozik az egész tömegkultúra (a tévé sportprogramjával bezárólag).⁷ Egy olyan könyvvel szeretném azonban lezárni a militáns megközelítéseket bemutató alfejezetet, amelynek kivételes hatása volt a német filmelméletre, azért is, mert az angol–francia ötleteket egy Benjamin által kezdeményezett s Kluge, illetve En-

⁷ Még meg kell említenünk a *Screen* körén kívül olyan kutatókat, mint Philip Rosen vagy David Rodowick, továbbá a figyelemre méltó egységes angolszász feminista filmelméletet, amelyről később még lesz szó.

zensberger⁸ által folytatott autochton tradícióval ötvözi: Hartmut Bitomsky (1972) *Die Röte des Rots von Technicolor* című könyvéről van szó. E töredezett gondolatmenetű és evokatív hangvételű könyvben jó néhány fontos kérdés előkerül. A kiindulópont a filmművészet ellentmondásos természete: mint kommunikatív közeg az emberi kapcsolatoknak kedvez, mint a kultúripar szegmense viszont árukat feltételez, s az elidegenedést támogatja. A kapitalista viszonyok közt a film persze csak akkor realizálja kommunikatív potenciálját, ha alkalmazkodik árufunkciójához. S valóban, a történetek folytonos ismétlődése, amely az indusztrialitás kétségtelen jele, nem azt hangsúlyozza, amit egy film mond, hanem azt a tényt, hogy mondja; nem a közvetített tartalom, hanem maga a kommunikáció s létrehozója válik centrális elemmé. A film ekkor olyan lesz, mint a „proletariátus nyelve”, amelyben a megszólalás és az együttműködés fontosabb, mint az információcsere. Nincs kevesek számára megközelíthető „tudás”, van viszont egy kommunikációs folyamat, amelynek mindenki részese lehet.

Bonyolítja a helyzetet, hogy a filmekben legalább két kommunikációs kör van: a vászon és a nézőtér közti külső s a fikció szereplői közti belső. A néző a filmmel a szereplők közti kapcsolaton át lép relációba: az őt informáló főszereplővel együtt tudja meg, hogy mi történt; az ugyanezt kérdező hősnővel együtt kérdezi, hogy mi fog még történni stb. Ebből adódik a néző (Bitomsky szerint érzelmi) ragaszkodása az ábrázoltakhoz: valakivel kommunikálni, egyben valakivel érezni is akar.

Ez vezet el a reprezentáció problémájához. Mennyire konzisztens az ábrázolás? Milyen igazságértékkel rendelkezik? Önmagában a kép csupán pótlék, amely a valóságot látszatával helyettesíti, amely ténylegesen hiányzó tárgyakat jelenít meg. Ebből a szempontból persze nagyon is igaz, hogy a reprezentáció egyszerű illúzió. De az is igaz, hogy a mechanizmus logikája már ismert: az elmélet és a művészi gyakorlat által végrehajtott kritikai erőfeszítések lehetetlenné teszik, hogy az illúzió teljes legyen. Ez azt jelenti, hogy minél inkább törekszik egy film a valóság visszaadására, annál inkább kiderül gesztusának hiábavalósága. Sőt ebből a szempontból kifejezetten hasznos az ilyen film, mert megjelöl egy hibát, anélkül hogy „helyes verzióval” kívánná helyettesíteni (amint azt a *Cinéthique* vagy a Gidal által támogatott, tisztán autoreflexív filmek teszik). Más szavakkal: a reprezentáló film olyan, mint egy iskolai dolgozat, amibe a tanár pirossal beleír: „a piros aláhúzás nem korrigálja a hibát, hanem kiemeli: ez a piros a technikolor pirosa” (Bitomsky 1972, 133). Ez magyarázza könyve címét: a reprezentációt nem megszüntetni kell, hanem saját működésében tudatossá téve működtetni.

⁸ Kluge gondolatairól: A. Kluge – O. Neght: *Kritische Theorie und Marxismus*. Gravenhage, 1974. Enzensbergerről: H. M. Enzensberger. *Constituents of Theory of the Media*. *New Left Review*, 1970/64.

13.7 Álláspontok

Az általunk nagy vonalakban rekonstruálni kívánt vita jól mutatja a reprezentáció problémájával kapcsolatos álláspontok pluralitását. Van, aki egy új, a jelenlét, a teljesség, a funkcionalitás mítoszához nem kötődő filozófia nevében támadja a film igényét a valóság visszaadására; van, aki ugyanezt a művészi kísérletezés nevében teszi; s van, aki a polgári ideológiától való megszabadulásban. Van, aki a reprezentációval egy olyan filmet állít szembe, amely csak magáról beszél, magáról viszont mindent elmond; van, aki viszont a jelentés kicsi, ám jelentőségteljes megemelkedése felé figyel. Aki szisztematikus „elidegenítést” alkalmazó nyelvet kíván; aki piros tintáról álmodik; aki a szubjektum problémájára mutat rá. És olyan is, aki kitart a formális eljárások mellett.

Az álláspontok gazdagsága még nem zűrzavar; kicsit felfedező, kicsit kartográfus módjára próbáltam megmutatni a gondolkodás artikulálódását. Most majd kiegészítem a film-politika és a film-reprezentáció párosaival már megkezdett vázlatot a feminista filmelmélet körébe tartozó harmadikkal. Ez pedig a film-nem lehetne: ám igazában nem is ez a fontos, hanem az, hogy ezen az új területen az eddig áttekintett kérdéseket gyakran nagyon eredeti módon vetik föl és viszik tovább. Ez a harmadik tömb teljesíti ki a hetvenes évek nagy munkáit; itt érnek be azok a döntések, amelyek a nyolcvanas évekre is meghatározók lesznek.

14.

Kép, nem, különbség

14.1

A feminista filmelmélet

Az elsősorban angolszász területen jelentős feminista filmelmélet születéséhez és további alakulásához három jelentős tényező járult hozzá. Az első a hetvenes évek elejétől induló feminista mozgalom, amely általában a gondolkodásban, de mindenképp a férfiak által uralt társadalmi struktúra elleni nyílt harcban nyilvánult meg. Ezért kerülnek elő a filmelméletben is olyan témák, mint a női szerep marginalitása, az elfojtott kreativitás, a kimondott és az átélt közti szakadék; s az a szükséglet, hogy a nők felülemelkedjenek társadalmi kötöttségeiken, és új szerepeket, új tereket hódítsanak meg. A második tényező a független film térhódítása s a nők számának növekedése a filmkészítők között. A hetvenes évek közepén körülbelül kétszáznegyven nő által forgatott filmet számolnak össze: vallomásokat, dokumentumfilmeket, biográfiákat önismereti csoportok számára, de fesztiválokra, szemléken való vetítésre készített játékfilmeket is. A feminista filmelméletet alakító harmadik tényező a reprezentáció gondolatköre. Azoknak a módoknak a vizsgálata, ahol a diskurzus világlátást sugall, az alkotó és a befogadó helyét világosan kijelöli, s megmutatja a nőknek, milyen önképeket erőltetnek rájuk, s a társadalmi kommunikációban hová száműzik őket. Tehát a politikai tevékenység, a filmes gyakorlat és az akadémiai kutatás. A feminista filmelmélet kifejezetten hivatkozik rájuk, és bizonyos mértékben együtt kíván működni ezekkel a szférákkal.

