

Film és nyelv

Jelek...

Első nekifutásra a dolog kézenfekvőnek látszik. A valóság bizonyos részei, bizonyos felvételtípusok s a beállítások közti bizonyos kapcsolatok kiválasztásával minden film meghatározott jelentést ad annak, amit fokozatosan elének tár, s ezt nyíltan közli velünk. A külső vagy épp belső világ megjelenítésén túl minden film információkat, benyomásokat, gondolatokat is közvetít felénk: jelentést kínál, és ez a jelentés a játék igazi tétje.

Ez eddig világos. Erre az evidenciára támaszkodik az a most tárgyalandó években nagyon erőteljes teoretikus irányzat, amely a filmet lényegileg *nyelveknek*, vagyis az emberek önkifejezését, együttműködésüket lehetővé tévő eszköznek (készségnek) s többé-kevésbé kéznél lévő, a kifejezést és együttműködést lehetővé tévő eljárások vagy jelek gyűjteményének (jelrendszernek) tekinti. Tehát a film olyan terület, amelyen a természetes nyelvekhez vagy a festészethez hasonló mértékben, bár más módon jelentéseket dolgoznak ki, érzékelhetővé teszik, meghatározott módon formulázzák, másokkal közlik őket, egyszóval a filmművészet a *szignifikáció*, a *kommunikáció* területe.

E teoretikus irányzatnak történeti szempontból két jellemző vonása van. Először is az 1945 előtti vitákból ered: a film nyelv voltának gondolata már széles körben ismert volt, és sok elmélet (bár látni fogjuk, hogy nem mind) egyszerűen bejáratott formulák megismétlése. Vagyis olyan elméleti tradícióval van dolgunk, amely bizonyos területeken – mint például a *filmgrammatika* – látszólag zavartalanul folytatódik. Másrészt viszont a hatvanas évek közepén ez a kutatási terület radikális váltáson ment keresztül, amikor a problémát új módon felvető diszciplína, a *szemiotika* kezd foglalkozni a filmnyelv gondolatával. A szemiotika ugyanis nem tekinti a nyelvszerűséget a film belső, az egész jelenséget összegző specifikus jegyének, hanem meghatározott nézőpontból vizsgálандó számos aspektusai egyikének. Ez azt jelenti, hogy egyrészt a film *nyelvi fundamentumának*, vagyis egészét átható alapelemének tanulmányozása helyett a film *nyelvi vonásait*, vagyis egy tágabb jelenség bizonyos összetevőit fogják tanulmányozni; másrészt az *esszencialista*, *ontologikus megközelítés* (a film természete szerint ez és ez) helyett *módszertani megközelítést* (ebből a szempontból nézve a film ilyennek és ilyennek látszik) alkalmaznak majd.

Tehát egyfelől az előbbieknél szorosabb kötődés a múlthoz, másfelől viszont az új paradigma pályára lépését jelző töréspont: ha valami jellemzi történeti szempontból ezt a teoretikus irányzatot, akkor az átmeneti volta, tranzitjellege. Kezdő- és végpontja között mindazonáltal nagy mennyiségű, hangnem és érték dolgában gyakran különböző, ám lényegében homogén karakterű írás született nagyjából minden országban, ahol egyáltalán tanulmányozzák a filmet. Közülük sok, mint már említettük, pusztán régi vitatémákat elevenít fel, mások egyénibb úttal próbálkoznak; de mind a film nyelvi természetének evidenciáját kívánja artikulálni. S ha egyszer már konstatáltuk, hogy a film jelentésekkel dolgozik, kommunikál, s nyilvánvalóan ezt teszi, a következő lépés, hogy megértsük: miért és hogyan csinálja.

Ebből adódnak az egyes írásokban ismételten előkerülő kérdések: próbáljunk belőlük egy talán kicsit unalmas, de remélhetőleg átfogó listát összeállítani. Például: pontosan milyen kifejezőeszközöket használ a film? Mi a szerepjáték, a díszletezés, a zene szerepe? Hogyan működnek ezek külön-külön, s hogyan kapcsolódnak össze? Milyen kapcsolatban áll a film a képzőművészettel, az irodalommal? Mi a hasonló és mi a különböző bennük? Milyen a par excellence filmjel, vagyis a kép karaktere? Milyen szabályokat követ a film egy világ megjelenítésével, egy történet elmesélésével? Létezik-e filmgrammatika, s ha igen, miféle? Végül, mi a film jelentésalkotó és kommunikatív képességének alapja? Különösen pedig: milyen út vezet a világ bemutatásától a jelentés létrehozásáig? Milyen viszonyban van a bemutatás és a jelentésadás?

