

16.

Kultúra, művészet, gondolkodás

16.1

A filmművészet jelentősége

1 A nyolcvanas években nem csupán a reprezentáció funkcionálási módját kutatják, kevésbé látványosan egy másik kérdés is forgalomban van, ez pedig a film kulturális, művészi és filozófiai jelentősége. Egy filmet eszerint nem nyelvi, pszichológiai, társadalmi mechanizmusok alapján működő gépnek, hanem az intellektuális, esztétikai és filozófiai történések tanúbizonyosságának kell tekintenünk. Mégpedig bizonytalan státusú tanúbizonyáságnak: egyesek szerint világos és direkt bizonyíték adott jelenségek meglétére, mások szerint csak jelzés. De mindenképpen fontos tanú, lévén, hogy hosszú távú tendenciákat és mozgásokat képes feltárni.

2 Mint ahogy előre is látható, az itt alkalmazott kutatási stratégia abban áll, hogy a filmművészetet bizonyos jelenségek mellé állítják, s az előtérben és háttérben levőkkel összevetve és szembeállítva világítják meg. A teoretikusok nem először alkalmazzák ezt a stratégiát: már a húszas–harmincas évektől él vele minden „a film és a kortárs társadalom” vagy „az irodalom és a film” típusú vizsgálódás. Az 1945 előtti időszakhoz (vagy a negyvenes–ötvenes évek epigonjáihoz) viszonyítva van viszont néhány jelentős különbség. Először is: e kutatókat nem a filmművészet (illetve saját filmművészet iránti érdeklődésük) legitimálásának szándéka vezeti: rég befejezett tény, hogy a film más kulturális produktumokkal egyenértékű. Sőt inkább populáris aspektusait igyekeznek számba venni, hogy hogyan egészítheti ki a magaskultúrát. Másodszor: nem a filmművészet „természetét” kívánják megvilágítani: inkább arra kérdeznék rá, hogy jelenléte milyen hatást kelt a kultúra vidékén, milyen hangokat közvetít és milyen visszhangot kap. Harmadszor: a kutatás már nem a közvetlen kapcsolatot hangsúlyozza a vizsgált jelenségekkel: a kutató tekintete már képzett tekintet, amelyet az alapprobléma vizsgálatában kialakult kutatási technikák irányítanak. Ebben az optikában a filmet általában textusnak tekintik, de nem annyira struktúra vagy folyamat (két definíció, amellyel már találkozunk), mint inkább az esemény értelmében vett textusnak. Esemény, vagyis egy befejezett nyelvi realizáció; egy „előfordulás” a kommunikáció, a kultúra és a gondolkodás terében; egy jelenség, amely más jelenségek mellé kerül. Esemény, vagyis működésén túl saját egzisztenciával és konzisztenciával is rendelkező objektum; amelynek súlya, élete van.

Hozzá kell viszont tartozni, hogy a film művészetével szemben a kultúra fogalmával rendelkező motívummal rendelkezünk, és a kultúra fogalmát is meg kell ragaszkodtunk mégis a kultúra fogalmához. A kultúra fogalmát a kultúra fogalmaként való felfogásának kereteit igyekeznek megteremtésük érdekében sem szem elől veszteni a kultúra kutatók. Ezért a területen a kultúra fogalmát továbbra is kisebb részekre kell bontani, és a kultúra fogalmában esztétikai jelentőséget kell hangsúlyozni, mint filozófia kerül a gólyára.

16.2

A film és a kultúra: sarchetipusok, társadalmi

Amikor a filmművészetet a kultúra fogalmához kapcsoljuk, akkor a kultúra fogalmát kell megvizsgálnunk, és meg kell határoznunk, hogy milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma.

Ezek a kérdések a kultúra fogalmát vizsgálják, és meg kell határoznunk, hogy milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma.

Leo Braudy egyik könyve a kultúra fogalmát vizsgálja, és meg kell határoznunk, hogy milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma. Milyen mértékben a kultúra fogalma a kultúra fogalma.

Hozzá kell viszont tenni, hogy ez a megközelítési mód nem sok más összetartó motívummal rendelkezik: inkább egyéni utakból, mint közös pályákból épül fel. Azért ragaszkodunk mégis a közös motívumokhoz s különösen a film tanúbizonyiságként és eseményként való felfogásához, mert könyvünkben a diskurzus (akár öntudatlan) vonatkoztatási kereteit igyekszünk kiemelni. De nem akarjuk az egyedi megnyilvánulásokat sem szem elől veszteni, mert elárulják, mely ösvényeket érintenek ténylegesen a kutatók. Ezért a területet három nagyobb részre bontjuk, amelyek a maguk részéről további kisebb részekre oszthatók: az első nagy régióban a filmet kulturális, másodikban esztétikai jelentősége szempontjából vizsgáljuk, a harmadikban pedig sui generis mint filozófia kerül a görseő alá. De kezdjük is el a bemutatásukat.

16.2

A film és a kultúra: stilisztikai döntések, művészetközi kapcsolatok, archetípusok, társadalmi hivatkozások

Amikor a filmművészetet elhelyezik a kulturális jelenségek között, és ebből a – kellemes, vagy kellemetlen – helyzetből kiindulva vizsgálják, számos kérdés merülhet föl. Milyen mértékben alkalmaz a film kölcsönvett expresszív modulokat, vagy ellenkezőleg: milyen mértékben ajándékoz a többi művészetnek értékes tapasztalatokat? Milyen mértékben örökli a klasszikus narrációt, vagy ellenkezőleg, töri meg menetét? Milyen mértékben szemléltet képekkel a vásznon egy akár elutasított társadalmi valóságot, vagy ellenkezőleg, erőlteti, hogy képeit igaznak vegyük? És így tovább.

Ezek a kérdések a hatvanas évek közepétől mindenekelőtt az amerikai egyetemek összehasonlító irodalom, amerikai, illetve francia tanszékein létrejövő kutatás egyik áramlatában jelennek meg. Megerősödésükhöz több tényező is hozzájárul: a Wellek–Warren, vagy az amerikai New Criticism által képviselt kritikai tradíció válsága; a Northrop Frye-féle (esetleg Hayden White által közvetített) irány progresszív előretörése; továbbá az Európából importált új gondolkodásmódok, például a strukturalizmus vagy Frederic Jameson, vagy Jonathan Culler elméletei; végül az az érzés is, hogy a film mindig képes dialógusba lépni saját korával, olyan képet tud adni róla és neki, amit egy más művészet sem. Ez a motívumegyüttes nyilvánvaló irodalmi hatás alatt álló, de egyben hangulatokban gazdag és sok irányban nyitott tanulmányokhoz vezet. Néhányat áttekintünk, hogy az irányzat körvonalaít jobban meghatározhassuk.

Leo Braudy egyik könyvével (1976) kezdhetjük. Az elitművészet és a populáris művészet már a századfordulón is kopottas különválasztása ellenére a filmművészet olyan térnek látszik, amely egyesíti ezt a két instanciát. Ezért hasznos a film elemzése a megjelenített világok, a kompozíciós szabályok, az előadásformák szintjén is. Braudy e témák mindegyikére szán egy-egy fejezetet. Mindenekelőtt a vásznon megjeleníthető univerzumok két típusát különbözteti meg: a „nyitott” film az ábrázoláshoz képest preegzisztens s a kép határain túlmenő, további felfedezésekre hívó világot

2 ábrázol; míg a „zárt” film akaratlagosan megkonstruált, a bemutatottban kimerülő, azt meghaladó lépéseket nem igénylő ábrázolás. Renoir és Rossellini képviselik az első, Lang és Hitchcock a második oldalt. A neveken túl a nyitott film rendezője permisszív alkat, aki rátalált egy világra, s a nézőt vendégeként kezeli; míg a zárt film rendezője autokrata, aki megteremti a világot, és a nézőjét áldozatként kezeli. A modern filmben aztán keveredik e két norma. Ugyanezt a két pólust látjuk a filmben érvényesülő szabályok vizsgálatakor: a hagyományos film a magyarázó formulák szintjén „zárattal” jár együtt, míg a kísérleti film „nyitott”. A hatvanas években itt is keveredés jön majd létre. A két pólus végül tükröződik a színészi munkában is: „a nyitott film a szereplők fejlődésére és meglepő megnyilvánulásaira helyezi a hangsúlyt, míg a zárt film pusztán a vizuális kompozíció egyik elemének tekinti őket” (Braudy 1976, 219). A színésznek egyik esetben a lelkiállapotok változatosságát, lehetőségeit kell kifejeznie, másokban önkorlátozásra és elfojtásra kényszerül.

Braudy (bizonyos sikernek örvendő) könyve egy olyan eljárást jelez, amely a film előtt álló formai választásokra koncentrál, nem pedig funkcionálásának módjaira: ily módon a film preegzisztens, az irodalomban, a színházban vagy a festészetben is megtalálható, de a vásznon új súlya és relevanciára szert tevő expresszív modulok befogadására és terjesztésére szolgáló képességeit képes előtérbe helyezni. Hasonlókat mondhatunk Keith Cohennek a film és a narratíva viszonyáról szóló tanulmányáról is (Cohen 1979): történeti dimenzióra érzékenyebb lévén, kutatási stílusa részben eltér, de az alaporientáció ugyanaz.

1 Cohen először is azt a kulturális kontextust elemzi, amelyben a film megszületett. Emlékeztet például a XIX. századi avantgárd fény, mozgás, többféle nézőpont alkalmazása iránti érdeklődésére, de ugyanígy hangsúlyozza a naturalizmus és impresszionizmus szintézisének kedvező tendencia megjelenését, a másodlagos esztétikai formák visszatérését s a technika betörését a művészetbe. E képből kiindulva Cohen aztán rátér a filmnarráció és az irodalmi narráció „kölszönzési gyakorlatának” bemutatására. Három fő érintkezési pont van köztük: a XX. századi regény, éppúgy, mint a film (főképp ez utóbbi érdeméből), a tárgyak áttelekesítésével és a személyek megkövesítésével felcseréli státusukat; a kitágított jelen idő, az akronologikus vagy szimultán narráció bevezetésével temporális torzításokat dolgoz ki; a perspektíva megsokszorozásával és a részvételt távolságtartással váltogatva pedig relativizálja a nézőpontot.