A felvázolt képben a filmről való gondolkodás egy nagyobb mozaik egyszerű részletének látszik: mellette ott vannak a társadalmi aktivitás más területei, a nyelvi kísérletezés más szektorai, az ideológiakritika más tárgyai is. Mindazonáltal nem akármilyen részlet ez: ahogy Constance Penley megjegyzi, a film eljárásmodjai „a szubjektum és az ideológia lehetséges viszonyának modelljét” kínálják; az ooidipuszi szituáció körül forgó történetek lehetővé teszik, hogy kiemeljék „a szexuális különbség kultúránkban tudattalan mechanizmusait”; s mivel a filmek egyaránt tartoznak a tömegkultúra produktumai és a műalkotások közé, általuk lehetőség nyílik, hogy „teljes szélességében vizsgáljuk a recepció kérdését” (Penley 1988, 3). A feminista kritika szempontjából tehát „a film szinte tökéletes kutatási téma”. De fordítva, a filmelméletnek is fontos állomása a feminista kritika: történeti szempontból is, mivel

sok, később széleskörűen tárgyalt téma (például a „látvány öröme”) innen származik; új dimenziókat tár föl már használatos terminusokban (például a szubjektum fogalma); néhány új megközelítést pedig (például a *cultural studies*) itt alkalmaznak először. A kérdéskör problémáit felelevenítő, terjesztő, megújító képessége miatt a feminista filmelmélet a hetvenes és a nyolcvanas évek között egyfajta húzóerőként működött.¹

14.2

Férfifilm, női film

A hetvenes évek első fele nagyon eseménygazdag: ekkor jelennek meg a nők világáról szóló, nők által készített első dokumentumfilmek, az olyan irányzatos folyóiratok, mint a *Women and Film*; megrendezik a női filmek fesztiváljait; a kutatók rendszeres találkozókat tartanak. Jó pár feminista írás tárgyalja azt a részletes és torz módot, ahogy a kortárs filmek ábrázolják a nőket. Ebben a tevékenységben három esszéista játszik kiemelkedő szerepet: Marjorie Rosen (1970), Joan Mellen (1973) és Molly Haskell (1974). Véleményük szerint az amerikai és az európai, a kommersz és a művészfilmek egyaránt kész sztereotípiákat alkalmaznak a női szereplőkre. Épp ezért kevés színésznőnek, talán csak Mae Westnek és Katharine Hepburnnek sikerült filmjeikben teljes személyiséget megformálni. Küzdeni kell hát azért, hogy a film is elismerje, hogy a nők milyen szerepet játszhatnak és milyen szerepet játszottak eddig is a társadalomban.

A vita célja reális és jogos, ám az eszközei nem növelik hatékonyságát. A sztereotípiák és a valóság szembeállítása nem visz túl messzire; inkább azt a kérdést kellene föltenni, hogy miért alkalmaz állandó figurákat a film, a nők ábrázolása mennyivel banálisabb, mint a férfiaké, miként lehetne a tényeket filmre vinni, s milyen mértékben legyen egy film a létező világ reprodukciója. Más szavakkal, meg kell kérdezni, mi a sztereotípiák funkciója, mielőtt vádakkal illetnénk; s meg kell kérdezni, milyen feltételek mellett képes megmutatkozni a valóság, mielőtt invokálnánk. Pontosan ezt teszi Pam Cook és Claire Johnston egy a teljes területet átfogó, az avantgárdról, a Walsh vagy Ford által megtestesített klasszikus amerikai filmről, a Dorothy Arznerről s más rendezőkről szóló s a diskurzus alapkoordinátáit rögzítő tanulmányosorozatában.

A *Woman's Cinema as Counter Cinema* című tanulmány (Johnston 1973) jól körvonalazza a kutatás képét. Johnston a sztereotípiák fogalmából indul ki. A sztereotípiák nem egyszerűen banális kép; a valóságot annak tipikus vonásaiban ábrázoló s ilyen módon első látásra felismertető eszköz is: nem véletlenül épült a szentek ábrázolása is

¹A feminista kritika belső nézőpontú megközelítéséhez lásd Detassis–Grignaffini 1981; Doane–Mellecamp–Williams 1984; Penley 1988; Bruno–Nadotti 1991 (bevezető); és C. Gledhill: Recent Developments in Feminist Criticism. In: *Quarterly Review of Film Studies*, 1978/5.; J. Mayne: Feminist Film Theory and Criticism. In: *Sign* (XI), 1985/1.

sztereotípiákra. Tehát az a kérdés, hogy a klasszikus filmek nőalakjai miért tűnnek sokkal egyhangúbbaknak, mint a férfiak. Johnston feltételezi, hogy míg ez utóbbiak ábrázolását narratív típusú, az egyes szereplők egyediségére érzékeny ikonográfiai rendszer irányítja, a női szereplőket a mítosz árnyalatok nélküli jelenségek által benépesített univerzuma. A mítosz számára ez a vonás teszi lehetővé, hogy betöltse funkcióját, vagyis hogy „rögzült, örök” figurákon át adjon egységes magyarázatot a folyton változó eseményekre (minden balszerencsénk oka az istenek irigysége...). De ugyanez a vonás teszi ingattaggá a mitikus magyarázatot: a „rögzült és örök” figurák idővel egyszerű koholmányoknak bizonyulnak (az istenek mind férfiak); mesterkélt-ségük végül felszínre kerül, s kritikát vált ki.

Ez a feltevés érthetőbbé teszi, hogyan és miért ábrázolja a nőt a klasszikus film. 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. Másrészt a mitizálás is eltérő jelentéseket vehet föl. Ami innovatívnak látszik, gyakran regresszív: Mae West például nem felszabadult nőt ábrázol, épp ellenkezőleg, személyisége a nő-fétis konstrukciójának cinkosa. Viszont ami uniformnak tűnik, gyakran nagyon is artikulált: miközben például Hawks női figuráit a férfias-nem férfias oppozícióba állítja és megköveteli, hogy a nők öltsenek férfiruhát, ha pozitív szerepet akarnak játszani, Ford a figurákat a kalandvágy-stabilitásvágy oppozícióhoz köti, s a választás tekintetében aktív és autonóm szerepet ad nekik. Tehát fel kell ismerni az elterjedt és szerteágazó, a nőt mitikus szerepbe állító maskulin film meglétét; ám ha a pusztá felismerésén túl intencióit és artikulálódását is meg akarjuk ragadni, struktúráit részletesen kell megvizsgálnunk.

Máskülönben pusztán a tényekre apellálva hasztalan igyekszünk elszakadni ettől a képtől. Egy film sohasem fogja másnak mutatni a világot, mint amilyen, csak reprezentálhatja, vagyis szimbolikus típusú ábrázolást adhat neki. Ami a vásznon van, az nem dolgok, hanem jelek kérdése. Teljesen inadekvát közvetlen vagy semleges pillantásra apellálni és arról álmodni, hogy a valóság majd autonóm és direkt módon kínálkozik a szemnek, mert elfeledteti, hogy a domináns-maskulin film elleni támadás egyetlen módja, ha kiemeljük nyelvi természetét. Épp e történik Hollywood kellős közepén Dorothy Arzner vagy Ida Lupino filmjeiben. Arzner (főleg a *Tánc, lány, táncban* [Dance, Girl, Dance]) a gyönyörvágó és a kifejezésvágó ellentétbe állításával a vamp és az ártatlanság sztereotípiáinak belső ellentmondásait mutatja be; Lupino pedig (például a *Nem kívántban* [Not Wanted]) a klasszikus ikonográfiához nyúl vissza, és azt női nézőponttal mintegy ellenpontozva torzításokat és fennakadásokat teremt az elbeszélésben. Mindketten mítoszt csinálnak, és megmutatják mesterséges, megcsinált voltát. Alapvonásaiban azt az ellenfilmet láthatjuk megjelenni náluk, amely teljes fegyverzetében majd akkor lép elő, ha a domináns struktúrák erővonalai, funkcionálási módjuk világossá válik, s új architektúrával, új orientációkkal helyettesítik őket.