E kérdések körül forog a vita, ezekből kell kiindulnunk, hogy térképét megrajzolhassuk. A következő oldalakon először négy nagy gondolatkört vizsgálunk meg, melyek valamilyen módon minden írás háttéréül szolgálnak. Az első a film által használt, külön-külön vagy együttesen tárgyal kifejezőeszközök köré szövídik; a második a film és más művészetek kapcsolatát, az analógiáikat, kölcsönös kapcsolataikat érinti; a harmadik a filmgrammatikát, vagyis a filmnyelvet karakterizáló szabályokat vázolja fel; a negyedik pedig a képpel foglalkozik, elsősorban jelértéke szempontjából, de tág értelemben vett esztétikai vonásaira nézve is. Ez tehát a négy gondolatkör: mindegyikre megkísérlünk majd olyan szövegpéldákat találni, amelyek segíthetnek világosabban látni az egyébként elég homogén gondolatmenet alakulását. Ez után az első rész után három terjedelmében és hatásában különböző, de egyformán a probléma alapjai felé törekvő írással találkozunk majd, amelyek tehát arra kérdeznak rá, milyen feltételek teljesülése mellett lehet a filmet nyelvnek tekinteni, milyen utakon járva adhat jelentést annak, amit bemutat. Foglalkozunk majd Galvano Della Volpéval, radikálisan antiidealista esztétikai tervezetével, és azzal a törekvésével, hogy a filmművészet racionális alapjait megvilágítsa; Albert Laffay-val, egy eléggé elfelejtett, de mostanában újra fölfedezett tudóssal, és szilárd meggyőződésével, hogy a képsort narratív struktúrák változtatják gondolatfolyammá; s végül Jean Mitryvel, aki a maga elméleti „summázatával” talán lezár egy korszakot, kivált azzal a képességével, ahogyan kiemeli a szimbolikus formákat összekötő mechanizmusokat.

Elsőként a kutatás használt kifejezőeszközök művészettel foglalkozó felétől a hatvanas évek három könyvet a d... mezekről szóló anto... giát a színek szerep... Cineramáról, ezenk... tást.¹ Ha más orszá... nincs alkalmunk e... normák kombináció... elméleti keretekre... a filmművészet oly... lomban használatos... Bár az egyes elem... tekintetében is figy... részévé válnak, hog... Pontosan ez a sok o

E gondolatmenet... második nagy vonu... a tánc stb. viszony... különbségeket az ú... s ezzel együtt körü... területeket. Az elő... de míg 1945 előtt... formáról, a filmről... kailag teljes értékű... sugarának, lehetőss...

¹ Íme néhány bibli... Viazzi: *Ragionamenti sulla... e cinematografica*. Siena... dell'Ateneo; G. Cincot... Bianco e Nero. *Szöveg... G. Calendoli: *L'attore n... L'attore. Storia di un'arte... e il costume nel film*. Rom... cinema. Milano-Roma, 1... 1952, Bianco e Nero; ... Petrucci (a cura di):*

4.2

A filmnyelv elemei, természete és szabályai

Elsőként a kutatásoknak azt a vonulatát kell megvizsgálnunk, amely a film által használt kifejezőeszközökkel foglalkozik. Ha például Olaszországot vesszük, ahol a filmművészettel foglalkozó publicisztika viszonylag gazdag, a negyvenes évek második felétől a hatvanas évek első feléig jó néhány erre a témára vonatkozó írást találunk: három könyvet a díszletezésről, számos könyvet a színészekről, egy divatról és jelmezekről szóló antológiát, egy, a dialógusról és a beszédről szóló munkát, két antológiát a színek szerepéről, egy gyűjteményes kötetet a Cinemascope, Vistavision és Cineramáról, ezenkívül számos folyóiratban megjelent tanulmányt s jó néhány fordítást.¹ Ha más országot vennénk, összességében ott is hasonló volna a helyzet. Most nincs alkalmunk e technikai megfigyelések, történeti megjegyzések és esztétikai normák kombinációjából álló köteteket egyenként áttekinteni, rögtön áttérünk az elméleti keretekre, amelyek között mozognak. Általában az az alapgondolatuk, hogy a filmművészet olyan vegyület, amely a képzőművészetben, a színházban, az irodalomban használatos eszközök és a film saját technikáinak kombinációjából jön létre. Bár az egyes elemek saját immanens lehetőségeik és eredeti használati módjuk tekintetében is figyelmet érdemelnek; mégis amikor a film befogadja őket, olyannyira részévé válnak, hogy önmagukban már nem érvényesülnek, csak e vegyület részeként. Pontosan ez a szokásösszetevős szintézis adja a filmnyelv specifikumát és autonómiáját.

E gondolatmenettől gyakran elválva, de azért vele párhuzamosan fut a kutatások második nagy vonulata, amely a film és a kifejezés más közegei, így a költészet, a színház, a tánc stb. viszonyára összpontosít. A cél, hogy felmérjék a hasonlóságokat és a különbségeket az úgynevezett hetedik művészet s az öt megelőző egyéb művészetek közt, s ezzel együtt körülírják a kölcsönzésre lehetőséget adó, illetve egymástól független területeket. Az előbbihez hasonlóan ez a kérdéskör is a század első éveire nyúlik vissza; de míg 1945 előtt az elmélet elsősorban arra irányult, hogy a frissen létrejött kifejezési formáról, a filmről is (gyakran elődeivel összevetve) bebizonyíthassa, hogy esztétikailag teljes értékű, a háború után lezárul ez a fázis, s a probléma az új eszköz hatósugarának, lehetőségeinek és korlátainak meghatározása lesz.