3 Tehát Cohen is a formai struktúrák szintjén szemléli a filmet: többletként azt mutatja be, hogyan függenek ezek a struktúrák az új művészetnek a kultúra egész területével folytatott termékeny dialógusától, a köztük lévő folytonos csereforgalomtól. Frank McConnel tanulmányai tovább tágítják a képet: az irodalmi és filmnarratívánál maradunk, de az érdeklődés súlypontja a valóságot fölülíró expresszív modulokról a személyes életünk értelmezésére szolgáló formákra tevődik át (McConnel 1975, és különösen 1979).

A kiindulópont minden narráció didaktikus természete. Az a látszat, mintha az elbeszélés elidegenítené olvasóját vagy nézőjét a világtól, ám valójában hozzásegíti,

hogy magáról és az őt körülvevő világról át a tényleges világban elbeszélés archetípussá válásának kulcsaként szembesítve emberek közti konfliktusok visszatérés kettőse azt és a megbékélés stb. kínálhat magyarázatot.

Ez a filmelbeszélés funkciója, amelyet régebben a tartalom ugyanazt a dalmi, politikai vagy kulturális Természetesen azt is narratív struktúrát hoz a lomban és a filmben e hóstípussal, egy környezeti karakterizálhatók. Az e törvényszerűség az istenek alapozódnak. A *romance* emberekkel szemben (Clementine) ezzel a narratív, ügyvéd, riporter), a tussal szembenézve tömör egykor a várost alapított secret agent) és az *Északi városban él, ahol a törvénykülönbség, amelyben *Verwandlung* és a *Taxisof**

Így McConnel. A film és a filmművészet befogadására is szolgál: a képek segít megfejteni a világot, viszont a kifejezési módok mány csoport állítja közbe valamely közösségben.

Ennek az áramlatnak Warsow írása: az ő értelmezés szublimációjáról, vagy a séről arra irányul, hogy interpretációs kulcsok a kedés e szálát Michael (musical, western), sze

hogy magáról és az őt körülvevő dolgokról képet alkosson: egy fiktív világ létrehozásán át a tényleges világban hasznosítható ismeretekkel látja el. Mégpedig azért, mert az elbeszélés archetípusokat aktivál, s az archetípusok mindig a jelenségek interpretálásának kulcsaként szolgálnak. A jó és a rossz közti ellentét azt fejezi ki, hogy az emberek közti konfliktus elkerülhetetlen, s morális gyökerei vannak; a szökés és visszatérés kettőse azt jelenti, hogy a személyiségfejlődés lényeges eleme a szakítás és a megbékélés stb. Az elbeszélés archetípusokban gyökerezik, s pontosan ezért kínálhat magyarázatokat, nyújthat vezérfonalat nekünk.

Ez a filmelbeszélésre is érvényes. A film lényegében átvette azt a társadalmi funkciót, amelyet régen az irodalom, még régebben pedig az orális költészet töltött be. A tartalom ugyanaz maradt: „elemi formájában” „az egész története, annak társadalmi, politikai vagy kulturális környezettel való viszonyában” (McConnel 1979, 6). Természetesen azt is meg kell vizsgálni, hogy a „történet ilyen elemi formája” miféle narratív struktúrát hoz létre. McConnel (aki Frye-t Rousseau felől olvassa) az irodalomban és a filmben egyaránt négy „alpmítosz” létezését tételezi föl, melyek egy hőstípussal, egy környezettípussal és egy a hős által végrehajtott törvénysértéssel karakterizálhatók. Az eposzban a hős uralkodó, a környezet egy alapítandó város, és a törvényszegés az istenekkel kapcsolatos: például az *Aeneis* és a *Rettegett Iván* erre a sémára alapozódnak. A *romance*-ban lovag a hős, hivatása fenntartani a rendet, és a bűnt más emberekkel szemben követi el: a *Roland-ének* vagy a *Clementina kedvesem* (My Darling Clementine) ezzel a narratív maggal dolgozik. A melodrámban a hős „ágens” (detektív, ügyvéd, riporter), aki a fitogtatott morál és a rejtett törvénysértés közti konfliktussal szembenézve törekszik érvényre juttatni azokat a normákat, amelyek szerint egykor a várost alapították: ennek McConnel által elemzett példái *A titkosügynök* (The secret agent) és az *Észak-északnyugat*. A szatírban a hős messiás vagy bolond, aki olyan városban él, ahol a törvény és a törvénysértés, a jó és a rossz között elveszett minden különbség, amelyben tehát az élet elviselhetetlenné vált: a tárgyalt példák a *Die Verwandlung* és a *Taxisofőr* (Taxidriver).

Így McConnel. A négy archetipikus struktúra elkülönítése nem pusztán az irodalom és a filmművészet közti átvételek, hanem a filmelbeszélés funkciójának megragadására is szolgál: a képekkel-hangokkal való narráció a szavak formájához hasonlóan segít megfejtetni a világot, és megoldásokat javasol problémáinkra. A film funkcióit viszont a kifejezési mód társadalmi vonatkozásaira különösen érzékeny másik tanulmánycsoport állítja középpontjába: ezekben a munkákban a művészi dinamizmusokat valamely közösségben jelen lévő dinamikákra vonatkoztatják.

Ennek az áramlatnak még az ötvenes években született egyik első példája Robert Warsaw írása: az ő értelmezése a gengszter alakjáról mint a modern vállalkozó negatív szublimációjáról, vagy a vadnyugati figurákról mint a romantikus hőstípus továbbéléséről arra irányul, hogy bebizonyítsa: a film, éppúgy, mint a populáris irodalom, interpretációs kulcsokon át „olvassa” és „írja át” a világot (Warsow 1962). Az elmélkedés e szálát Michael Wood veszi föl: a klasszikus hollywoodi filmeket műfajok (musical, western), szereplők (Gene Kelly, Rita Hayworth) és szituációk (szerelem,

magány) szerint tekinti át, és keresi meg bennük az amerikai kultúrát, illetve annak egyénekről, párokról, szexualitásról, végzettről stb. való gondolkodását jellemző vonásokat. Az a gondolat áll a háttérben, hogy a filmek a nagy emberi mítoszokon kívül hangot adhatnak az egyes társadalmak aggodalmainak, tipikus problémáinak is, amelyek a vásznon olyan történetekké változnak, amelyek egyszerre eszközei az önismertetnek és a menekülésnek. Ez megengedi, hogy minden hollywoodi produkciót olyan textusként tárgyaljon, amely lehetővé teszi „hogy azt tanulmányozzuk, amit az amerikai elme rejtett zugainak nevezhetnénk” (Wood 1975, 117). A filmművészet megmondja, hogy mit látunk és mit gondolunk saját magunkról és a világról.

Megemlíthetnénk még további tanulmányokat is,¹ de a már tárgyaltak is lehetővé teszik, hogy az áramlat általános képét meghatározzuk: az érdeklődés az adott reprezentációs szisztémát karakterizáló stilisztikai választások (Braudy) vagy a filmnek a kultúra más területeivel közösen használt expresszív moduljai (Cohen), továbbá az örökölt és újra feldolgozott nagy mítoszok (McConnel) felé fordul, illetve bizonyos mentalitás rekonstruálását lehetővé tevő vonásait állítja középpontjába (Warsow, Wood). Mind a négy esetben olyan kulturális dinamizmusokra vonatkoztatják a filmet, amelyek áthatják és táplálják: egy film annyiban ön maga, amennyiben valami másra irányítja a figyelmünket.

16.3

A film és a kultúra: formai struktúrák és szociális funkciók, állandó elemek és járulékos tényezők

Ez a tanulmánytípus, bár elsősorban amerikai akadémiai környezetben virágzik, európai körökben is jelen van. Három egymástól igen különböző munkát fogunk említeni, amelyek azonban egyenlőképpen példázhatják a kutatás nagy irányait.

¹ Az első Thomas Elsaesser melodramáról szóló, nagyon sikeres tanulmánya (1972). Először is a műfaj őseit tekinti át: a középkori moralitást és a francia forradalom utáni romantikus színházat. Aztán a melodráma társadalmi funkcióját emeli ki: az elbeszélte események, bármilyen sematikusak vagy extrémek is, lehetővé teszik a rendhez kapcsolódó általános témák (mint például a vágy és a törvény; a felelősség és önkény; az emelkedő és a még hatalomban levő társadalmi rétegek közti ellentétek) lefordítását közös tapasztalatokra utaló szituációkra; ezen a módon a néző (vagy az olvasó) megérthet olyan dinamizmusokat is, amelyek saját életében részben elkerülték a figyelmét. Ezzel párhuzamosan Elsaesser megmutatja a melodráma struktúráit: ki-

¹ Például Beverle Huston és Marsha Kinder kutatásait, amelyek az általuk „transzformalistának” nevezett módszerük segítségével igyekeznek fókuszba állítani egy film által használt eljárásokat az idők folyamán érvényben levő törvényekkel összefüggésben, és meghatározni az egyes döntések jelentőségét. B. Huston – M. Kinder: *Self and Cinema. A Transformalist Perspective*. Pleasantville, 1980, Redgrave.

emeli az ellenpontozás stb. szembeállítás) és levő tárgyakon való visszát a műfaj válaszol az elbeszélte történetek a klausztrofóbiás légkört.

A második írás is egy szülő könyvről van szó keresztül újraértelmezés és a közösség közti ellentét (Grande 1986, 42), a k... tusokat, az egyén társad... számára az a tetszőleg... kedés és az elutasítás k... játszik az olasz komédia... négy irányzatát is elkü... *Római lányok* [Ragazze... speranza]); az erőszak az *Il segno di Venere* vagy... mítosza (az adaptáció... vezetnek: *Egy nehéz élet*... liana]); az elvesztett árt... tasia] vagy a *Poveri ma...* mint életstílus veszély... mutatnak).

A harmadik, e kutat... és a festészet kapcsolat... találkozásukkor a két m... egymással. Ebből a sze... utolsó impreszionista két téma körül forognak... visszaadása, illetve a lán... gással való meghatározá... hez köti Aumont a film... helyett „egy közönség... továbbá a formálódás és... festői kísérletekre emlé... képen kívülvel, amikor... képekteretek), de a repre...