Felismerni és elemezni a *maskulin-domináns rendszert*, értékelni és támogatni az

ellenfilmet, ez áll Claire Johnston és Pam Cook gondolatmenetének a középpontjában, ez a kettős cél motiválja szinte minden írásukat. A maskulin ideológiát még világosabban illusztrálják például Raoul Walsh műveivel (Cook–Johnston 1974). Walsh filmjeiben a nő nem személyiséggel rendelkező lény, hanem egyszerű cseretárgy, zseton, amelynek értéke és cirkulációja felől a férfiak döntenek, ahogy a zseton értéke, cirkulációja felől is. Ebben a világban elképzelhetetlen bármilyen valódi fordulat: aki lázadni próbál ellene (*Mamie Stover*),² végül mindig megadásra, a régi rendbe való visszatérésre kényszerül. Így hát az a nő sorsa, hogy elbeszélte legyen, s nem beszélő. Az ilyen film vonatkozásában Johnston és Cook egyetlen lehetőségnek a *feminista olvasatot* tartja, amely megfosztja természetességétől mindazt, amit e filmekben természetesként kezelnek: megmutatja ellentmondásait, kiemeli tarthatatlanságát. Az ellenfilm lehetőségeit viszont Dorothy Arzner³ életművének további elemzésein át mutatják be (Johnston 1975; Cook 1975). Arzner filmjei a transzgresszió és a vágy témáival dolgoznak. Ez a téma már önmagában is felforgató, tekintettel a filmművészetben meglévő maskulin ellenállásra és rendigényre. Mi több, a téma a domináns-maskulin filmben használatos eljárásokkal való szisztematikus leszámoláson keresztül nyilvánul meg a rendező műveiben: az elfojtottat megformáló pregnáns momentumokban, a kanonikus szituációk gyakori, ironikus kiforgatásában, a sztereotípiákkal és feldarabolásukkal való játékban. Az eredmény, hogy Arzner „felülírja”, a szó szoros értelmében átöltözteti a maskulin filmet: kiemeli a reprezentáció domináns-férficentrikus rendszerének ellentmondásait; nőkre bízta a szituációk reinterpretálását; s egy új nyelv megalapozása felé tart. A kialakuló feminista filmnek nagy becsben kell majd tartania az ilyen példákat.

14.3

Az öröm dinamikái

A Johnston és Cook által megalapozott vitához nagy hozzájárulást jelent Laura Mulvey szintén nagy sikert aratott, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* című írása.⁴ Mulvey két irányban is változtat a vizsgálat tárgyán: egyrészt nemcsak a nők filmbeli ábrázolásának formáival, hanem nézőkénti pozicionálásuk módjával is foglalkozik; másrészt a filmek elemzése mellé pszichoanalitikus indíttatású reflexiót állít. Tehát áttér az ábrázolt figurákról a vászon és a terem kapcsolatára; s egy reprezentációs szisztémáról az e szisztéma megjelenését és fogyasztását szabályozó berendezkedésre.

A film által kínált *örömtől* indítja a gondolatmenetét. Ezeknek, úgy tűnik, két fő

² A Mamie Stover lázadása (*The Revolt of Mamie Stover*) című filmről van szó, amelyet Raoul Walsh 1956-ban rendezett.

³ Dorothy Arzner (1897–1979) amerikai filmrendező. Pályája 1927-ben indul, a második világháború előtti éveknek, Hollywood aranykorának, egyik leghíresebb – s jászereivel egyetlen – filmrendezője.

⁴ In *Screen* (16) 1975/3., később: Mulvey 1989.

típusa van: a szkopofília, amely az izgalmak forrását jelentő tárgyhoz kötődik; és a narcizmus, amely az azonosulás célpontját jelentő tárgyhoz kapcsolódik. E két típus divergens struktúrával rendelkezik: a szkopofília a vágyott dologtól való elkülönülésre irányul (mivel a néző ekkor olyasmit akar, ami a vásznon van és ott is marad); a narcizmus célja az összeolvadás azzal a tárggyal, amellyel azonosítja magát (s a néző ekkor saját magát vetíti ki a vásznonra). Mindazonáltal a kétféle öröme van közös és komplementer vonásai: mindkettő a látványból születik; s erősíti a másik átélésére s ezáltal a maguk megismerésére irányuló ösztönzést is. Nem véletlen tehát, hogy a klasszikus film gondoskodott arról, hogy szorosán összekösse a szkopofiliát és a narcizmust: egy imaginárius világ megjelenésének köszönhetően a filmben a birtoklás vágya párhuzamosan működik az azonosulás folyamatával.

Mármint milyen szerepet játszik a nemek különbözősége ebben a mechanizmusban? A klasszikus filmben a férfi tekinti át folytonosan a jelenet terét, míg a nő kiteszi magát mások pillantásának: az egyikük néz, s másikuk a nézett. Ezzel párhuzamosan a férfi tevékeny, ellenőrzést gyakorol az események felett, általa történnek a dolgok, míg a nő passzív jelenség, dekoratív elem, egyszerű ikon; tehát egyikük a narráció mozgatója, míg a másikuk rajta kívül áll. Ez a kettős szituáció oda vezet, hogy a néző azonosulása céljaként a hőst, élvezete tárgyául a hősnőt választja: a férfi, aki néz és cselekszik, alteregóként működik; a nő, akit néznek és aki passzív, izgatószerként és prédaként funkcionál. Ez azt jelenti, hogy a néző szükségszerűen a férfi szereplőn keresztül veszi birtokba, amire vágyik, vagyis a női szereplőt. Így a film férfiközönségnek készült: ha élvezni akarja valaki, gyakorlatilag férfibőrbe kell bújni. A női néző nem tehet mást, mint hogy férfi nézővé lesz.

A filmben látható női figura viszont felvet egy másik problémát is: péniszhiánya felszabadítja a férfiak kasztrációtól való félelmét. Tehát ha egyrészt elbűvölő jelenség is, „férfitekintetnek és férfielvezetnek felkínált ikon”, másrészt fenyegető jelenség, szorongás lehetséges forrása. A férfi két úton menekülhet meg ettől a szorongástól. Egyrészt szembenézhet a kasztrációtól való félelem által kiváltott trauma reaktivációjával, és leleplezheti, leértékelheti, demisztifikálhatja a nőt. Ez a voyeurizmus és a sadizmus útja, amelyet Hitchcock jár végig. Másrészt pedig letagadhatja ezt a félelmet, s a fenyegető objektumból védelmet, gondozást kívánó kultusz tárgyat csinálhat. Ez a fetiszizmus útja, amelyre Sternberg kanyarodott rá. Mindkét esetben megint csak a férfi a jelenet ura, a vágy forrása, a cselekmény motorja: a nő passzív és alárendelt szerepet játszik.