¹ Íme néhány bibliográfiai utalás, kiegészítve más szempontokkal is. Scenográfiairól: B. Bandini – G. Viazzi: *Ragionamenti sulla scenografia*. Milano, 1945, Poligono; V. Marchi: *Introduzione alla scenografia (teatrale e cinematografica)*. Siena, 1945, Ticci; M. Verdone (a cura di): *La scenografia nel film*. Roma, 1956, Edizioni dell'Ateneo; G. Cincotti – V. Marchi – F. Montesanti: *La scenografia cinematografica in Italia*. Roma, 1955, Bianco e Nero. Szövegmondásról: L. Chiarini – U. Barbaro: *L'arte dell'attore*. Roma, 1949, Bianco e Nero; G. Calendoli: *L'attore nel teatro, nel cinema e nella televisione*. Roma, 1958, Edizioni dell'Ateneo; G. Calendoli: *L'attore. Storia di un'arte*. Roma, 1959, Edizioni dell'Ateneo. Kosztümökről: M. Verdone (a cura di): *La moda e il costume nel film*. Roma, 1950, Bianco e Nero. A beszédről: A. Menarini: *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema*. Milano–Roma, 1955, Bocca. Techniko-lingvisztikai vonásokról: *Il colore nel cinema. (Antologia.)* Roma, 1952, Bianco e Nero; A. Petrucci (a cura di): *L'avventura del colore*. Roma, 1956, Edizioni dell'Ateneo; A. Petrucci (a cura di): *Cinemascope, Vistavision, Cinerama*. Roma, 1955, Edizioni dell'Ateneo.

Az irányzathoz tartozó írások bibliográfiája terjedelmes: a film és a hozzá legközelebb állónak tartott színház kapcsolatától a festészet és a film közötti viszonyig, illetve az irodalom és a film közti kapcsolatokkal foglalkozó írások nagyon tág tartományától a film és a veszélyes vetélytársként épp csak feltűnő televízió viszonyára koncentrált tanulmányokig terjed.² Az összképben felbukkannak egyéni álláspontok is, mint például Ragghiantié (1952), aki a harmincas évek egyik irányzatához visszanyúlva a filmet mint képzőművészetet, a festészet folytatóját³ kívánja kezelni, vagy Bazinnek (1959) – aki a film és színház kapcsolatáról írva szembehelyezkedik a közmeggyőződéssel, amely szerint a filmnek kell hatnia a színházra – az a véleménye, hogy a film felvételekor maximálisan tiszteletben kell tartani a színházi szöveg által prefigurált előadást, ugyanakkor a kamera voyeurként viselkedve a színpadinál tegye élvezhetőbbé azt. E személyesebb véleményeken túl marad az esztétikai-nyelvi tradícióra való utalásokból, konkrét esetek elemzéséből és általánosítási kísérletekből álló homogén, olykor kicsit unalmas diskurzus.

Hogy stílusát illusztráljuk, s egyben az elméletírás idáig mellőzött amerikai vonulatát is bemutassuk, elemezzük röviden Bluestone-nak (1957) a filmnarratíva és az irodalmi narratíva kapcsolatával foglalkozó könyvét. Olyan munkáról van szó, amelyre sokszor visszatérnek, sokszor hivatkoznak, s amely jelzi az amerikai akadémiai körök film iránt ébredő érdeklődését. A könyv azzal a kijelentéssel indul, hogy ahogy a regény, úgy a film is „láttat”, ám egyik az elménkkel, a másik a szemünkkel: ebből adódik a célok összhangja, ugyanakkor az eszközök különbözősége. S ez utóbbi sokat számít. A regény például folyamatosan igyekszik kiiktatni az érzékelhető dolog és az érzékelő alany közti nyelvi mediációt: ezért igen gyakran használ az ábrázolásnak élénkséget és frissességet adó trópusokat és retorikai alakzatokat. A film esete ezzel épp ellentétes, mivel a kép önmagában is közel hozza az érzékelőt és érzékeltet; éppen a szimbolikus mediáció mozzanata hiányzik: ezt a vágás, valamint a hangzás és a látvány kombinációja révén igyekeznek megteremteni. Mindazonáltal ezek az eltérések nem idegenítik el egymástól a filmet és a regényt; sőt bizonyos helyzetek éppen kölcsönös vonzalmukat jelzik. Ilyen