² Aumont könyvéből egy r... fordítása.

emeli az ellenpontozás (a szereplők és a díszlet, a főcselekmény és a mellékszálak stb. szembeállítás) és a „sűrítés” (a főszereplők pszichikai állapotának a körülöttük levő tárgyakon való visszatükröződése) szerepét. Végül elemzi azt a módot is, amelyen át a műfaj válaszol az ötvenes évek amerikai társadalmának nyugtalanságaira: az elbeszélte történetek a generációk és a nemek közti konfliktusra összpontosítanak, klausztrofóbiás légkört, pánikot, hisztériát jelenítenek meg.

A második írás is egy filmműfajt tárgyal: Maurizio Grandénak az olasz komédiáról szóló könyvéről van szó (1986). A kiindulópont a tragikus és a komikus Frye olvasatán keresztül újraértelmezett ellentéte. Amíg a tragikus a „társadalmi skizmát, az egyén és a közösség közti ellentétet, a vezető és a közösség közti elidegenedést” emeli ki (Grande 1986, 42), a komikus az egyén és a társadalom közti mindennapos konfliktusokat, az egyén társadalomhoz való alkalmazkodását hangsúlyozza. Ezért a komédia számára az a tetszőleges, jellegtelen szereplővé vált hős lesz érdekes, aki a beilleszkedés és az elutasítás közt ingadozik, és aki végül a megbékülést választja. És ezért játszik az olasz komédiában négy nagy mítosz centrális szerepet, melyek segítségével négy irányzatát is elkülöníthetjük: a társadalomba való belépés mítosza (például a *Római lányok* [Ragazze di piazza di Spagna] vagy a *Két krajcár reménység* [Due soldi di speranza]); az erőszakolt társadalmi normákhoz való alkalmazkodás mítosza (például az *Il segno di Venere* vagy *A szokásos ismeretlenek* [I soliti ignoti]); a csalás és az álruha mítosza (az adaptáció olyan túlzásaival, amelyek elkerülhetetlenül disszonanciához vezetnek: *Egy nehéz élet* [Una vita difficile] vagy a *Válás olasz módra* [Divorzio all'italiana]); az elvesztett ártatlanság mítosza (*Kenyer, szerelem, fantázia* [Pane, amore e fantasia] vagy a *Poveri ma belli*, amelyekben máskülönben felbukkan a „kétértelműség mint életstílus” veszélye, s amelyben a komikum kínálta megoldások már a válság felé mutatnak).

A harmadik, e kutatási irányra nézve mintaszerű írás Jacques Aumont-nak a film és a festészet kapcsolatáról szóló alapos és egyéni tanulmánya.² Vezérgondolata, hogy találkozásukkor a két művészet inkább problémákat, mint formai megoldásokat cserél egymással. Ebből a szemszögből javasolja Aumont, hogy a Lumière testvérekben az utolsó impresszionista festőket lássuk: filmjeik az impresszionizmus által felvetett két téma körül forognak, vagyis a valóság tapinthatatlan elemeiben (levegő, fény) való visszaadása, illetve a látótér, valamint a tárgy és a megfigyelő közti távolság képkihívással való meghatározása körül. Ugyanígy az utolsó két évszázad festészeti kísérleteihez köti Aumont a filmtér és filmidő konstrukcióját. Különösen a nagy pillanatok helyett „egy közönséges pillanatot” (vagyis a mindennapi élet jeleneteit) ábrázoló, továbbá a formálódás érzetét (sorozatok) vagy az oda-vissza képzetét (kollázs) keltő festői kísérletekre emlékeztet, továbbá azokra is, amelyek az ábrázoltat összekötik a képen kívülvel, amikor is a kép szélei egyrészt értékes tárgygyá (vö. arannyal futtatott képkeretek), de a reprezentáció elkerülhetetlen és gyakran problematikus korlátaivá

² Aumont könyvéből egy részlett megjelent magyarul a *Metropolis* nevű folyóiratban (1997, ősz), Zakál Edit fordítása.

is válnak. A film, a mulandó, az alakuló, a köznapi művészete, a látható és a magát pusztán sejtetni engedő közti egyensúlyok művészete folytatja ezt a kísérletezést, és új jelentőséget ad neki. Végül Aumont a „változó szemre”, a film bizonyos legértékesebb és leghosszadalmasabb úton szerzett hódítására utal, amelyben a XIX. századi festészetnek a skicc és a mindennapi élet iránti előszeretete, de az akkor divatos panorámaképek jelenetezése, a vasútnak köszönhető új világlátás is szerepet játszanak, s amelyet a felvevőgép mozgékonyasága, sokféle optikája, a montázs által lehetővé tett beállításpermutáció stb. tesz teljessé. A film mindezekben a átvételekben nem pusztán örökli a már megkezdett kísérletek eredményeit, épp ellenkezőleg, nem is sejtett vonásait hozza felszínre és új kifejezésekkel gazdagítva adja tovább. Más szavakkal: „a film és a festészet kapcsolata nem a klasszikus esztétáknak oly kedves megfelelés vagy leszámazás” (Aumont 1989, 171) segítségével írható le: a két pólus szüntelenül együttműködik, kicserélik kérdéseiket, tapasztalataikat, határaik az adott ponton feloldódnak, és mindig a másik által elért eredménytől indulnak tovább. Analógia vagy átültetés helyett jóllehet rejtett, mégis határozott mozgásról van szó: a két közeg összefolyik és feloldódik, széttörik és újra összeáll.

Megint csak számos megemlíthető írás volna még: gondolok például az intertextualitással, azaz bizonyos témák vagy eljárások egyik szövegből a másikba lépésének módjaival, vagy az intermedialitással, vagyis az egyes médiumok szerep- és tapasztalatcseréjének formáival foglalkozó tanulmányokra: ez a kétirányú érdeklődés a nyolcvanas években gyakran figyelemre méltó eredményeket produkált.³ Tény tehát, hogy bár más motivációkkal és más tónusokkal, de Európában is találunk olyan áramlatot, amely a filmet a kultúra dinamizmusaira vonatkoztatja.

Ezt az áramlatot Európában és az óceánon túl egyaránt kettős polaritás jellemzi. Amikor a kutatók figyelme a filmekben megjelenő stilisztikai döntések vagy a más szektorokkal megosztott expresszív modulok felé irányul, az elemzés középpontjában a formai struktúrák állnak; amikor viszont a film mítoszok reinkarnálására való képessége vagy mentalitást jelző szerepe felé, akkor elsősorban a társadalmi funkciókat vizsgálják. Ezzel párhuzamosan, amikor nagy oppozíciókról és mítikus gyökerekről van szó, akkor a filmtörténetből absztrahálják őket, míg amikor stilisztikai eljárásokról, szimp-tómákról vagy nyomokról, akkor körülírt és pontos dinamizmusokat emelnek ki. Tehát formai struktúrák és társadalmi funkciók; s ugyanakkor univerzális állandók és járulékos tényezők. A filmművészet azért folytathat párbeszédet a kultúrával, mert felmutatja mind a négy vonatkozását; de az egyes aspektusok különböző hangsúlyokkal járhatnak. A filmműfajokról szóló vita majd erre szolgáltat bizonyítékot.

³ E kutatási irány példáit lásd J. Müller (ed.): *Texte et medialité*. In: *Mana*, 1987/7. Egy külön fejezetet érdemelne az irodalom és a filmművészet kapcsolatának tradicionális témáját új eszközökkel folytató tanulmányok, lásd például J. Paech: *Literatur und Film* (Stuttgart, 1988, Metzler), és a filmművészet „literarisierung”-jának fogalmát.

Az utolsó húsz év rosszul vagy kevésbé western kialakulását elemzéseire utalni; a kodott filmbarátok megértési stratégiai túllépjenek a szerző seket ragadhassanak megoldások közti vál szokások jelentősége sémák szerepe, a kli pozíció, hogy az újat hogy a műfaj banalizá galvanizálja. Ellenkez egyszerre indusztriál

Ebben a beállításban a műfaj az a közös sz rögzített kommunik szervezze a saját vár és közönsége közt (biztosítja a felek köz az egyezség? Buscom ki: a műfaj a szereplő hozzáteszi ehhez a anélkül, hogy ne uta rúra), az állandó mo „birka kontra marha sémák szerepét is. M használatát, azonos s tét is idesorolják. A (motívumok, témák, ábrázolt felismerésén

⁴ Bazin – J. L. Rieupey 1962a; Warsaw 1971.

⁵ Természetesen nem műfajban pusztán a kultúra iránt, amelyek egy nagy kö épül.

16.4

A film és a kultúra: a műfaj az archetípusok és a rituálék között

Az utolsó húsz évben a műfajkutatás növekvő sikert ért el. Nem mintha azelőtt rosszul vagy kevéssé művelték volna: ellenkezőjének bizonyításához elég Bazinnek a western kialakulásáról szóló tanulmányaira⁴ vagy Warsaw cowboy- és gengszterfilm-elemzéseire utalni; a terület mégis nagyrészt szenvedélyes kritikusok vagy megátalkodott filmbarátok kezén maradt. A teoretikusok a hetvenes évek elején kezdik csak megérteni stratégiai jelentőségét: a műfaj kategóriája lehetővé teszi számukra, hogy túllépjének a szerzőelméletnek kedves film-rendező kettősén, s tágabb összefüggéseket ragadhassanak meg. S az elmélet valóban feltárja, ami az egyes expresszív megoldások közti választást megelőzi (vagy túllépi): kiderül a kielégülést váró megszokások jelentősége, az ismétlések szerint való haladás haszna, az állandó narratív sémák szerepe, a klisékben folyó kommunikáció hatékonysága; tehát az a predispozíció, hogy az újat az ismert felől olvassuk. Az eredmény: eltűnik az az elképzelés, hogy a műfaj banalizáló mechanizmus, hacsak egy szerző egyéni poétikája életre nem galvanizálja. Ellenkezőleg, nagyon is lényeges eszköz annak megértéséhez, mi teszi egyszerre indusztriális és populáris művészetté a filmet.⁵

Ebben a beállításban feltárul a film csinálója és nézője közti alapvető összhang. A műfaj az a közös szabályegyüttes, amely egyikük számára lehetővé teszi, hogy rögzített kommunikatív formulákat használjon, s a másikuk számára, hogy megszervezze a saját várakozásai rendszerét. Van tehát egy „agreement” a filmkészítő és közönsége közt (McArthur 1972, 20), egy hallgatolagos megállapodás, amely biztosítja a felek közti kölcsönös megértést (Kitses 1970, 24). De min alapul ez az egyezés? Buscombe (1970) vagy McArthur (1972) az ikonológia szerepét emelik ki: a műfaj a szereplők és a környezet ismétlődő vonásaiból születik. Kitses (1970) hozzát teszi ehhez a történelmi vonatkozások (nem lehet a westernről beszélni anélkül, hogy ne utalnánk a vadnyugat meghódítására vagy a függetlenségi háborúra), az állandó motívumok (nincsen western a „törvény kontra töltény” vagy a „birka kontra marha” témája nélkül), az irodalomból vagy a színházból származó sémák szerepét is. Mások további tényezőket, például a megcsontosodott stílus használatát, azonos színészek szerepeltetését vagy a divatok periodikus visszatérését is idesorolják. A lista még bővül; de továbbra is formai elemeket tartalmaz (motívumok, témák, eljárások) és ugyanakkor társadalmi funkcióhoz köti őket (az ábrázolt felismerésének igénye; az állandó megoldások haszna; indíttatás a történe-

⁴ Bazin – J. L. Rieupeyrou: *Le western ou le cinéma américain par excellence*. Paris, 1953, Ed. du Cerf; Bazin 1962a; Warsaw 1971.