Ez lényegében a Mulvey által felvázolt kép. A *tekintet* áll a középpontban: úgy is, mint film által aktivált kétféle öröm eszköze, s úgy is, mint a történet szereplőit jellemző vonás: a vetítőtermet és a vásznat összekötő tengely. A klasszikus film mint nézőt és mint szereplőt egyaránt a férfit juttatja a tekintet birtokába, s ily módon leértékeli a nőt, akit kontemplációra szolgáló egyszerű ikonként kezel. Ennek az elrendezésnek radikálisan meg kell változnia. Először is ki kell emelni a filmfelvevő gép jelenlétét a maga materialitásában: megmutatni, hogyan, ki által, ki ellen működik. Aztán ki kell tágítani a néző lehetőségeit: nem egyetlen irányban kanalizálni

azonosulását, hanem nyitva hagyni a választást. Legfőképpen pedig meg kell törni a filmmel kapcsolatos attitűdök, a voyeurizmus és a sadizmus, de a fetiszizmus bűvöletét is. Akár a film „élvezet voltáról” is lemondhatunk, ha ezzel felboríthatjuk a nemek közti szigorú hierarchia örökítésének vágyát rejtő mechanizmusokat.

Mulvey tanulmánya nagy hatással volt a vitára. Meghatározó döntéssé válik a tekintet irányaira helyezett hangsúly, s hogy azt egyrészt a pszichoanalízis eszközeivel, másrészt a vászon és a terem közti kapcsolatra figyelve elemzi. A *gaze*, a *look*, a *pleasure* stb. a feminista kritika kulcsszavaivá válnak. Két kérdéshez mindenképpen újra visszatérnek és megvitatják. Az első: a női közönség mindig kénytelen-e férfimezt öltetni, ha meg akarja érteni a filmet? A második: mi van azokkal a filmekkel, amelyekben az aktív szereplő, a vágyak hordozója nő? Mulvey (aki időközben Peter Wollennel filmeket is csinál, például a *The Riddle of the Sphinxet*) maga is visszatér ezekre a kérdésekre.⁵ Egy nő szexuális identitásának alakulásában gyermekkorától fogva előfordulnak a maszkulinitás nyomai is, amelyek aztán lassanként eltörölődnek. Ez megmagyarázza, hogy a domináns-maszkulin film által a nőkre nézőként rákényszerített álruha nem áruulás, mert egy második, elfeledett s újra könnyedén felülthető természetre épül; vagyis a női transzszexualitást pszichikumuk története tulajdonképpen legitimálja. Ugyanezt állapíthatjuk meg olyan hősnők kapcsán, akik, mint a *Párbaj a napon* (Duel in the Sun)⁶ Pearlje, a törvénynek való engedelmesség kötelezettsége és saját vágyaik felszabadításának szándéka közt ingadoznak: itt is megvan az identitás kialakulásának folyamán jelentkező „aktív fázis” emléke, amely később fantazizálás formájában tér vissza. A női nézők és hősnők tehát nemcsak azért vesznek föl maszkulin vonásokat, mert rákényszerülnek vagy mert oktanul álmodoznak: „nemi” szubjektummá válásuk módja teszi ezt lehetővé számukra.

14.4

Differencia és identitás

A hetvenes évek második felében a feminista filmelmélet felfutó szakaszba lép. Először is, megsokszorozódnak a tevékenységi formák és alkalmak: állandósul és így folyamatos kontaktusra ad módot az Edinburghi Filmfesztivál és a hozzá hasonló éves találkozók; folyóiratok alakulnak, mint a *Camera Obscura*, amely kontaktust teremt a feminista filmelmélet és a szimbólumok már meglévő tudományai közt; antológiákat jelentet meg például K. Kay és G. Peary, E. A. Kaplan vagy P. Erens, amelyek képet adnak a feminista filmelméletről;⁷ az egyetemeken a Women's Studies keretein belül

⁵ Lásd különösen az Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by *Duel in the Sun*. In: *Framework*, (6) 1981/15–17.

⁶ *King Vidor 1946-ban készült filmje.*

⁷ Kay – G. Peary (eds.): *Women in the Film*. New York, 1977, Dutton; E. A. Kaplan (ed.): *Women in Film Noir*. London, 1978, BFI; P. Erens (ed.): *Sexual Stratagems*. New York, 1979, Horizont Press.

is foglalkozni kezdenek a filmtudománnyal; és az olyan feminista folyóiratokban, mint az *mf*, szisztematikus érdeklődés ébred a filmek iránt stb. Találkozik a feminista filmelmélet két nagy áramlata: a főként Amerikában művelt, szociológiai orientációjú irányzat, amely azt kívánja elérni, hogy a tömegkommunikáció a nő reális képét jelenítse meg; s a főként Angliában művelt, a szemiotika és a pszichoanalízis eszköztárával dolgozó irányzat, amelynek meggyőződése szerint egy diskurzus csak akkor „valós”, ha mielőtt a valóságot akarná visszatükrözni, felmutatja saját eszközeit. Végül felelevenítik és továbbgondolják a feminista filmelmélet korai témáit: különösen négy (egymást gyakran átfedő) nagy részterület kerül előtérbe.

Az elsőhöz tartozó írások módszercentrikus beállítottságúak: a filmtextus „feminista olvasatára” törekedve a szemiotikai elemzés eszköztárát s a pszichoanalitikus indíttatású megközelítés kulcsfogalmait mélyítik el. Elmélyítéssel azt értjük, hogy korrigálják, kiegészítik, újrashabályozzák: az enunciátum szubjektumának „aszexualizált” nyelvészeti fogalmához nemet kapcsolnak; a férfipszichikumra összpontosító freudi szemlélet mellé a női identitás kialakulásának tanulmányozását állítják. Ehhez a képhez tartozik, hogy Julia Lesage „ortodox freudizmusáért” támadja a *Screen*-t, s azt javasolja, hogy a fetisizmussal ne csak fallocentrikus beállításban foglalkozzanak a folyóiratban; Ruby Rich pedig vitatja a korábbi filmelmélettől kölcsönzött fogalmaknak a nemek különbözőségének figyelembevétele nélküli használatát.⁸ De az elmélyíteni ugyanakkor azt is jelenti, hogy új alkalmazásokkal gazdagítani. Erre példa a *Camera Obscura* hasábjain folyó, a klasszikus és az avantgárd filmre egyaránt kiterjedő analízis, amely a *textus* fogalmához nyúl vissza; vagy az apparátus Teresa De Lauretis által kezdeményezett vizsgálata, amely tekintetbe veszi a film alapjait képező pszichikai folyamatokat és anyagi feltételeket egyaránt.⁹

A második részterülethez tartozó írások militánsabb szelleműek: a női film értékeléséről van szó, szisztematikusán támaszkodva a húszas és az ötvenes évek (kevés) aktív rendezőnőjének és a kortárs filmkészítőknékné a műveire egyaránt. Nincs híja elemzendő filmeknek: a retrospektív nézőpontot választók számára Dorothy Arzner és Ida Lupino mellett ott van Germanie Dulac vagy Elvira Notari;¹⁰ akit viszont a kortárs film érdekel, választhat Yvonne Rainer, Michelle Citron, Laura Mulvey, Marguerite Duras vagy Sally Potter és mások művei közül.¹¹

⁸ Lesage: Human Subject: You, He or Me? or the Case of Missing Penis. In: *Screen* (16) 1975/2.; R. Rich: The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism. In: *Jump Cut*, 1978/19.

⁹ Lásd különösen Bergstrom 1979; De Lauretis–Heath 1980.

¹⁰ Lásd például S. Flitterman: Montage/Discourse: Germanie Dulac's The Smiling Madame. In: *Wide Angle*, (IV) 1980/3.; W. Dozoretz: Madame Beudet's Smile: Feminine or Feminist? In: *Film Reader*, 1982/5.; stb.