² Az itt vizsgált időszakban keletkezett írások közül (s itt csak az olasz és francia szerzőkre szorítkozunk – végül is ez csak egy kutatási trendre vonatkozó jelzés) a következőket említhetnénk meg: G. Calendoli (a cura di): *Cinema e teatro*. Roma, 1957, Edizioni dell'Ateneo; E. Fuzelier: *Théâtre et cinéma*. In: *Études Cinématographiques*, 1960/6–7.; *Le belle arti e il film*. (Antológia) Roma, 1950, Bianco e Nero; H. Lemaître: *Beaux arts et cinéma*. Paris, 1956, Ed. du Cerf; A. Bertolucci (ed.): *Letterato al cinema*. In: *Sequenze*, 1950/9; É. Fuzelier: *Cinéma et littérature*. Paris, 1964, Ed. du Cerf (*Fuzelier-nek ez a kötete olvasható magyarul is*: Étienne Fuzelier: *Film és irodalom*. Fordította Sallay Gergely. Budapest, 1971, MFIF.); M. D. Avack: *Cinema e letteratura*. Roma, 1964, Canesi; P. Baldelli: *Film e opera letteraria*. Padova, 1964, Marsilio; A. Napolitano: *Cinema e narrativa*. Napoli, 1965, Genovese; *Cinema e TV*. (Antológia) Venezia, 1953, Mostra Int. D'arte Cinematografica. Teljesebb bibliográfia található például: H. Ross: *Film as Literature, Literature as Film*. Westport, 1987, Greenwood Press.

³ Megjegyzendő, hogy Ragghianti hatása a filmes szakirodalomra a háború előtt igen nagy, s 1945 után sem ér véget: habár az érdeklődésének középpontjában a film figuratív művészet volta áll, a témák, amelyekkel foglalkozik, mint a kép státusa, időbeliség és térbeliség stb., sokkal szélesebb körre terjednek ki.

helyzet az irodalmi r
igyekszik erőit; ám tér
eltérés. Kapcsolatuk az
irodalmi entitás, mint
legtávolabbi pedig akko

Bluestone több a
ez a változó kapcsola
kimutatja, hogy példá
külsővé változtatásuk
Heights) az eredetileg
számára kell érthetővé
rendezése az elbeszél
analógiát; továbbá For
központi képsor megf
konvenciókra. Wellma
kellett változtatnia a n
adaptálható legyen; vé
visszaadni Flaubert té
önteni a filmet. Ezek a
kiinduló mű és a vége
kapcsolattípusok lehet
iránti vonzalmán túl a
pontoknak és az eszkö
adaptációktól független

A Bluestone által fól
tik;⁴ mindazonáltal a k
valamint az adaptáció
döntő szerepe – állandó

De térjünk rá a kuta
vészetbe kerülő kifejez
tek számbavételek k
belső folyamatokat vizs
módszerekkel foglalkoz
játosabb eljárásokat. Ez
fajtaít, a beállításokat,
többé-kevésbé kötelező
tikák összeállítás: ehhe
szabályai tartoznak.

E klasszifikációs és m

⁴ A gondolatmenetnek a
Miccichè 1979, a Cinema e le

helyzet az irodalmi művek filmadaptációja, amelyben a két művészet egyesíteni igyekszik erőit; ám tényleges együttműködésük mellett még itt is van némi lappangó eltérés. Kapcsolatuk az irodalmi szövegtől a forgatókönyvig (amely bizonyos értelemben irodalmi entitás, mint Pasolini mondja majd néhány év múlva) a legszorosabb; a lehető legtávolabbi pedig akkor, amikor kész a film, amely mindig önálló alkotásként lép fel.

Bluestone több adaptációt is részletesen elemez, megfigyelve, hogyan működik ez a változó kapcsolatrendszer az „éles” helyzetekben. *A besúgóban* (The Informer) kimutatja, hogy például Fordnak eredetileg belső állapotokat kell ábrázolnia, s ezt külsővé változtatásukkal kísérli meg; Wylernak az *Üvöltő szelekben* (Wuthering Heights) az eredetileg XIX. századi olvasónak íródott történetet XX. századi közönség számára kell érthetővé tennie; a *Büszkeség és balítélet* (Pride and Prejudice) Leonard-féle rendezése az elbeszélés ritmikája és a szereplők drámai viszonyai közt alakít ki analógiát; továbbá Ford *Érik a gyümölcs* című filmjében (The Grapes of Wrath) a központi képsor megfordításával válik lehetővé a narráció visszavezetése a populáris konvenciókra. Wellmannek az *Ox-Bow incidensben* (The Ox-Bow Incident) meg kellett változtatnia a mű végkifejletét, hogy jelentése és struktúrája filmhasználatra adaptálható legyen; végül pedig Minnelli *Bovarynéja* (Madame Bovary) nem tudja visszaadni Flaubert térkonstrukciós módját, s ezért képtelen plasztikus formába önteni a filmet. Ezek a példák nemcsak azt mutatják be, hogy az adaptáció során a kiinduló mű és a végeredmény közti, az újratemtéstől a meghamisításig milyen kapcsolattípusok lehetségesek, hanem azt is, hogy a filmnek az irodalmi modellek iránti vonzalmán túl a közvetlen felhasználásban mindig is szerepet játszik a közös pontoknak és az eszközeik különbözőségének a hangsúlyozása. Film és irodalom az adaptációktól függetlenül is egyszerre divergál és konvergál.

A Bluestone által fókuszba állított problémát a későbbiekben jelentősen kiterjesztik;⁴ mindazonáltal a két pont – a célok közössége és az eszközök különbözősége, valamint az adaptációnak a két művészet közti kapcsolat meghatározásában játszott döntő szerepe – állandó marad, s jelzi a korszak elméleti vitáinak irányát.