⁵ Természetesen nem tűnnek el az Adorno és a frankfurti iskola nyomain járók fenntartásai, akik a műfajban pusztán a kultúripar funkcionális „sorozattermékét” látják, nő viszont az érdeklődés az okok iránt, amelyek egy nagy közönséget e filmhez való ragaszkodásra indítanak, és az örökség iránt, amelyre épül.

lem történetekké alakítására stb.). E kutatók nemcsak az első oldallal foglalkoznak, mint a műfajt tipikus vonások gyűjteményére redukálók tennék; ellenkezőleg, a fonákját is behatóan vizsgálják.⁶

Épp ebből az együttesből kiindulva vehetünk észre egy további elméleti elágazást. Mi a műfaj hatósugara? Univerzális, tehát beletartozik a bárhol és bármikor zajló emberi élet, vagy körülírt és adott korszakban, meghatározott kontextusban működő berendezésnek kell tekintenünk? S ezzel párhuzamosan, a mindenütt, mindenkor meglevő formák, például a mese vagy a közmondás modelljére vagy az egyedi közös-ségek specifikus adottságaiból kiindulva formálódik?

Stuart Kaminski, akinek a témában íródott egyik legjobb tanulmányt köszönhetjük (1974), az első alternatívát választja. A műfaj a többi populáris narratív formához hasonlóan univerzális gyökerekkel rendelkezik: jóllehet igaz, hogy a western megér-téséhez szem előtt kell tartani az utolsó kétszáz évben kialakult sztereotípiákat is, legmélyebb gyökerei mégis az antik mítoszokhoz kapcsolják. A műfajok a már a mítoszokat is alakító témákat és problémákat elevenítik föl: a jó és a rossz, az egyén és a közösség, a vágy és a törvény stb. közti ellentétet, illetve a két oldal közti összhang megtalálásának szükségletét. Sőt minden műfaj meghatározott mítoszhoz nyúl vissza: a krimi „mocskos” hőseben Perszeusz éled újra, a western *vilain*jében a földi paradicsomból kiűzött embert ismerhetjük fel stb. (Kaminski 1974, 214). Tehát a filmműfaj az örök dolgok legújabb kiadása: olyan archetípusokat használ, amelyek az emberek számára mindig is vonatkoztatási pontul szolgáltak. Ha meg akarjuk határozni a műfajok profilját és funkcióját, ezekhez kell visszanyúlnunk.

Kaminsky a műfajfogalom globális interpretációja felé hajlik; mások viszont körül-írtabban kívánják értelmezni. Pye (1975) szerint a műfaj állandó modellekre épül, de egyedi formára szabja őket. Ezért hasznos az egyes műfajok alapjául szolgáló narratív sémákkal foglalkozni (e sémák Frye moduszait – regény, tragédia, komédia stb. – idézik, s ugyanúgy beültetik az adott textusba saját hordozóstruktúráikat; de talán még hasznosabb a sémákat feltöltő szüzsé- és szereplőtípusokat, stíluszinteket vizsgálni. Pye ezt a nézőpontját alkalmazza a westernre, s kimutatja, hogy a realizmus, vagy legalábbis a realiztikus tárgyalásmód alapvető szerepet játszik a műfaj definíció-jában.

⁶ Itt egy strukturális műfajdefiníciót helyezünk szembe a funkcionális definícióval: nem kell mind-azonáltal elfelejteni, hogy még ez előtt a kontraszt előtt mások sokkal radikálisabban operáltak. Egy műfaj egy saját konzisztenciával megáldott valóság, önmagában felismerhető, avagy a kutató megfigyelésének terméke, ami egy adott szövegegyüttesre alkalmas címkét ragaszt? Továbbá a műfajt deduktíve kell definiálni, egy absztrakt tipológiát létrehozván, és ellenőrizvén, hogy mely rubrikák töltődnek föl az idők során, vagy pedig induktíve, a különböző előfordulásokat egybevéve, és megállapítván közös vonásaikat? S végül: a műfaj történelem feletti, minden időben és kultúrában önmagával azonos, vagy függ attól a kontextustól, amelyben megjelenik, az idő és hely megváltozásával konnotációit is változtatni készen? Ezekről a problémákról s az irodalmi műfajok esetében egy imponáló bibliográfia: G. Genette (ed.): *Théorie des genres*. Paris, 1986, Seuil; ami a filmet illeti, lásd Buscombe 1970, Altman 1984; módszertani megfigye-lések: F. Casetti: *Les genres cinématographiques: quelques problèmes de méthode*. In: *Ça cinéma*, 1979/18.

E vonalvezetésen b...
te műfaj helyett sokka...
teljesen egyértelművé...
van szó, s nem egyéni...
biztosító invenciókra,...
Másképp azt is aláhúz...
minden használatra m...
rendszerekre van szük...
reprezentációkra is. Ez...
meghatározott időben...
konfigurációk (ilyenek...
tekintjük őket, vö. Cav...
is kell: a formulák ne...
konkrétabb és gazdagab...
nak köszönhető egyfél...
típusokban oldódnak f...
mény, például nyugato...
utal, s ezáltal hallatlan...
ugyanazek az archetípu...
ben, környezetben és s...
rossz küzdelme önmaga...
számára tényleges jelen...
tés: nem kell az Emb...
felhagyni, de vele együ...
Will Wright ugyanele...
mitikus gyökeréről, ha...
nyújtotta: mielőtt ismé...
közösség történések...
volt (Wright 1976, 17).
kínálnak kulcsot; a vágy...
nek. De eközben szem...
kat is; tehát az adott pi...
mondhatjuk, hogy min...
demel: amelyek rögesz...
egyensúlyaira leginkább

Ha kitarunk amell...
tekintsük, több követke...
désbe: nemcsak archet...
tényezőkkel is. Rick Al...
tartalmi elemeket jele...
másrészt adott diszpoz...
nyomozás kibontakozás

E yonalvezetésen belül John Cawelti gondolatmenete különösen jelentős. Szerintem (műfaj) helyett sokkal jobb formuláról beszélni: ez a terminus legalább két dolgot teljesen egyértelművé tesz. Egyrészt kiemeli, hogy anonim és repetitív struktúráról van szó, s nem egyéni és váratlan ötletekről: egy kultúrának nemcsak a változást biztosító invenciókra, hanem a stabilitást garantáló konvenciókra is szüksége van. Másrészt azt is aláhúzza, hogy konkrét célhoz kötött struktúráról van szó, s nem minden használatra megfelelő modellről: egy kultúrának nemcsak nagy vonatkoztatási rendszerekre van szüksége, hanem egy adott periódus érdeklődését összefoglaló reprezentációkra is. Ez a második opozíció döntő jelentőségű: a formulák inkább meghatározott időben és környezetben, mint örök és univerzális valóságban működő konfigurációk (ilyenek ugyanis a műfajok, ha a mítosz egyszerű reinkarnációjának tekintjük őket, vö. Cawelti 1971, 31). Mindazonáltal az opozíciót interpretálnunk is kell: a formulák nem annyira kiiktatják a nagy narratív sémákat, mint inkább konkrétabb és gazdagabb s ezáltal hatékonyabb struktúrákra fordítják le. A formulának köszönhető egyfelől, hogy „a kultúraspecifikus témák univerzális narratív archetípusokban oldódnak föl” (Cawelti): az adott közösségben kulcsszerepet játszó esemény, például nyugaton a seriff és a banditák közti harc a jó és a rossz örök harcára utal, s ezáltal hallatlan súlyra tesz szert. A formulának köszönhető másfelől, ha ugyanezek az archetípusok „az őket mozgósító kultúrában jelentéssel bíró szereplőkben, környezetben és szituációkban konkretizálódnak” (Cawelti 1976, 36): a jó és a rossz küzdelme önmagában absztrakt, s csak akkor lesz az adott közösség minden tagja számára tényleges jelentése, ha a seriff–bandita ellentét formáját ölti. A következtetés: nem kell az Emberről való beszéddel (amit a mítoszok tettek és tesznek) felhagyni, de vele együtt az (adott térben és időben élő) emberekről is beszélni kell.

Will Wright ugyanebben az irányban halad. Csak akkor lehet beszélni a műfajok mítikus gyökeréről, ha tisztáztuk a fogalmakat. A mítosz mindig a világ olvasatát nyújtotta: mielőtt ismétlődő és megújítandó kanonikus elbeszéléssé vált volna, egy közösség történések magyarázatához igénybe vett „társadalmi jelentésstruktúrája” volt (Wright 1976, 17). A műfajok ugyanígy működnek: a jelenségek magyarázatához kínálnak kulcsot; a vágyak áttörő erejéről, a végzet elkerülhetetlenségéről stb. beszélnek. De eközben szem előtt tartják a közösséget karakterizáló témákat és problémákat is; tehát az adott pillanatban működő dinamizmusokhoz kapcsolódnak. Ezért azt mondhatjuk, hogy minden társadalomnak olyan műfajai vannak, amelyeket megérdemel: amelyek rögzítméire és új meggyőződéseire, feszültségeire és lehetséges egyensúlyaira leginkább reagálnak.