¹¹ Flitterman – J. Suter: Textual Riddles. An Interview with Laura Mulvey. In: *Discourse*, 1979/1.; B. Ruby Rich – L. Williams: The Right of Re-vision: Michelle Citron's Daughter's Rite. In: *Film Quarterly*, 1981/1.; és Yvonne Rainer: An Introduction. In: *Camera Obscura*, 1979/1.; E. Lyon: The Cinema of Lol V. Stein. In: *Camera Obscura*, 1980/6.; J. Copjec: India Song/Son nom de Venise dans Calcutta désert: the Compulsion to Repeat. In: *October*, 1981/17.; stb.

A harmadik részterület történeti irányultságú: az ebbe a vonulatba tartozó írások a klasszikus, eminensen maszkulin filmművészet szisztematikus újraolvasását kísérlik meg, hogy kimutassák belső ellentmondásait. Ezek különbözőfélék lehetnek. Egyik lehetséges típusuk, amikor a domináns-maszkulin értékrendszert s különösen a szexualis hierarchiát zavarosan megjelenítő életlen zónák tűnnek föl a filmekben: például Hawks *Rio Bravó*jában a női szerepkör a főszereplő vonzódásának tárgya, Angie Dickinson és a munkáját lelkiismeretesen végző segédseriff, Valter Brennan között oszlik meg. De önellentmondást tartalmaz egy természetellenességét és tarthatatlanságát felfedő, szélsőségesen sarkított értékrendet bemutató jelenettípus is: az a mód, ahogy a musicalben a nőt férfiaknak szánt látványossággá degradálják, annak világos szemléltetésévé alakul, hogy mit jelent valakit a tekintet egyszerű tárgyává tenni. Az is ellentmondás, ha elfogadunk egy értékrendet, miközben tagadjuk előfeltevéseit vagy következményeit: a film noir, amelyre nem jellemző, hogy a nőekkel látványos volna, feminista olvasatban egyben a tradicionális családfelfogás, vagyis egyes kutatók szerint a női képességeit leginkább lealázó intézmény heves kritikáját is adja.¹²

A negyedik részterület egy általánosabb probléma, mégpedig a női *identitás* problémája körül alakult ki. Az ehhez a vonulathoz tartozó szerzők ki szeretnék küszöbölni az „örök nő”-féle esszencialista definíciókat; a női identitást pusztán kulturális konstrukcióként, különösen pedig a társadalomban forgalomban lévő vélekedések eredményeként kívánják kezelni. Tehát: az teszi a nőt azzá, ami, amit mondanak róla és ahogyan mondják. Ebből a nézőpontból többek közt érthetővé válik, hogy miért épp a különbözőség írja le nemcsak anatómiai tekintetben, hanem és elsősorban a pozíciók és szerepek tekintetében is a női identitást (a nő mint nem férfi). Társadalmi terünkben az egyetlen számításba jövő modellnek a kizárás tűnik: a nő a szavak margójára van száműzve; kifejezésvágy fojtja; a férfibeszéd (és vágy) egyszerű tárgyának szerepére van korlátozva; s ugyanakkor úgy tekintik, mint üres, bizarr, idegen (még Oidipusz röppályáján is idegen, csupán a gyutaes szerepét játszó) holmit. Hogy ebből a dologi státusból kikerüljön, minden aspektusában meg kell vizsgálni a különbözőséget, a férfi mint a tekintet ura s a nő mint a tekintet alávetettje közötti száraz, domináns-dominált ellentétet túl is. Ilyen módon összetettségükben ragadhatjuk majd meg azokat a mechanizmusokat, amelyeken át egy szubjektum elnyeri a maga nemi *identitását*, és ezzel együtt megtaláljuk azokat a sajátosságokat, azokat a képességeket és lehetőségeket, melyeket a tisztán rájuk kényszerített pályák és pozíciók mégis megadnak a nőknek.¹³

Ebben a kontextusban kell olvasnunk a nők által a filmekben játszott rejtett

¹² Hasznos áttekintést és bibliográfiát ad ezekről az álláspontokról J. Mayne: Feminist Film Theory and Criticism. In: *Sign* (XI), 1985/1.

¹³ Ebben az identitásról és különbségről szóló vitában a legtöbbet hivatkozott szövegek közt a klasszikusok, vagyis Freud, Lacan, Metz, Althusser írásai mellett K. Silverman igen jól használható összefoglalóját is meg kell említenünk: K. Silverman: *The Subject of Semiotic*. New York, 1983, Oxford University Press.

narratív szerepekről, a film által megindított identifikáció folyamatairól és a női nézők viselkedési szokásairól szóló írásokat.

Kezdjük Jacqueline Rose egyik tanulmányával (1976). Bellour írásával vitatkozva a szerző tagadja, hogy a *Madarak* Melanie-ja felé irányuló agresszivitás egyszerűen a férfitől, Mitchtől és rajta keresztül Hitchcocktól származna. Ez az agresszivitás sokkal inkább a film strukturálódási formájából adódik. A *Madarak* szembenállásra és elkülönülésre, ugyanakkor közeledésre és egyesülésre épül; olyannyira, hogy megkülönböztető jegye a mező–ellenmező lesz, vagyis az „in” és „off” teret szembeállító s egyszersmind fedésbe hozó, a szereplőket egyik, illetve másik térben, nézőként, illetve nézettként szituáló írásmód. Ez a struktúra ahhoz a pszichikai képlethez hasonlít, amelyet „a képzeletbeli viszony dialektikájának” neveznek; amely az agresszió értelmében vett szembekerülést is feltételez a „partnerrel”, alapvonása tehát a paranoia. Ebből az analógiából adódóan a film reaktiválja a szubjektumformálódás alapvető mozzanatát is (vagyis hogy az „én” mindig a „másikkal” való szembenállás, illetve azonosulás által körvonalazódik) és a filmelőadás alapvető mozzanatát is (vagyis hogy a vásznon levő világ mindig az „itt” és a „máshol”, a „valóság” és a „kép” kontrasztja és egyesülése által jön létre). Mármost mi a nő szerepe ebben a játékban? Ha veszélyes (pontosabban megtámadandó) tárgyként tekintik, ez azért is van, mert a lány és anya közti preödipális összefüggés révén privilegizált kapcsolatban áll az imagináriussal: tehát közelebb van a szubjektumformálódás folyamatához, s ugyanakkor összetettebb identitással rendelkezik. Így hát csendre kell szorítani (mint Melanie-t a film végén): de mindig marad némi tétova, épp ezért lehetséges ellenállás.