De térjünk rá a kutatás harmadik vonulatára. Az eddig említett munkák a filmművészetbe kerülő kifejezőeszközök, illetve a velük kapcsolatba kerülő egyéb művészetek számbavételekor külső megközelítést alkalmaztak, e harmadik csoport viszont belső folyamatokat vizsgál. Az ide tartozó írások közvetlenül a film által alkalmazott módszerekkel foglalkoznak, hogy meghatározzák a legmegszokottabb, illetve a legsajátosabb eljárásokat. Ez azt jelenti, hogy először szisztematikusan felmérik a montázs fajtáit, a beállításokat, a kameramozgásokat stb., majd ezek alapján tipológiákat s többé-kevésbé kötelező kánonokat alakítanak ki. A végeredmény pedig filmgrammatikák összeállítása: ehhez a filmes eljárások repertóriumára és a „helyes” alkalmazás szabályai tartoznak.

E klasszifikációs és normatív szándékokat ötvöző vállalkozásnak már fontos előz-

⁴ A gondolatmenetnek a későbbi folyományokra is tekintettel lévő tág rekonstrukciója található in: Micciché 1979, a Cinema e letteratura című fejezetben.

ményei voltak a harmincas–negyvenes években: tehát megint csak egy tradíció nyomán járunk. A legjobb esetben a rendezői munkát állították a fókuszba, hogy meghatározzák a filmekben alkalmazható megoldások együttesét; rosszabb megközelítésben viszont kalodát csináltak a normarendszerből. Az irányzat mindenestre a háború után azonnal folytatódik, s számos idézhető példája van: Franciaországban Bataille vagy Berthomieu grammatikája, Belgiumban Rogeré, Olaszországban pedig Mayé.⁵ Álljunk meg ez utóbbinál (kicsit azért, mert Olaszország, mint már mondtuk, mintaszerű megfigyelési terület, kicsit mert a már a harmincas évektől aktív, Spottiswoode nyomdokain haladó May érdekes átmeneti figura). Munkájának első fele a beállítás konstrukciójáról, vagyis a kamera dőlésszögéről, a beállítás nézőszögéről, az emberalakok elhelyezéséről, a kameramozgásról, a jelenetbeli mozgásról, a világítás különböző típusairól szól.⁶ Ezt követi egy nagy montázsról szóló rész, amelynek apropóján a beállítások közti relációkat elemzi, s különösen a mozgásban vágást, a mező-ellenmezőt, a szubjektív vágást és az inzertet. A kötetet a filmben meglévő kontinuitásról, illetve diszkontinuitásról szóló reflexió és a nem narratív montázsok fajtáiról, vagyis a ritmikus és a kreatív montázsról szóló elemzés zárja. De számunkra a tárgyalt témáknál fontosabb a tárgyalás kiindulópontjául szolgáló előfeltevés, amelyet igen jól összefoglal a következő mondat: „A természet, a tárgyak, a személyek semmiféle különleges kifejezési lehetőséget nem kínálnak önmagukban; de nyernek akkor, ha egy bizonyos szemszögből és bizonyos képkivágatban láthatók” (May 1961, 15). Egyszóval nem az ábrázolt valóság, hanem az ábrázolás módja adja a film jelentését. A filmgrammatika tanulmányozása épp ezért alapvető: így ismerjük meg az ábrázolás, illetve jelentésadás rendelkezésre álló eszközeit.

E gondolatkörbe nem csupán szűk értelemben vett filmgrammatikák tartoznak, hanem olyan írások is, amelyek nem a természetes nyelvek grammatikáját tekintik mintának, s főként: normatív célzat nélkül kívánják meghatározni a filmnyelv kifejezési lehetőségeit. Említsünk meg két példát a sok közül: Marcel Martin (1955) és François Chevassu (1963) egyaránt széles körben ismert könyvét. Csak az előbbit ismertetjük pár mondatban. A szokásos témákat veszi sorra, vagyis a beállítást, a kameramozgást, a világítást, a forgatókönyvet, a montázst stb.; tőbbletet jelent viszont a kihagyásos szerkesztésre és a film tagolódásának jelzésére fordított különös figyelem, továbbá a hang és az elbeszélés szokásosnál bővebb tárgyalása; végül pedig az ábrázolás két alapvető paramétere, a tér és az idő nagyon gondos elemzése. Éppen ezek a hangsúlyok teszik érthetővé Martin és a mellé állítható elméletírók orientációját: inkább a film által használt szintek különbözősége, mint a kötelező érvényű normák, inkább a filmművészet kifejezőgazdagsága, mint a bevett megoldások, in-

⁵ R. Bataille: *Grammaire cinématographique*. 1947, Taffin Lefor; A. Berthomieu: *Essai de grammaire cinématographique*. Paris, 1949, La nouvelle édition; J. Roger: *Grammaire du cinéma*. Bruxelles–Paris, 1953, Edition Universitaires.