Ha kitarunk amellett, hogy a műfajokat körülírt és ne globális jelenségnek tekintjük, több következménnyel is számolnunk kell. Először is több elem lép működésbe: nemcsak archetípusokkal lesz dolgunk, hanem társadalmi, történeti, nyelvi tényezőkkel is. Rick Altman a nyelvi tényezőkre tér ki. Egy műfaj egyrészt állandó tartalmi elemeket jelent (azonos típusú szereplőket, cselekményt, környezetet), másrészt adott diszpozíciós sémát (vagyis szüzsétípust, amely például a krimiben a nyomozás kibontakozását, a musicalben a prózai és zenés részek váltakozását szabá-

formule

b) b)

1
-2

lyozza stb.); ezért szemantikai és szintaktikai terminusokban egyaránt definiálható. Altman véleménye szerint „a műfajokra vonatkozó legfontosabb kérdések döntő részét csak e két aspektust összekötve vizsgálhatjuk”, tehát a leghelyesebb „szemantikai/szintaktikai” megközelítést alkalmazni (Altman 1984a, 11). Ebből a perspektívából érthetővé válik, hogy egyes filmek miért műfajszerűbbek, mint mások: olyan műről van szó, amellyel egyaránt nyújtanak karakterisztikus univerzumot és kanonikus keretet. De azt is segít megérteni, hogyan alakul át egy adott műfaj: például úgy, hogy a szemantika stabil marad, ugyanakkor megváltozik a szintaxis (ez a musical esete, amely a melodráma szüzséjét átvéve újul meg); vagy a szintaxis marad stabil és a tartalom változik meg (ez a western esete, amely más térbe és időbe áthelyeződve is ugyanazt a fabulát mesélheti el). Altman hozzáteszi, hogy ez a mechanizmus „tárgyalásokat” tesz lehetővé Hollywood és közönsége közt: fokozatosan új kínálat vagy új igény vetődhet föl, kipróbálják, s ha rendelkezik bizonyos állóképességgel, meg is tartják. Ilyen módon a műfaj szint válhat, s mégis ugyanaz marad.

Thomas Schatz (1981) ezzel párhuzamos és kiegészítő megállapításokat tesz. Szerinte a műfaj ahhoz hasonlóan viszonyul az egyedi filmekhez, mint egy „grammatika” az egyedi nyelvi megnyilvánulásokhoz: olyan közös és interiorizált szabályrendszer, amelynek lehetnek egymástól eltérő, mégis kánonkonform alkalmazásai. Schatz körvonalazza ezt a „grammatikát”, különösen pedig a narratív összetevők, vagyis a szereplők, a környezet, a konfliktusok és a megoldások funkcióját tárja föl; s kiemeli két nagy modell meglétét: az első a rend témájához kötődik és főleg a westernben, a gengszterfilmben és a krimiben működik, a második az integráció témájához és a musicalben, a screwball comedyben és a melodrámban látható. Schatz ezenkívül jelzi, hogy a műfajok alapját képező nyelvi szabályoknak megvan az ipariális megfelelőjük is: a filmekben érvényesülő narratív ökonómia a stúdiókat irányító materiális ökonómia másik oldala. Mivel szomszédos és együttműködő területekről van szó, hasznos a reprezentáció formáinak tanulmányozását a gyártásmód elemzésével összekapcsolni.

A műfajok körülírt és nem globális jelenségként való kezelésének második következménye, hogy funkciójuk kerül előtérbe: ha szorosabban a társadalmi valósághoz kötik őket, jobban látszik, mihez kötődnek benne. Cawelti például listába rendezi a „kulturális funkciókat”. A műfaj (nála: a formula) mindenekelőtt az adott társadalom által elismert értékek szintézisét és megerősítését kínálja: ebből a nézőpontból a rituáléhoz hasonló funkciót tölt be. Másodszor „egy mindenki által ismert szabályokra épülő szórakozást” jelent (Cawelti 1971, 32): ebből a szempontból a játék szerepét tölti be. Végül „olyan lehetőség, amellyel az egyének bizonyos öntudatlan vagy elfojtott szükségleteiket élik ki, vagy szimbolikus formában olyan latens motívumokat fejeznek ki, amelyeket meg kell jeleníteni, de ez közvetlenül nem történhet” (Cawelti 1971, 33): ebben az álommal rokon. A listát részben maga Cawelti, részben mások kiegészítik még: de minden lista alapja ez a három, vagyis a rituális, a játékos és az onirikus dimenzió marad.

A három közül bizonyos legvitatottabb is. A műfaj kel azonos vonatkoztatás segít elsimítani a konfliktus is; végül pedig állandó idomóniákon végbemenő formához járul a társadalmi embercsoport gondolat, műfaj funkcióját nem is társas kapcsolatok eszköze.

Itt megszakítjuk a műfaj kíván alkotni róla, annak készítőjét és nézőjét összemérték közös *archetípák* zórosorozatban indokoltuk szemléletét jellemző képe, hogy a formai elemeket és definiálásában is egyaránt kielégítendő szükségletek latba univerzális gyökere is aláhúzzák az örök tartozó elemek jelenlétét át elsősorban (az ipariális nem egyetlen szerző tevé az egész közösség közt amelyre a közösség az é Meg kell említenünk itt a bennük forgalomban lévő dő kulturális identitásá felé nagy sikereket elérő de a műfajok kérdését kö kívül esik a mi kutatási te periódus határán van. De zatról van szó.⁷

⁷ A cultural studiesről beszél New York – London, 1992, Routledge; London, 1981, Batsford; és C. M. Manchester, 1986, Manchester.

A három közül bizonyosan a rituális dimenzió a legérdekesebb, s nem véletlenül a legvitatottabb is. A műfaj lehetővé teszi mindenkinek, hogy egy közösség (a többiekkel azonos vonatkoztatási rendszerrel, értékekkel rendelkező) tagjának érezze magát; segít elsimítani a konfliktusokat és megoldásokat találni, még ha csak szimbolikusan is; végül pedig állandó időpontokban, mintegy rendszeresen megrendezett kis ceremóniákon végbemenő fogyasztást tesz lehetővé. Ebben az értelemben közvetlenül hozzájárul a társadalmat szervező folyamatokhoz: nemcsak azt tükrözi, amit egy adott embercsoport gondol, hisz vagy lát; őket összetartó viselkedési formákat is előhív. A műfaj funkcióját nem is lehetne jobban kiemelni, mint hogy rituáléértékét feltárva a társas kapcsolatok eszközévé tesszük.

Itt megszakítjuk a műfajokról szóló kutatások bemutatását: aki részletesebb képet kíván alkotni róla, annak rendelkezésére áll egy kiváló antológia (Grant 1986). A film készítőjét és nézőjét összekötő egyezségtől indultunk, amelynek okát ideálisan az emberiség közös archetipusaitól az egyes közösséget összetartó rituálékig terjedő tényező-sorozatban indokoltuk. Eközben pedig talákoztunk a film kulturális tényként való szemléletét jellemző két nagy polaritás további bizonyítékával is. Egyrészt láttuk, hogy a formai elemeket és a társadalmi funkciókat is bevonták a vizsgálatba; a műfajok definiálásában is egyaránt hivatkoznak kanonikus eljárásokra és témákra, illetve a kielégítendő szükségletekre vagy az elérendő célokra. Másrészt láttuk, hogy a vizsgálatba univerzális gyökereket és körülírtabb tényezőket is bevontak: a műfaj kapcsán is aláhúzzák az örök modelleket, illetve az egyedi korszakokhoz vagy területekhez tartozó elemek jelenlétét. Mi több, szemlénk azt is megmutatja, hogy a műfajokon át elsősorban (az indusztriálison túl) a populáris kultúrára figyelő vizsgálat kezdődik el: nem egyetlen szerző tevékenységéről, nem is egy csoport kísérletéről van szó, hanem az egész közösség közt megoszló és elterjedt jelenségről. Sőt olyan jelenségről, amelyre a közösség az értékek, témák, viselkedések osztályozásakor támaszkodik. Meg kell említenünk itt a kultúratudományt, amely éppen az egyes közösségeknek a bennük forgalomban lévő filmekben, regényekben, beszélgetésekben stb. kifejeződő kulturális identitását vizsgálja: ez a központi témája. Ez a nyolcvanas évek vége felé nagy sikereket elérő kutatási áramlat ugyan nem foglalkozik speciálisan a filmmel, de a műfajok kérdését körüljárja. Nem időzünk el a kultúratudománynál, részben mert kívül esik a mi kutatási területünkön, részben mert az általunk vizsgálni szándékozott periódus határán van. De azért tartuk számon: a filmkutatásra is ható fontos irányzatról van szó.⁷

⁷ A cultural studiesről hasznos antológia: L. Grossberg – C. Nelson – P. Treichler (eds.): *Cultural Studies*. New York – London, 1992, Routledge; lásd még T. Bennet (ed.): *Culture, Ideology and Social Process: A Reader*. London, 1981, Batsford; és C. MacCabe (ed.): *High Theory/Low Culture: Analysing Popular Television and Film*. Manchester, 1986, Manchester University Press.

16.5

Film és művészet: az esztétika visszatér

Eddig a film jelentőségéről beszélve kulturális relevanciája mellett maradtunk. De van esztétikai relevanciája is: a nyolcvanas évek egyik kutatási áramlata épp a film művészi dimenzióját igyekszik a figyelem középpontjába állítani. Az igény egy első-sorban különböző ideológiai és társadalmi vonatkozásokra érzékeny évtized után jelentkezik újra; mintegy ellenhatásként kezdenek a mű minőségéről beszélni. Ám különböző módon.

Film in the Aura of the Art című könyvében Dudley Andrew az esztétikait program-szerűen a differenciára vonatkoztatja: egy mű a maga minőségét egy differenciálatlan alaptól való elszakadásnak köszönheti. „A művészfilm olyasmit ígér, amit semmilyen más filmesoport sem ígérhet: kérdéssé tenni, megváltoztatni vagy elutasítani a filmcsinálás bevett módját, s olyasmit igyekszik közvetíteni vagy felfedezni, ami teljesen új vagy előzőleg rejtve maradt” (Andrew 1984, 5–6). Elemzések sora szolgálhat ilyesmire például: Griffith *Letört bimbókja* (Broken Blossoms) egy új narratív ethosz keresésére, Murnau *Virradata* (Sunrise) a tiszteletteljes félelmet (awe) létrehozó beállítástípus föllelésére, Vigo *Atalantéja* (L'Atalante) az antiakadémikus magatartásra, Capra *Bemutatom John Doe-t* (Meet John Doe) című filmje a kísérleti montázs felé nyitásra stb.