Janet Bergstrom tanulmánya (1979) is a Bellouréra reagál, de főleg a nézőpont problémájára koncentrálna. Kétségtelen, hogy a női szereplők Hitchcock filmjeiben a tekintetnek nem birtokosai (nem néznek, csak nézik őket, maximum akkor néznek, ha nézik őket), mindazonáltal az is kétségtelen, hogy a hősnők *vágnak* (nézni, birtokolni): a filmek ezen a ponton gyakorta alkalmaznak álcázott, a női kezdeményezésből adódó veszély tompítására irányuló manipulációkat. Redukálni a nők aktív szerepét, redukálni vágyukat, redukálni a szexuális különbséget: úgy tűnik, Hitchcock titokban főként ezeket a célokat igyekszik elérni. Másrészt filmjei váratlan lehetőséget nyitnak: ha valóban igaz, hogy a néző mindig a cselekvő szereplővel (férfi) azonosul, akkor az is igaz, hogy a nő (tagadott, ám latensen meglevő) aktív szerepe, a nő (még ha férfit tekintet által felszívott) tekintetének meglete *többszörös azonosulást* tesz lehetővé. A női néző (éppúgy, mint a férfi) tehát többfelé is mozoghat: a hőssel vagy a hősnővel való közvetlen azonosuláson kívül is adódnak pszichikai pályák énjének meghatározására. Ami azt jelenti, hogy identitása komplex mechanizmuson keresztül szerveződik; az ekvivalenciák és a visszatükröződések nem közvetlenek; a nemek különbsége (hímnem–nőnem) nem keveredik össze a szexuális különbséggel (férfi–nő), s a női néző a teljes területen tallózva alkotja meg szubjektivitását. Így van Hitchcock esetében, de a tanulság az egész filmművészetre kiterjeszthető. Új cselekvési lehetőség nyílik a nők számára: mivel identitásuk nem monolitikus, s a különbségeket is képes áthidalni, nem kényszerülnek csöndre és tehetetlenségre.

A nők filmbeli jelenlétének súlyát és hatásait más tanulmányok is kiemelik. Jacqueline Suter (1979) Dorothy Arzner *Christopher Strong*jának elemzése közben bemutatja, hogy a nő vágya döntő szerepet játszik a történet strukturálódásában. Linda Williams (1981), aki olyan szélsőséges esetekkel foglalkozik, mint a horrorfilm, a pornó vagy a szurrealista filmek, azt a feltételezést fogalmazza meg, hogy a női test ábrázolása minél telítettebb esztétikai értékkel, annál inkább fetisizmusra, de a szexuális különbség visszautasítására is szolgál. Lea Jacobs (1981) egy Irving Rapper *Now Voyager*éről szóló elemzésében megjegyzi, hogy a hősnő (Bette Davis) életvágya ebben az esetben pozitív azonosulást vált ki, vágyat, hogy mi is átéljük az magunk életet (a narrációt). Ann Kaplan (1983) az anya–lánya kapcsolatot tekinti át a filmjelenetekben, és annak a pillanatnak a felidézésével köti egybe, amit csak a nők képesek átélni. Anette Kuhn (1985) *A nagy álmom* (The Big Sleep) elemzésekor a történet homályosságát öntudatlan férficenzúrával magyarázza.¹⁴ Ezekben a tanulmányokban – éppúgy, mint Bergstroméban is – az a tendencia jelenik meg, hogy a film textuális rendszere helyett a női nézők sorsát állítsák középpontba; s pontosan ezen a terepen folytatódik majd a kutatás.

Mary Ann Doane (1981) a negyvenes években divatos „nőknek szóló filmekkel” foglalkozik. Véleménye szerint ezek a filmek a domináns–maszkulin kultúrával, illetve Freud késztetéseméletével is összhangban hajlanak a női vágy *megtágadására*: egyrészt az események irányítására elszánt hősnőben jelenítik meg, másrészt pedig korlátozzák, ellensúlyozzák, kiüresítik a vágyat. E kettő együtt pedig kisiklatja, neutralizálja az azonosulást a történet központjában álló nővel. A női néző és a vásznon látható *pandanja* számára nem marad más, mint *vágyakozni a vágyakozásra*: a törekvés megmarad, de vagy tárgyafosztva, vagy önmagára irányultan. A „nőknek szóló filmek” négy nagy típusa megerősíti ezt a diagnózist. A betegség témája körül forgó filmekben a nők vágya felszívódik a páciens–orvos intézményes kapcsolatában. A családi melodramákban a vágy az anyaságban szublimálódik. A romantikus komédiákban a vágy narcisztikus formában jelenik meg: nem véletlen, hogy ezek a filmek teli vannak a tükrökkel, vagyis a tekintet szubjektumának és objektumának összefonódását realizáló tárgyakkal. A rémfilmekben a vágyat félelem kíséri (például a hősnő fél, hogy férje keze által hal meg) és legtöbbször le is fegyverzi. A nő minden esetben olyan ajtó előtt találja magát, amely amint megnyílt, be is zárult.

Tania Modleski viszont visszatér Hitchcockhoz: az ő életműve, úgy tűnik, „tökéletes terep a nézőnőelmélet alkalmazására” (Modleski 1988, 8). A könyv alap gondolata, hogy Hitchcock filmjeiben mélységes ambivalenciával viszonyul a nőkhöz: egyrészt agresszió tárgyává teszi őket a maszkulin értékek szélsőséges védelmében; másrészt mint jelenség vonzzák, bármennyire zavarják is. Ez az ambivalencia végül is jól összefoglalja a férfiakra vonatkozó, az azonosulás és a félelem két pólusa közt mozgó reakcióját. Hozzá kell tenni, hogy Hitchcock a férfiakat sem kezeli egyértelműen: a felmutatott ambivalens szexualitás (gondoljunk Norman Batesre)

¹⁴ Jól szemlélteti ezt az irányt A. Kuhn: *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London, 1982, Routledge.

megingathatja úgy a főszereplő, mint a nézők nemi identitását. Könnyű meglátni a kapcsolatot a nők férfiakra gyakorolt varázsa, a férfiak teljes maszkulinitásra való képtelensége, illetve az agresszió között: egyszerűen e legutóbbi választ kapja, aki autonómiájukat és erejüket veszélyezteti. Sokkal fontosabb ennél egy másik aspektus: Hitchcock női nézői ezzel a szélsőségesen maszkulin magatartással, az identitás-zavarnak ezzel a jelével szemben ellenállásra szánhatják el magukat. Hősnő-pandanjukhoz (példaként ott van *A gyanú árnyékában* [The Shadow of a Doubt] című filmben Charlie, a lányunoka) hasonlóan megismerhetik a férfiak „titkait”, a férfirezsim „vakfoltjait”, s ezzel együtt azt is megismerhetik, „milyen egyedülálló öröm származik nők más nőkkel való kapcsolatából” (uo. 13. o.). Megismerni, amit a férfi nem tud. (*A nők, akik túl sokat tudtak*, mondja a könyv címe, egy Hitchcock-filmre utalva.)¹⁵ Megismerni, hogy önmaguk lehessenek.

14.5

A női tapasztalat

Azzal párhuzamosan, hogy a filmről a női nézőre helyeződik át az elmélet súlypontja, a nyolcvanas években egy második igény is megjelenik: mégpedig az, hogy a nőknek és nőkről készült ábrázolásokkal foglalkozó stúdiókat a nők tevékenységi teréről szolgáló társadalmi stúdiókkal kapcsolják össze.

Claire Johnston adott hangot először ennek az igénynek az évtized elején. A szemiotika és a pszichoanalízis eszközeivel végrehajtott textuális analízis lehetővé teszi, hogy megvizsgáljuk, hogyan írja körül a film nézőjét, és ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a két pólus közti reláció változása előfeltétele és követelménye a filmről mint intézményről szóló minden írásnak. Mindazonáltal az ilyen elemzésben megjelenő néző tisztán absztrakt konstrukció: kevés köze van a teremben ténylegesen jelen levő közönséghez. Tekintetbe kell tehát venni, hogy a néző „valóságos, történeti szubjektum, s nem csupán egyes szövegek szubjektuma” (Johnston 1980, 30), akit egy sor nemcsak diszkurzív, hanem gazdasági és politikai praxis is meghatároz. Ebből következik, hogy „a textuális stratégiákat szituatív meghatározottságukban kell nézni” (uo. 31. o.), vagyis a film javaslatait azon az adott helyzeten kell lemérni, amelyben felmerülnek; s a reprezentáció architektúráját is társadalmi folyamatokhoz való kötöttségében kell tanulmányozni. Létezik „diskurzuson kívüli is, amelynek megvan a maga valósága, s amelyet számításba kell venni, ha produktívan akarjuk a feminista elméletet és gyakorlatot alakítani” (uo. 34. o.).