⁶ Renato May könyve: A film formanyelve olvasható magyarul Gaál István fordításában. (Budapest, 1961, MFIE)

kább egy adott lehető
funkciója áll érdeklőd
feltétlenül filmgramm

Tegyük hozzá, hogy
grammatika és film
folytatása. Olykor filo
íródott könyvei;⁷ má
meghatározni más k
elősegíti egy bátran
úgy a nagy rendezők
lehetséges vagy köte

Térjünk most rá
épülő irányzat ez, tel
témát tárgyalnak. T
filmjelnek tartott ké
következményekkel
sek összességéből: a
lésmódjának elemzé
sokból, filmtechnika
Ilyen módon egy mi
formájú írástípus ala

Elégedjünk meg
telét nagy vonalakra
áttekinteni. Az első
A szerző a negyvene
ő szemináriumi for
ját.¹⁰ A kép problema
és az idő filmművész
és a hangzás elemei
nemzeti filmművész
nak. Semmi új (Hag

⁷ Főleg Taddei 1963,
és az ábrázolt különbsége

⁸ A filmgrammatikák
kritikai áttekintését lásd

⁹ E törekvések jó pél
– már csak eredetisége m
York, 1982, Columbia Uni
(Separation, Paralel Actio
Shot Discipline, Orchest

¹⁰ A Filmkritik nevű f
megújulásában mint az orsz
Patalas és Wim Wenders is

1 ←
2 ←

→ Fokus

kább egy adott lehetőség megvalósításának a módja, mint az egyes elemek absztrakt funkciója áll érdeklődésük központjában. Ebben az értelemben ezek az írások nem is feltétlenül filmgrammatikák, inkább *filmretorikának* nevezhetjük őket.

Tegyük hozzá, hogy ennek a harmadik kutatási iránynak (amelynek tehát a filmgrammatika és filmretorika címkét adtuk) a most vizsgált perióduson túl is lesz folytatása. Olykor filozofikusabb karakterű írások, például Taddei két korszak határán íródott könyvei;⁷ máskor, mélységesen megváltozott formában, a filmnyelv szabályait meghatározni más konceptuális keretben kívánó szemiotika veszi elő.⁸ Megint máskor elősegíti egy bátran „neogrammatikusnak” nevezhető irányzat megjelenését, amely úgy a nagy rendezők, mint a kortárs filmek „titkaiból” kiindulva próbálja egy film lehetséges vagy kötelező eljárásait meghatározni.⁹

Térjünk most rá a kutatás negyedik vonulatára. Nagymértékben az előzőekre épülő irányzat ez, tekintve, hogy a hozzá tartozó elméletírók számos már említett témát tárgyalnak. Többet viszont, hogy különös figyelmet fordítanak a par excellence filmjelnek tartott *képre*. Mi a kép státusa? Hogyan jelölhet és kommunikálhat? Milyen következményekkel jár ez a film számára? A válaszok általában különféle megfigyelések összességéből: a kép és más jelek (például a szavak) összehasonlításából, elbeszélésmódjának elemzéséből, a pszichológia, az esztétika, a kritika által inspirált állításokból, filmtechnikai megfigyelésekből és konkrét példák elemzéséből származnak. Ilyen módon egy minden országban felbukkanó, jól körülírható, gyakran kézikönyv formájú írástípus alakult ki, amelynek alcíme „a film mint a képek nyelve” lehetne.

Elégedjünk meg most is néhány példával, csak hogy az írások jellegét és hangvételét nagy vonalakban visszaadjuk. Két szándékuk szerint didaktikus munkát fogunk áttekinteni. Az első Walter Hagemann *Der film. Wesen und Gestalt* (1952) című könyve. A szerző a negyvenes évek végétől a müncheni Publicisztikai Intézet igazgatója, s az ő szemináriumi formálják meg a *Filmkritik* című folyóiratot létrehozó fiatalok csoportját.¹⁰ A kép problematikáját egy nagyobb kérdéskörbe ágyazva tárgyalja, amelybe a tér és az idő filmművészet által létrehozott artikulációja, a mozgás visszaadása, a látvány és a hangzás elemeinek kiegészítő jellege, a film dramaturgiai struktúrája, a különböző nemzeti filmművészetekben kialakult stílusok, a film által követett célok stb. tartoznak. Semmi új (Hagemann 1945 előtti – noha még ekkor is aktív szerzők, például

⁷ Főleg Taddei 1963, amelyben egyrészt még nagyobb erővel és élességgel körvonalazódik az ábrázolás és az ábrázolt különbsége.

⁸ A filmgrammatikák létrehozására a háború utáni időszakból a szemiotika kialakulásáig tett kísérletek kritikai áttekintését lásd Odin 1978b.

⁹ E törekvések jó példája A. Casty: *The Dramatic Art of the Film*. New York, 1971, Harper. Érdekesebb – már csak eredetisége miatt is – S. Sharff: *The Elements of Cinema: Towards a Theory of Cinematic Impact*. New York, 1982, Columbia University Press. Ebben a szerző nyolc nagy nyelvstruktúramodellt különböztet meg (Separation, Paralel Action, Slow Disclosure, Familiar Image, Moving Camera, Multi-angularity, Master Shot Discipline, Orchestration).