Andrew szerint a differenciák a nyelv és a produkciós módozat terén, a tárgyalt témákban és a fogyasztási formákban egyaránt megvannak, tehát a „kivételesség” romantikus fogalma által megengedettnél tágabb térben mozgunk (amely azért mégis modellként működik). Kristin Thompson viszont a nyelvi differencia mellett voksol: az a fontos, hogy a film az aktuálisan megszokottnak érzett, avval szakító eljárásokkal dolgozzon. Példái között vannak a *Rettegett Iván* (Thompson 1981) vagy a *Rémület a színpadon* (Stage Fright), a *Laura* vagy a *Lancelot, a Tó lovagja* (Lancelot du Lac), a *Mentse, aki tudja (az életét)* (Sauve qui peut [la vie]) (Thompson 1988). Módszere az orosz formalistákra emlékeztet, akik szerint a művészet a gyakorlati célokhoz nem kötődő nyelvhasználatból, illetve egy elidegenítő eljárásból származik; s Thompson szerint a szakítás a funkcionalitás felfüggesztésére és a régi mércék újraélesztésére szolgál. A kötődés nyilvánvaló: a megközelítés a neoformalista címkét viseli.

Az esztétikum értelmezésének – a differenciára való hivatkozás utáni – második módja a létező és a lehetséges közti feszültségre vonatkoztatni: eszerint a mű annak köszönheti mű minőségét, hogy képes kitágítani azt a horizontot, amelyen megjelenik. Nem az tehát a fontos, hogy szakítson az épp érvényes kánonokkal: inkább hogy ezekre rálátást adjon, s megmutassa korlátaikat és lehetőségeiket.

Giorgio Tinazzi (1983) megjegyzi, hogy bár a filmet a benne használatos eszközök és eljárások a valóság egyszerű másolatává tennék, számos film esetében megátolja ezt a tradicionális eszközök nem tradicionális használata. Ez egyfajta rövidzárlat: úgy jöhet létre, hogy alkalmaznak egy adott technikát, ugyanakkor arra készítetik, hogy

megmutatkozzon (Spi...
latokat új jelentéssel m...
– Il mistero di Oberwa...

Ez a mechanizmus...
felújítás és a sorozatok
úgy tűnik, kizárólag i...
ismétlés és a sorozatsz...
működő gépektől, áru...
visz vissza; mindig egy...
ziójához kötődnek. Teh...
mozgósítják; felkeltik...
van; segítenek jobban...
tásaival együtt. A látsz...

Tinazzi gondolatme

A film ilyen módon sz...
lehetőségek felé, nem...
„másholt” megidéznie...
nia, s az autoreflexivitá...

A harmadik nagy ér...
intenzitásán mérhető

köszönheti, hogy nézőj...
zárul Gerald Mast ism...
önmagának elég és har...
mikrokozmosz, amely...
minket körülvevő valós...
képeket-hangokat hasz...
részek közti egyensúly...
nak stb. engedelmeske...
is: érzéseket adni nek...
komponens mellett (a...
nense is (amely egy ér...
a néző tapasztalata a vé...
moszt, és amennyire t...
eredmény: „nagyobb k...
az emberi létezést meg...

Az ismeret fogalma...
művészet neoklassziku...
tesz gyakran homályos...
Először is a szem tap...
eseményekben való ré...
Azután a jelentés tapaszt...
megérteni, s egyszersm...

1 ←

2
↑
leltározás

megmutatkozzon (Spielberg), önvizsgálatot végezzen (Eisenstein), a régi tapasztalatokat új jelentéssel ruhazza föl (*Fedora*), igazi főszereplővé váljon (*Az oberwaldi titok* – Il mistero di Oberwald). A film működik, de ezzel együtt mintegy fölszikkázik.

Ez a mechanizmus működik a film nehezebben kezelhető területein is. Ilyen a felújítás és a sorozatok (*remake, sequel, serial*) esete, vagyis azok a filmek, amelyek, úgy tűnik, kizárólag ipari logikának engedelmessé válnak. A valóságban az ismétlés és a sorozatszerűség nem is egyféle utalást tartalmaz: a film eredetéhez, a működő gépektől, árukiállításoktól, a metropolisok díszleteitől elbűvölt atmoszférába visz vissza; mindig egyforma és mindig más történeteik pedig a film narratív dimenziójához kötődnek. Tehát az egész közeg gyökereit tárják fel és teljes kiterjedésében mozgósítják; felkeltik az érdeklődésünket az iránt, ami egy film mögött vagy mellett van; segítenek jobban felrajzolni cselekvési terét, határaival és alkalmi határmódosításaival együtt. A látszólag jelentéktelen művek is gyűjtanak tehát valamelyes fényt.

Tinazzi gondolatmenete azért érdekes, mert összeköti a művészetet a technikával. A film ilyen módon számot vet saját létfeltételeivel: ahhoz, hogy nyitott legyen a lehetőségek felé, nem távoli horizontot kell fölrajzolnia (a film mint prófécia) vagy „másholt” megidéznie (a film mint utópia); hanem saját szintjeit kell megsokszoroznia, s az autoreflexivitással játszania.

A harmadik nagy értelmezési mód szerint az esztétikum az általa keltett reakció intenzitásán mérhető le: ebben az esetben a mű a maga mű minőségét annak köszönheti, hogy nézőjének egyedi tapasztalatot nyújt. Épp a tapasztalat terminussal zárul Gerald Mast ismert könyve. Az indító gondolat, hogy egy „műalkotás legyen önmagának elég és harmonikus univerzum” (Mast 1983, 31): egy film mindenekelőtt mikrokozmosz, amely reprodukálja, újrendezi és bizonyos mértékben idealizálja a minket körülvevő valóságot. A létezők önálló világgá szervezése egymásra következő képeket-hangokat használ: s e használat pontos esztétikai törvényeknek, köztük a részek közti egyensúly törvényének, az eszközök ökonómiájának, a fejlődés logikájának stb. engedelmessé válnak. E konstrukció eredményének meg kell érintenie a nézőt is: érzéseket adni neki és részvételre ösztönözni. Ez azt jelenti, hogy a mimetikus komponens mellett (amely egy világ re-konstrukciója) van egy „cinetikus” komponense is (amely egy érzés létrehozása), és az előbbinek aktiválnia kell az utóbbit. Ezért a néző tapasztalata a végső hivatkozási alap: ő „éli” ezt a szeme elé táruló mikrokozmoszt, és amennyire tökéletes ez a mikrokozmosz, annyira intenzív az átélése. Az eredmény: „nagyobb közelség a belső és a külső valósághoz egyaránt” (uo. 280. o.) és az emberi létezés meghatározó problémák feltárása.

Az ismeret fogalma dominál az olasz Edoardo Bruno írásában is (de amíg Mast a művészet neoklasszikus szemléletével köti össze, Bruno inkább a fenomenológiára tesz gyakran homályos utalásokat). A film szerinte legalább háromszoros tapasztalat. Először is a szem tapasztalata: a néző tevékeny cinkos, készenlétben áll a látott eseményekben való részvételre és maga látó szubjektumként való felismerésére. Azután a jelentés tapasztalata: „olvasni” egy filmet annyi, mint nyilvánvaló jelentéseit megérteni, s egyszersmind készen állni arra is, hogy jelentéktelen részleteket, távoli

3 témákat, csúsztatásokat, rendellenességeket emeljünk ki, és így tovább. Végül egy „másik valóság” tapasztalata: a vásznon a mindennapitól eltérő világ, a fantáziára és utópiára nyíló „valóságtervezet” jelenik meg; hiszen „a művészet nem reprodukál, hanem javasol” (Bruno 1986, 87). Tehát a tapasztalat mozzanata olyan mozgás, amelyben a film és nézője elválaszthatatlanul összekapcsolódik, s az összeforrásuk percében kialakult helyzet a művet és a műélvezőt is megemeli. A filmet átéljük: s ez intenzív élet.⁸

4 Ezek tehát a nagy utak, amelyeken át a hetvenes évek közepétől az esztétikumhoz nyúlnak vissza. A mű minőséget a megszokott normákhoz mért differenciák létrehozásához, a létező és a lehetséges közti feszültséghez, az önmagukra és saját létmódjukra reflektáló művekhez, egy, a nézőt a látvány átélésére vezető tapasztalathoz kötik. Az utak mellett is vezetnek nyomok; a kutatók többnyire mégis ezt a három ösvényt használják; hogy hol az erdőbe, hol a pusztába hatoljanak.

16.6

Film és gondolkodás: filozófus a moziban

A film jelentőségére irányuló utolsó megközelítés kulturális és esztétikai relevanciája után filozófiai hozadékát kutatja. Milyen mértékben segíti elő a film a filozófia sajátos témáira való reflexiót? S milyen mértékben reflektál maga is ezekre a témákra?

A két kérdés, amely a hatvanas években még sokakat megbotránkoztatott volna,⁹ a hetvenes években kezdett indokoltnak tűnni. A filozófiai reflexió tekintheti saját határterületének a filmet; illetve a film önmagában is lehet a reflexió egyik területe. Teret kell tehát engedni a film gondolatának; úgy is, mint filmről való gondolkodásnak, úgy is, mint a filmben folyó gondolkodásnak.

Ennek az új érdeklődésnek egyik példája az olasz filozófus, Virgilio Melchiorre tanulmánya, aki filmen teszteli a szimbolikus formákra vonatkozó elméletét (1972). A kiindulópont egy Sartre-tól származó téma: a jelenlét és a hiány dialektikája, amelyre a kép támaszkodik; a dolgok látszólagos ottléte és tényleges ott nem léte. Melchiorre szerint ez a játék két választást nyújt a nézőnek: az elidegenedést, amely abban áll, hogy csak a vásznon ábrázolthoz kötődünk, amíg el nem vesszünk benne; s a lehetőségek útját, amely akkor nyílik meg, amikor a pusztá érzetadaton túllépünk, és a létező totalitásához kezdünk kötődni. Úgy tűnik föl, hogy a valóságreprodukció ereje az első alternatívát juttatja előnyhöz: a néző kielégülést talál abban, amit lát, és belevész. Az érzékelés viszont sosem pusztá konstatálás: a néző az épp adott beállítást a már látottakhoz kapcsolja, illetve kivetíti arra, amit látni fog; s ezzel az épp látotthoz

⁸ Lásd Bruno 1978 is.