Teresa De Lauretis interpretálja szűkebb értelemben vett teoretikus szinten ezt a problémát. Egy a vitára nagy hatást gyakorló könyvében (De Lauretis 1984) a nemi identitás kérdését két szempontból tárgyalja. Egyrészt megvizsgálja azokat a módo-

¹⁵ Az ember, aki túl sokat tudott című filmről van szó, amelyet a mester 1934-ben és 1956-ban is megrendezett, s mely címe ismert a jelen szöveghez jobban illő fordításban is: A férfi, aki túl sokat tudott.

kat, amelyeken a szubjektum a filmben megszületik, létrejön: ebből fakad annak az elemzése, hogy a szemiotika és a pszichoanalízis hogyan dolgozta ki a szubjektum fogalmát; milyen módon nyújt a szöveg mindenki számára érvényes jelentéseket s ugyanakkor az egyéni képzelet számára is ötleteket; hogy a címzés (address) mennyiben döntő a néző pozicionálásában; hogy a narratív struktúrák mint indítják meg az identifikáció folyamatait és mint nyitnak utat a vágyak stb. Ezekben a vizsgálódás teljes tartományát átfogó tanulmányokban a szerzőnő nemcsak jó néhány filmet és irodalmi művet elemez, hanem áttekinti a feminista elmélet számára fontos szerzők, például Lacan, Foucault, Eco téziseit is. Másrészt De Lauretis meggyőződése, hogy a szubjektum nemcsak a róla szóló gondolatmenetekben generálódik (az en-gender kettős értelmében is: létrejön és nemet vesz fel): egy nő „énje” nem annyira nyelvi szinten lesz mondhatni femininum, inkább a *gyakorlatban* ismeri meg nőként saját magát.

De Lauretis több oldalról végiggondolja ezt a nála kulcsszerepet játszó fogalmat. A *gyakorlat vagy tapasztalat* szerinte több, mint kapcsolatba lépni az eseményekkel, megjegyezni a tényeket és ilyen-olyan jártasságokat szerezni. A *tapasztalat* a külvilág és a belső világ közti interferenciák és átfedések játéka, amelynek köszönhetően jelentést adunk a történéseknek, ugyanakkor saját személyiségünket is meghatározuk. Voltaképpen a *tapasztalat* teszi lehetővé, hogy megértsük a dolgokat, illetve saját magunkat, vagy még inkább a dolgokat a velünk való kapcsolatukban és magunkat a dolgokkal való kapcsolatunkban. Ebben az értelemben az egyén rajta keresztül helyezkedik vagy helyeződik a társadalmi és történeti valóságba; s teszi azt saját valóságává. Világos tehát, hogy a *tapasztalat* döntő szerepet játszik a szubjektum formálódásában. Sőt épp a *tapasztalat* szférájára vezethetőek vissza a női szubjektumot meghatározó alapvető vonások: a test, az érzelmek, a marginalitás. A nő ezeket éli át közvetlenül, és ezek határozzák meg nemi identitását.

A tapasztalatra való hivatkozás megteremti De Lauretis számára azt a keretet, amelyen belül kultúránkban a *nőről* élő idea összevethetővé válik a ténylegesen ebben a társadalomban és történelemben élő nőkkel. Ez a terv még világosabb lesz egy későbbi könyvében (De Lauretis 1987), amelynek középpontjában egy kultúra indíviduumokat alakító, funkcióval, hellyel, nemmel ellátó komplex társadalmi technikái állnak. Ezek közt nemcsak az egyes reprezentációk (a filmek, regények stb.), hanem az intézmények (a filmművészet, a család, az egyetem), a gazdasági, politikai viszonyok, szexuális relációk, az „én” és a „másik” formálódásának folyamatai szerepelnek. Olyan identitásképzet rajzolódik ki így, amelyet minél közelebből nézünk, annál összetettebbnek látszik: egy diffúz „én”, amely szünet nélkül konstruálódik és felbomlik.

A női világ iránti érdeklődést a „cultural studies” nyolcvanas évek közepétől megindult növekvő sikere is erősíti. A kultúratudomány célja a társadalomban létező (például ifjúsági, etnikai) szubkultúrák széles skálájának vizsgálata, de a mienktől távoli kultúrák tanulmányozása is. A feminista filmelmélet eredeti módon járul hozzá ezekhez a kutatásokhoz: különösen a nemi identitásnak más, például faji, nemzeti identitásokkal való összevetésével. A nyelvtől a társadalomig vezető út kutatása tehát az utóbbiban szerepet játszó meghatározottságok teljes skálájának vizsgálatában egészül ki.¹⁶

A másik ösztönzés a női életvilágok vizsgálatára a történeti stúdiumok, különösen pedig a filmfogyasztás-történet irányából érkezik. A cél itt, hogy megragadják a közönség összetételét és ennek időbeli változásait. Ebben az esetben is eredeti írások érkeznek feminista körökből, különösen a nőknek a nézés formáinak meghatározásában játszott szerepét és azonosulásukat kiváltó bizonyos ikonográfiai motívumokat illetően.¹⁷

A kultúratudomány és a társadalomtörténet találkozási pontján áll Miriam Hansen szép tanulmánya (1991) a tízes–húszas évek amerikai, elsősorban pedig női közönségnek viselkedéséről s a nők növekvő mértékű mozilátogatásának közsférára gyakorolt hatásáról. Valentino filmjeinek esete példaértékű ebből a szempontból: Hansen egyrészt kiemeli, hogy a színész szexuálisan kétértelmű, de a női közönséget megcélzó személyiséget konstruál a maga számára; másrészt hogy erre ez a közönség igen erősen ritualizált viselkedéssel reagál, amely közvetíti s ezzel együtt terjeszti a figura hatását.

Végül ösztönzést jelent a női világnak a maga ténylegességében és komplexitásában való vizsgálatára a más médiumok, főleg a „háztartási gép” szerepét játszó, elsősorban a nők, illetve a család által nézett tévé irányában kiterjesztett kutatás is. A feministák szerepe ebben sem marginális.¹⁸

A nyolcvanas évek közepén a feminista filmelmélet a kutatás legelevenebb áramlataiba kapcsolódik be, idővel aztán sok s gyakran egymástól távoli ágra szakad. A filmről szóló elmélkedés és vita maga is egyre gyakrabban keveredik más irányú tanulmányokkal: filmekre hivatkozhatnak a szexualitással vagy akár a fantáziálással

¹⁶ A feminista filmelmélet és a „cultural studies” kapcsolatainak lehetőségeiről lásd T. Modleski: Some Functions of Feminist Criticism, or the Scandal of the Mute Body. In: *October*, 1989/49.

¹⁷ Lásd például M. B. Haralovich: Film and Social History: Reproducing Social Relationship. In: *Wide Angle*, (8) 1986/2.; L. Rabinovitz: Temptations of Pleasure: Nickleodeons, Amusements Parks, and the Sight of Female Sexuality. In: *Camera Obscura*, 1990/223.; stb.