¹⁰ A *Filmkritik* nevű folyóirat jelentős szerepet játszott az Új Német Film kialakulásában, a (nyugat)német film megújulásában mint az ország egyetlen jelentős filmfolyóirata. Rendszeres munkatársa volt például a filmtörténész Enzo Patalas és Wim Wenders is.

Balázs Béla által írt – művekre hivatkozik): inkább egy olyan összkép fölrajzolására tett kísérlet, amely olvasója számára lehetővé teszi, hogy esztétikai, illetve a tág értelemben vett társadalmi alapjain túl a filmművészet nyelvi bázisát is megértse.

Második példánk is ugyanezt az irányt követi: Luigi Chiarini, a római Centro Sperimentale di Cinematografia igazgatója, a filmtudomány első olasz egyetemi professzora *A film elmélete és gyakorlata* (1962) című könyvéről van szó.¹¹ A könyv az itt vizsgált időszak végén jelenik meg, de mivel régi szövegekhez nyúl vissza, igen jó kalauz a megelőző két évtized gondolkodásának fő kérdéseire. A kép kérdése először a film alapttechnikáinak (téma, tárgyalásmód, forgatókönyv, előadásmód, ismétlés, montázs) bemutatásakor, aztán pedig a film és az egyéb művészetek (az előadó-művészetek általában, a színház, a képzőművészetek, a narratíva mint olyan) kapcsolatának tárgyalásakor merül föl. E keretek között Chiarini viszonylag nagy teret szentel a kép és a szó természete közötti különbségnek. Eszerint szavak segítségével nagyon határozott jelentéssel bír, ám a konkrét részletek terén meglehetősen homályos szituációkat lehet ábrázolni, míg a kép éppen ellenkezőleg, tökéletesen meghatározott tárgyak (nem egyszerűen szék, hanem éppen ez a szék) ábrázolását teszi lehetővé, amelyek jelentése ugyanakkor meglehetősen variábilis (egy szék két filmben két különböző dolgot jelenhet). Vagyis az első esetben a felidézett valóság elem változtatható, ám jelentése kötött, míg a második esetben a valóság elem maga meghatározott, miközben a jelentés változtatható. Ebből Chiarini számára az a fontos következtetés adódik, hogy „a szó szintetikus képessége, amennyiben közvetlenül is ki tudja fejezni a fogalmat, messze fölülmúlja a képet, de amikor arra törekszik, hogy objektíven ábrázolja a valóságot, nemcsak hogy nem tudja utolérni a kép tökéletességét, de lehetetlenség is számára, hogy a kép mimetikus erejével felvegye a versenyt. Ugyanakkor azonban a képnek nincs meg az a képessége, hogy közvetlenül fejezzen ki fogalmakat” (Chiarini 1968, 228). Tehát a szó és a kép tulajdonságai ellentétesek: egyik a fogalom felé fordul, másik a jelölő felé; egyik erősen szintetikus, a másik analitikus. A filmnek számolnia kell ezzel a különbséggel, és figyelembe kell vennie következményeit.

Több példát is idézhetnénk, de ez a kettő is elegendő, hogy megértsük, miről is van szó. Ezzel be is fejeztük a megközelítések egymással gyakran keveredő négy nagy vonulatának tárgyalását. Bár a hozzájuk tartozó kutatási irány, tanulmánytípus ma igen távol áll tőlünk, teljesen sosem tűnt el horizontunkról. Nem véletlen, hogy a hetvenes évek elején feltűnnek kutatók (például Perkins), akik épp ehhez a tradícióhoz kapcsolódnak (könyve a valóság filmes ábrázolását tárgyalja, amely „reprodukció, s egyben a képzelet műve, másolat és alkotás” [Perkins 1972, 70], illetve a világ megjelenítésében érvényesülő kritériumokat, mindenekelőtt a koherenciát, amelyeket betartva „a rendező létrehozza”, a néző pedig „felismeri a neki kínált jelentést” [uo. 119. o.]); s

¹¹ Magyarul: Budapest, 1968, Gondolat. Vö. 33. o. 12. l. A továbbiakban erre a magyar kiadásra hivatkozunk.

az sem véletlen, hogy akik Perkins könyve s

Mi is maradunk vizsgálata kedvéért. V hogy milyen módon m Della Volpe, Albert L (Della Volpe filozófus Laffay irodalmát, aki teoretikus, aki csak a szintén különböző (Crocé esztétikájának indul ki, Mitry a film írások mérete is külön a két szélsőség). De a utakat, amelyeken át

4.3

A filmnyelv alapjai

A filmről szóló leg Eizenstein híres képs jegyzi meg, hogy a képe vagy a „még a kövek művészi banalitások. M jelentések, szimbólum (Della Volpe 1954, 62 megalkotottságának egész megkülönböztető ide vitása éppen „ilyen me tus diskurzusában áll” (korlátozódik konkrét u zódik arra sem, hogy ált is felidéz. Ebből a sze jelentéssel, mégpedig Tehát a filmképne és amely jellé alakítja mindenképp megemli