⁹ Nem hiányoznak azért a kivételek: az eddigiek során már érintetteken kívül Gentilétől, aki Luigi Chiarini első könyvének, a *Cinematografónak* előszavát írta, Munier-ig, aki 1967-ben a *Revue d'Esthétique* hasábjain jelentette meg *Le chant second* című tanulmányát, amelyben a film sajátos problémáira utal.

képezt „további” dolgok orvosolhatatlan és a lehetséges érzet visszaadja a néző szab a filmet nagyon jelent ságot kínál.

A film iránti érde erősebb. Írásai (s külo rentúlon. Cavell egye Hogyan legitimálható módon csatlakozzon helyezheti el a terület

A film nézőpontjával bármely filmszalagon jával bármely filmszal tanújaként gondolja e művészetben, s biztos latba lépésre feltalált perceptív és mentális tárgyává teszi magát.

A filozófia nézőpon hogy foglalkozzon vele De legalább három érv az életünk alapjait, és Másrészt a filmen ke kulturális örökség kérdé gondolva ezen a ponto és nyilvánvalóbb közö egyszersmind máshov kulturális örökség rés másrészt használhatós rozására irányuló kutat (mint Cavell 1981 egy kutatás tényleges szü filozófia közelítése a Cavell Emersonra és T gensteinnel folytatódó szerint a filozófia nem a hétköznapiból, a pill Nos hát a film minden lyen film, mint a műv Wellest nézik Hawks v

képezt „további” dimenzióknak tekintett totalitást állít össze. A tiszta jelenlét (a dolgok orvosolhatatlan és kényszerítő erejű ottléte) ekkor a hiány felé nyílik (a máshol és a lehetséges érzete felé): a két pólus közt teljességében reaktivált dialektika visszaadja a néző szabadságát, és a pusztán tények valóságán túli horizont felé löki. Ez a filmet nagyon jelentőségteljes tapasztalattá teszi: olyan helyre, amely fontos tanulságot kínál.

A film iránti érdeklődés egy amerikai filozófus, Stanley Cavell esetében még erősebb. Írásai (s különösen Cavell 1971) nagy érdeklődést és vitát keltettek a tege-rentúlon. Cavell egyenesen rákérdez a film és a filozófiai reflexió közti kapcsolatra. Hogyan legitimálható, hogy a film filozófiai reflexió tárgyává váljon, vagy valamilyen módon csatlakozzon hozzá? Milyen alapon foglalkozhat a filozófia a filmmel, hogyan helyezheti el a területén?

A film nézőpontjából a közeledést elsősorban autoreflexív természete igazolja: bármely filmszalagon vannak bizonytalan motívumok; s szemléletével és eljárási módjával bármely filmszalag felel a maga által feltett kérdésekre. Tehát egy film önmaga tanújaként gondolja el és kínálja föl magát. Ez a vonás valószínűleg tipikus minden művészetben, s biztosan tipikus minden médiumnál. Minden a világgal való kapcsolatba lépésre feltalált eszköz először saját maga lép kapcsolatba velünk; minden perceptív és mentális készségeinket kiterjesztő készülék érzékelés és gondolkodás tárgyává teszi magát.

A filozófia nézőpontjából a filmhez való közeledést nehezebb megmagyarázni. Az, hogy foglalkozzon vele, esetleg fennhatósága alá vonja, erőszakos gesztusnak tűnik. De legalább három érv igazolja. Először is a filozófia mindig erőszakos, mert „felkavarja az életünk alapjait, és saját magán kívül semmit nem ad cserébe” (Cavell 1981, 9). Másrészt a filmen keresztül a filozófia felvetheti a minden reflexió alapját jelentő kulturális örökség kérdését. Cavell nyilvánvalóan az amerikai intellektuális környezetre gondolva ezen a ponton paradox problémához jut: Kant vagy Capra jelent fontosabb és nyilvánvalóbb közös vonatkoztatási pontot? Cavell nyitva hagyja a kérdést, s egyszerűen másra helyezi: egyrészt nem az a probléma, hogy mi egy adott kulturális örökség része, hanem ennek az örökségnek használhatósága és értéke; másrészt használhatósága és értékessége nem a priori definiálódik, hanem meghatározására irányuló kutatást igényel. Tehát Kantot és Caprát egymás mellé kell állítani (mint Cavell 1981 egyik tanulmányában): ez a közelség majd lehetővé teszi, hogy a kutatás tényleges szükségletei és távlata kiderüljenek. Harmadrészt a film és a filozófia közelsége a filozófiai kutatás területének jobb definiálására is szolgál. Itt Cavell Emersonra és Thoreau-ra hivatkozik mint a később majd Austinnel és Wittgensteinnel folytatódó trend első reprezentánsaira. Vagyis arra a szemléletre, amely szerint a filozófia nem a nagyra, a magasztosra, a távolira utal, hanem a közönségesből, a hétköznapiból, a pillanatnyiból, egyszóval mindennapi tapasztalatainkból indul ki. Nos hát a film mindennapi tapasztalatunk fontos része (s inkább az átlagos, semmilyen film, mint a művészfilm: Cavell vitázik azokkal a filiszteusokkal, akik inkább Wellest nézik Hawks vagy inkább Eizensteint Capra helyett – uo. 40. o.). Érdeklődés

és beszélgetések tárgya, öröm és visszautasítás, személyes feldolgozás és kollektív memória anyaga; vagyis olyasmí, ami nyomot hagy életünk horizontján. Reflektálni a filmre, arra a módra, ahogy megmutatkozik tapasztalásunk számára, s ahogy mi megtapasztaljuk, inkább szükségszerűség, mint erőszakos gesztus.

A Cavellt *filozófusként* a filmmel való foglalkozásra indító legerősebb motívum éppen az, hogy a film a mindennapi élet horizontján helyezkedik el. Ehhez képest filmről adott definíciójában (amint azt legismertebb műve is demonstrálja: Cavell 1971) bizonyos visszaesés tapasztalható. Röviden, számára a film nem a valóság érzékelésére szolgáló eszköz, vagyis nem médium, hanem a valóság, ahogy érzékeink alá esik, vagyis a „látott világ”: tehát maga a valóság, amit a vásznon lévő kép teljességében ad vissza, s amit (a vásznon) úgy érzékelünk, mintha nyitott ablakon át látnánk (1971). Vagyis a film mindennapi tapasztalat tárgyából a tárgyak tapasztalatának mindennapi módjává vált.¹⁰ A film útján a valóság ismét familiárisra változik és közel jön hozzánk: önmagában, tényleges arcaiban, valóságos megnyilvánulásaiban. A film maga a valóság: az is tapasztalat, hogy elmegyünk megnézni, s az is, amit a filmen látunk.

Még összetettebb Gilles Deleuze – és a filmről szóló két nagy hatású könyve (1983, 1985) – esete.¹¹ Deleuze számára a filozófia nem preegzisztens saját tárgyához képest; épp ellenkezőleg, olyan tevékenység, amely a tárgyával kapcsolatban ölt formát, illetve alakul tovább. Ebben az értelemben „fogalmi praxis”, amely e téren „alkalmazható más praxisok megítélésére” (Deleuze 1985, 365). Végül is a művészet is, a tudomány is *praxis*: fogalmak helyett az egyik érzéki összességet, a másik tevékenységet hoz létre: de a fogalom, az érzéki összesség és a tevékenység egyaránt aktualizáció: instabil és mindig megszüntethető a Gondolat vég nélküli mozgásában.

Ez a premissza megvilágítja a filozófia és a film érintkezési határait. A maga módján mindkét terület a gondolkodás helye. Például egy film éppúgy ad valamilyen elképzelést a térről és az időről, mint egy filozófiai esszé vagy egy fizikai értekezés, bár a fények és árnyak játékán keresztül, s nem általános fogalmakon vagy egy kísérlet eredményeként létrejövő diagramon át. A filozófia ezért nem avatkozhat kívülről a filmművészetbe, hogy saját normáit javasolja neki; csak egyfajta aktív, kereszteződő

¹⁰ Cavell gondolatmenete természetesen sokkal kidolgozottabb. Film és valóság nem megkülönböztethetetlen; sőt a film nem redukálódik a valóság egyszerű rögzítésére; mindazonáltal ez utóbbi sosem adódik magában, csak azokban a tapasztalatokban, amelyekkel rendelkezünk; s adódván a film által és a filmben lehetőséget kap, hogy a film hordozójává váljon. Másképp kifejezve: világos, hogy a vásznon fényeket és árnyakat látunk, mindazonáltal úgy interpretáljuk a látottakat, „mintha” az életről volna szó; és a vásznon ténylegesen az élet van, ahogy az nekünk mutatkozik, nem önmagában, hanem úgy, ahogy (egy közeg és mi magunk) képesek vagyunk megragadni.

¹¹ Deleuze érdeklődése a film iránt túlnő a témának szentelt két kötetén: elég lesz a *Logica del senso* olasz kiadásához írott jegyzetere utalni, amelyben Deleuze Guattarit és saját magát a filozófia Stan és Panjának, gondolkodásmódját pedig „mozifilozófiának” nevezi. *Logica del senso*. Milano, 1975, Feltrinelli. Deleuze érdeklődésének okáról lásd a vele készült interjúkat: Cabasso–Revault 1985, illetve Bellour–Ewald 1988; később ezek in: G. Deleuze: *Pourparlers*. Paris, 1990, Minuit.

Deleuze filmelméleti munkásságát részletesen bemutatja a Metropolis 1997. évi nyári száma, 5–80. o.

pályáikra és kölcsönös részben mert hivatásos járja, kutat, hozzá-viszifianál közelebb jutnak a filozófiainál teljesebb mert a filmnek szüksége formát adhasson. Mer fogalmakat alkosson: „semmilyen technikai szet) vagy reflexív, nem „a film egy új képi és j kell elméletet csinálni.