¹⁸ Lásd például a *Camera Obscura* különszámát (*Camera Obscura*, 1988/16.); illetve L. Mulvey: Melodrama in and out the Home. In: C. MacCabe (ed.): *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*. Manchester, 1986, Manchester University Press.

foglalkozó irodalmi tanulmányokban; egy teoretikus probléma tárgyalása szolgálhat autobiográfiai, politikai vagy egyéb célokra is. Ez megfelel az idő szellemének: a feminista filmelmélet esetében pedig annyit jelent (s egyes résztvevői szerint ez pozitív, mások szerint problematikus fejlemény), hogy egyrészt egyszerűen feminista elméletté válik, másrészt viszont feloldódik a filmelméletben.¹⁹

¹⁹ A feminista filmelmélet ilyen „diszperziójának” (alapjában véve az egész feminista elmélet megváltozásának) jele a „women’s studies” területéről az ugyancsak a feministák által létrehozott „gender studies” területére való átmenet. Ebben a képben érdekes a „Men in Feminism”-vita, amelyet lásd például in: A. Jardine – P. Smith (eds.): *Men in Feminism*. New York, 1978, Methuen. Polemikus pozíciót foglal el T. Modleski: *Feminism without Women. Culture and Criticism in „Post-Feminist” Age*. New York – London, 1991, Routledge.

Szöveg, elme, társadalom

15.1

A reprezentáció bukása és tündöklése

A hetvenes években a reprezentáció domináns formáit, illetve magát a reprezentáció fogalmát is heves kritika éri. A kritika abból a nézőpontból fogalmazódik meg, hogy a világ vásznon megjelenő ábrázolása csalás: azt állítja, hogy úgy adja vissza a dolgokat, amint azok a valóságban vannak, noha a reprodukció mindig transzformáció is; elrejtí a tényleges operátorokat, vagyis a felvevőgépet, az ideológiát; perverz örömet kelt, amikor a nőt egyszerűen nézett tárggyá redukálja stb. A nyolcvanas években is téma marad a reprezentáció, de a kérdésfelvetés szelleme megváltozik. Természetesen a fogalom előző évtizedben végrehajtott „szétszedésének” az eredménye továbbra is hasznos töke marad: mindazonáltal a reprezentáció csapda voltának tudata mellé állítják a bevett működési módja megismerésére irányuló igényt; előfeltevéseinek és implikációinak leleplezése mellé a megjelenési formái iránti érdeklődést. Ezért újra előkerülnek azok a tulajdonképp teljesen soha félre nem tett kérdések, hogy hogyan működik egy film, mire hat, miből kiindulva dolgozik. Talán nem is lehet egyenes választ találni rájuk; mégis meg kell és meg lehet próbálkozni a válaszadással.

Aumont az évtized kezdetén megjelent tanulmánya segíthet közelebről meghatározni ezt az új szellemet (Aumont 1980). A kiindulópontot a filmkép alapja, a *reprezentációs rendszer* jelenti. Ez a rendszer irányítja a vásznonra kerülő világ ábrázolását, különösen pedig az események terének konstrukcióját. Tartozik viszont hozzá egy, a használt anyagok, színek, fények, elemi formák stb. által alkotott „innen”, s a nézői részvétel nyomán létrejövő „túl” is. Egy filmelemzésnek e három dimenzió együtt működésével kell számolnia, nem elég csak a vásznon ábrázolt világot rekonstruálni, s az is hiba, ha azonnal sietünk „innen” és „túl” kerülni rajta.

Aumont álláspontját *A játékszabály* első négy szekvenciáját elemezve konkretizálja. Először is a filmtérrel vizsgálja meg. Ez a tér a „valóság” jegyeit reprodukálja: akár referenciális térként jelzi egy esemény helyét, akár színházi tér módjára díszletként mutatja meg, akár pedig mint filmtér, a mező-ellenmezőhöz hasonló eljárásokkal operál, tökéletesen felismerhetőnek, bejárhatóknak, lakhatóknak mutatkozik. Ebbe a tradicionális reprezentációs modellbe lép be az imént említett „innen” és „túl”. Az „innen”: a tér kitöltésekor a film összetevői (a fekete-fehér szín, a mozgások, a kép)

feltárják anyagi mivoltukat, olyannyira, hogy valami konkrétat, tapinthatót látunk, a jelölők játékát. A „túl”: amikor a néző áttekinti ezt a teret, átéli „a kép mint anyag egyfajta szenzuális élvezetét”, és megnyílik az „evokatív” olvasat felé (Aumont 1980, 20). Tehát levonhatjuk azt a következtetést, hogy amit egy (valamely, bármely) film ábrázol, csak akkor tanulmányozható, ha képesek vagyunk váltakozva belépni és ki is lépni belőle. A reprezentációt a perspektíva széttartó vonalai járják át, ugyanakkor felületén a skriptúra és a filmkészülék által megvalósított minden elem újra közeledik egymáshoz.

Ezt a látszólag paradox, széttartó és közelítő vonalakon, egy világ kirajzolódásán, szétbomlásán vagy meghosszabbodásán alapuló üzemmódot Vernet tárgyalja ismét az évtized vége felé egyik könyvében (1988). Vernet provokatív és programatikus módon a reprezentáció középpontjában felbukkanó *láthatatlant* vizsgálja. Amit megmutat egy film, gyakran (talán mindig) akörül forog, ami nem jut el a megjelenésig: a néző áttekinti a valóság képmását, és magukat mindenféle ábrázolás alól kivonó vakfoltokat talál rajta. Épp ez jelent kihívást: abban, amit láthatunk, megragadni egy „előbb” vagy „máshol” egész ábrázolást meghatározó jelzéseit.

A „hiány alakzatainak” öt nagy típusát elemzi Vernet. Mikor a szereplő az objektívba néz, és a teremben levő nézőre pillant, olyan, mintha egyenes kontaktusba lépne vele: valójában pusztán saját totális másságát jelzi a kép többi részéhez képest. A szubjektívban a kép forrása a szereplő, aki mintha mindent, amit általa látunk, magával itatna át: saját magát viszont elvonja a tekintetünk elől, félreáll egy „innenre”, egy képmezőn kívüli, hangsúlyos területre. A ráfényképezésben egyidejűleg a valóság több rétegét látjuk: de az ábrázolt világ elveszti mélységét, arányait, kontúrjait; gyakran azt sem értjük, hogy mi van az előtérben, s mi a háttérben. A színpalakra akasztott női arcképeken át a hősnők mintha megkettőznék, megerősítenék jelenlétüket: valójában viszont azt erősítik meg, hogy mások tekintetének tárgyai, férfivágyprédái; bizonytalan identitású szubjektumok. Végül pedig az egyes szereplők ideáljaiként kezelt más szereplők a legtöbb esetben nem követendő modellek, hanem a film által megtagadott, elnagyolt vagy nem ábrázolt figurák: annak bizonyosságai, hogy a tökéletességet lehetetlen megjeleníteni.

A „hiány öt nagy alakzata” felmutatja a reprezentáció permanens belső törékenységét, de ugyanakkor azt is, hogy gyenge pontjait miként változtatja intenzív mozzanatokká. Éppen felbomlásában (*fading*) fogjuk felfedezni az erő motívumait is, csak össze kell kötnünk a centrifugális és centripetális mozgásokat; negatívjában kell olvasnunk pozitívot és fordítva. A film szívéig csak az az elemzés jut el, amely ilyen összetett lépéseket is meg tud kockáztatni.