Deleuze éppen ezt a filmformák klasszifikációját és gondos taxonómiáját a logikustól származik, a készített; Deleuze esze geinek, tulajdonképpen a film a gondolkodás eg sohasem „valamiről va Ebben az értelemben a fogjuk, határozottan vis talja a létezőt, vagy ha egyik formáját. Ebből a ugyanaz, mint a valóság azonos is. A film számára

Itt (és nemcsak itt) létezés közti folytonoss létezésében van), más (logikai formákkal) össz olyasatában) a valóság h *egészt*, amely a tárgyak kö és „relatív” *mozgások* sz cialódása és aktualizáló tív” pedig az egyes tárg illetve az *egyedi tárgyak* szintje. De vajon hogy

Először is, mindhárm volt a filmről, mivel kon nek” tartotta, amely cs zőleg úgy gondolja, hog köszönhetően a film a

pályáikra és kölcsönösségre alapozódó szövetséget köthet vele. S ezt is kell tennie, részben mert hivatásos nomád, abban az értelemben, hogy a szomszédos területeket járja, kutat, hozza-viszi a tapasztalatokat; részben mert más praxisok olykor a filozófiánál közelebb jutnak a filozófia lényegéhez, legalábbis amikor a Gondolat fejlődését a filozófiáinál teljesebb és előrehaladottabb formában fejezik ki, s részben azért is, mert a filmnek szüksége van a filozófiára, hogy saját gondolatainak konceptuális formát adhasson. Mert bármennyire a gondolkodás helye is a film, nem feladata, hogy fogalmakat alkosson. „A film fogalmai nem adódnak magában a filmművészetben”, és „semmilyen technikai megközelítés, legyen az alkalmazott (pszichoanalízis, nyelvészet) vagy reflexív, nem elegendő, hogy a filmművészet fogalmait megalkossa”; tehát „a film egy új képi és jelpraxis, amelyhez mint konceptuális praxisnak a filozófiának kell elméletet csinálnia” (uo. 366. o.).

Deleuze éppen ezt a konceptuális tevékenységet kívánja elvégezni. Eszköze a filmformák klasszifikációja, a filmművészet megnyilvánulási módozatainak bősége és gondos taxonómiája. Az inspiráció Charles S. Peirce-től, a XIX. századi amerikai logikustól származik, aki a kifejezés vagy a jelölés módozatait összefoglaló táblázatot készített; Deleuze esetében a deskriptív szándék persze a film immanens lehetőségeinek, tulajdonképpen természetének feltárására irányul. Volt már arról szó, hogy a film a gondolkodás egyik helye: most azt is hozzá kell tenni, hogy a gondolkodás sohasem „valamiről való gondolkodás”; hanem a dolgok létének megtapasztalása. Ebben az értelemben a film nem azért „gondol”, mert „mond” (Deleuze, mint látni fogjuk, határozottan visszautasítja, hogy a film diskurzus volna), hanem mert tapasztalja a létezőt, vagy ha úgy tetszik, megjeleníti (és megjeleníti magát mint) a létezés egyik formáját. Ebből a szempontból a gondolkodás film által megtestesített formája ugyanaz, mint a valóság formája, amely képeiben-hangjaiban megnyilvánul, és amellyel azonos is. A film számára gondolkodni, megjeleníteni és létezni ugyanaz.

Itt (és nemcsak itt) Deleuze Bergsonhoz nyúl vissza; egyrészt a gondolkodás és a létezés közti folytonosság eszméje (a tudat nem valamié, hanem valami, és a dolgok létezésében van), másrészt a valóság formáinak a Peirce-től származó jelformákkal (logikai formákkal) összekapcsolandó artikulálódása miatt. Bergson szerint (Deleuze olvasatában) a valóság három szintjét vagy állapotát ismerjük: az örök alakulásban levő egészt, amely a tárgyak közti virtuális relációk összességében fejeződik ki; az „abszolút” és „relatív” mozgások szintjét, ahol is „abszolút” mozgás az egész tárgyakká differenciálódása és aktualizálódása, illetve fordítva, a tárgyak egyesülése az egészben, „relatív” pedig az egyes tárgyak közt az akciók és reakciók nyomán végbemenő mozgás; illetve az egyedi tárgyak szintjét, amely a totalitás aktualizált meghatározottságainak szintje. De vajon hogyan kapcsolódik a filmművészet e három valóságszinthez?

Először is, mindhárom képes visszaadni. Bergson köztudottan rossz véleménnyel volt a filmről, mivel konstitutív tényezőjét, a képkockát olyan „mozdulatlan metszetnek” tartotta, amely csak mint illúziót kelti a mozgás érzetét. Deleuze épp ellenkezőleg úgy gondolja, hogy a montázsoknak, a kameramozgásnak, a képmélységnek stb. köszönhetően a film az egyes állóképek mellett tényleges mozgást is létrehoz; s

ezenkívül megjegyzi, hogy a film (sok más kortárs műhöz hasonlóan) hamis kapcsolódásokon, a képmezőn kívüli szisztematikus alkalmazásán, a rendellenes és zaklató beállításokon át stb. a tiszta virtualitás, az egész jelentését is megragadja. A film a valóság három állapotával összefüggő három képmodusszal rendelkezik: az aktuális szintjén működő, egyedi tárgyakat kifejező pillanatkép, az aktuális és a virtuális közti távolságot s a megszüntetések megtett utat kifejező mozgáskép, és az aktualitás és a virtualitás közti megbonthatatlan egységet, a tiszta tartamot kifejező időkép modusával.

Másodszor, a film nem másolja vagy ábrázolja, hanem visszaadja a valóságot. A vásznon nem a világ kópiája látszik; az egyik arculatában megjelenő, egyik manifesztációjában kínáló valóság van ott. Talán azt mondhatjuk erre, hogy van egy „érzéki valóság”: de emlékeznünk kell, hogy az érzékelt dolog nem más, mint körülírt, bekeretezett, meghatározott valóság, vagyis a valóság egyik specifikus előfordulása. Innen származik a képvalóság fogalma; és vele együtt a kép-gondolaté, hiszen láttuk, hogy a gondolat nem a dolgoktól külön, hanem alakulásukban, kifejeződésükben van.

Tehát a film mint gondolat és mint valóság, annak minden szintjén: Deleuze terjedelmes munkája az ebben a két állításban jól összefoglalható feltételezésre épül. Tegyük még hozzá, hogy több módon is hasznosítja őket. Egyrészt úgy, hogy támadja például azokat, akik a képet nyelvi struktúrának gondolják. Szerinte a kép „nem nyelv és nem nyelvezet, még verbális elemeivel együtt sem. Plasztikus massa, aszimiotikus és aszintaktikus anyag, nem nyelvileg formált anyag... Nem enunciáció, nem enunciátum. *Enunciabilitás*” (uo. 44. o.). Valóság és gondolat, nem pedig diskurzus, és ebben az értelemben nem valami kifejezett vagy mondott, hanem minden kifejezés közege, minden mondás feltétele.

Deleuze alapfeltevéseit másrészt a klasszikustól a modern filmig való átmenet megvilágítására is felhasználja. Ez az átmenet a mozgáskép és különösen legrepresentatívabb formája, a cselekvéskép válságában, illetve az időkép, illetve emblematikus formája, a kristálykép előtérbe kerülésében nyilvánul meg. Ez pedig azt jelenti, hogy a modern film nem aktualizálni akarja a valóságot, inkább lehetséges felé nyitottságában, a totalitás felé feszülésében igyekszik visszaadni; ahogy a modernitást az ismétlések, túlzások és paródiák játékaival együtt általában is az egyre súlyosabb jelentés, a teljesség fokozatos meghódítása jellemzi. Ha a filmművészet fejlődik, mint a többi művészetek, akkor az élet lényege felé halad.

Nem rekonstruáljuk a Deleuze által felvázolt teljes képet. Nem futjuk át a műfajokat követő filmtől a szerzői filmig, a bizonyosságra épülő filmtől a kétségest és hamist megjelenítő filmig, a montázsra épülő filmtől a felvétellel alapozott filmig, Eisensteintől Wellesig, Griffithtől Godard-ig húzódó vonalakat. Áttekintéseit sem mutatjuk be: néhányuk, mint a montázsról szóló, nagyon hatásosak; mások, mint a cselekvések és helyzetek variábilis kombinációjára redukált narratív filmről szóló, kevésbé meggyőzőek. Nem tárgyaljuk végül komplex tipológiáját sem, amelyben a három alapvető képmodusszámos variánsa szerepel. Csak a mozgáskép csoportjában ott van a percepciókép, az affekciókép, a késztetéskép, a cselekvéskép, a reflexiókép, a relációkép.

Itt pusztán a Deleuze foglalkoztunk elsősorban a valóság foglalkozásra indít. A film és a valóság közötti viszony (nem kevésbé, mint a filozófia a filozófia része: ha a filozófia a filozófia jele. Ha a filozófiának a filozófián kívül kell kalálni a különböző valóság, megfordul, s annak valóságát a reflexió a létezés formájává képviselőjükké és jelképpé kárpótolná magát, amint a dolgokkal való kapcsolata a film felé; s talán egy végső létrehozására őket. A dolog hirtelen nem a világ teljességében és testes

Itt pusztán a Deleuze elgondolásait irányító elvekre kívánunk szorítkozni. Ezért foglalkoztunk elsősorban azokkal az okokkal, amelyek őt mint filozófust a filmmel való foglalkozásra indították, illetve vettük szemügyre az ő filmről adott jellemzését. A film és a valóság közvetlen összekapcsolása megengedi számunkra, hogy a gesztusát (nem kevésbé, mint Cavellét) irányító kettősség jelzésével zárjuk ezt a részt. Egyrészt: ha a filozófia a film felé fordul, és feltárja annak valóságalkatát, ez lehet az erő jele. Ha a filozófiának ma valóban nomádnak kell lennie, vagyis mindig saját territóriumán kívül kell kalandoznia, akkor a film, amely a valóságtól nem különbözik, de különböző valóság, meglehetősen produktív terep. Másrészt: ha a filozófia a film felé fordul, s annak valóságalkatát tárja föl, ez a gyengeség jele is. Olyan, mintha a filozófiai reflexió a létezés formáival képtelen volna számot vetni, és a filmhez fordulna, hogy képviselőjükké és jelképükké emelje; tehát mintha a filozófia, a világ árvája, a filmmel kárpótolná magát, amennyiben az világ. Talán inkább egy veszteség (a tényleges dolgokkal való kapcsolat megsérülése), mint a totalitás vágya indítja filozófusainkat a film felé; s talán egy veszteség (egy ontologia maior lehetetlensége) indítja filmontológia létrehozására őket. A dolgok képe elhomályosul, imbolyog, elvész; s íme, a vásznon hirtelen nem a világ látszatát vagy helyettesét látjuk, a valóság van ott, a maga teljességében és testességében. Főcím: és kezdődik az élet.

————— ↘ Ya!