¹² Vö. Carrol 1988, 3. fe

¹³ Magyarul olvasható tanulmányok az Olasz marx

az sem véletlen, hogy színre lépnek filmelmélet-történészek, mint például Carrol is, akik Perkins könyve segítségével kísérlik meg újraértékelni ezt a korszakot.¹²

Mi is maradunk még ennél a periódusnál, de a nyilvánvalóbban alapvető írások vizsgálata kedvéért. Vagyis olyanokért, amelyek nemcsak azt kívánják meghatározni, hogy *milyen* módon nyelv a film, de azt is, hogy *miért* az. Szerzőink rendre Galvano Della Volpe, Albert Laffay, Jean Mitry lesznek. Különböző érdeklődés mozgatja őket (Della Volpe filozófus,¹³ aki általánosabb jellegű hipotéziseit akarja megerősíteni; Laffay irodalmár, akinek egyik választott tárgya a film, s Mitry olyan történész és teoretikus, aki csak a filmmel foglalkozott). A keret, amelyek között tevékenykednek, szintén különböző (Della Volpe egy még Olaszországban domináns esztétikának, Croce esztétikájának pozícióját kívánja megingatni, Laffay narratológiai problémákból indul ki, Mitry a film tanulmányozásának klasszikus tradícióját testesíti meg). Sőt az írások mérete is különbözik (Della Volpe viszonylag rövid szövege és Mitry „summája” a két szélsőség). De a három egymás mellé állított szerző megmutatja majd azokat az utakat, amelyeken át megkísérelhető a film nyelvtermészetének igazolása.

4.3

A filmnyelv alapjai: Della Volpe és a kép racionalitása

A filmről szóló legismertebb, *Il verosimile filmico* című tanulmányában Della Volpe Eizenstein híres képsorát vizsgálja, azt, amelyen a kőoroszlán felemelkedik. Kétségtelen, jegyzi meg, hogy a képsort nem lehet szavakra lefordítani, hiszen a „forradalmár oroszán” vagy a „még a kövek is fellázadnak és kiáltanak”-féle mondatok a képhez viszonyítva művészi banalitások. Mindazonáltal az is igaz, hogy ez a képsor „legalább annyira átvitt jelentések, szimbólumok, elvont ideák hordozója, mint a verbális vagy irodalmi képek” (Della Volpe 1954, 62). Sőt általánosabban is állíthatjuk, hogy *dinamikus-vizuális képi megalkotottságának* egészét tekintve minden filmkép „határozott, megkülönböztetett és megkülönböztető ideákból és formákból” jön létre, és kommunikativitása vagy expresszivitása éppen „ilyen megkülönböztető ideák vagy univerzálék használatában, az intellektus *diskurzusában* áll” (uo. 66. o.). Ebből adódik az első kiindulópont: a filmkép nem korlátozódik konkrét utalásokra, hanem egy racionális bázist is mozgósít; s nem korlátozódik arra sem, hogy általános érzelmet keltsen, hanem világos és határozott fogalmakat is felidéz. Ebből a szempontból bármely másfajta jellel rokon, és hogy ilyen legyen, jelentéssel, mégpedig határozott jelentéssel kell rendelkeznie.

Tehát a filmképnek van egy értelmi komponense, amely képszerűsége fölött áll, és amely jellel alakítja. A kép eme struktúrája néhány fontos, a teljesség kedvéért mindenképp megemlítendő következménnyel jár. Először is, újra kell formulálni a

¹² Vö. Carrol 1988, 3. fej.

¹³ *Magyarul olvasható műve:* Az ízlés kritikája. Szabó Győző fordítása. Budapest, 1970, Gondolat; illetve tanulmányok az Olasz marxista filozófusok írásaiból (Budapest, 1970, Gondolat) című kötetben.

a) b) c) *
 tartalom és forma közti hagyományos oppozíciót: nem úgy van, hogy egyik oldalon a vizuális szervezethez, a másikon a közlendő gondolat áll; a helyzet valamivel bonyolultabb. Mindenekelőtt azt kell tekintetbe venni, hogy „saját szimbolikussága vagy idealitása teszi a művészi, film- stb. képet meghatározott *formává*, tehát a kommunikáció vagy a kifejezés eszközévé” (uo. 67. o.); ezzel a jelölés lehetőségeként felfogott *formával* függenek össze aztán a tényleges, „jól meghatározott és elkülönült *formák* (többes számban), vagyis az *ideák* vagy *empirikus*, azaz »telített« fogalmak”, amelyek biztosítják „a kép tényleges kommunikativitását” (uo.). S végül, „a fogalmak »telítettége« a formától (idea) nyilvánvalóan a kép *tartalma* felé irányít minket: a tartalom felé, ami nem lehet más, mint amit általában *érzékelhetőnek* vagy *tapasztalatinak* hívnak, vagyis a *partikuláris*, az *anyag*, amelyben (az univerzális) idea konkretizálódik, hogy »valami« ideája lehessen, mert ha nem, akkor önmagában semmi” (uo.). Vagyis az a tény, hogy a képnek van diszkurzív dimenziója, vagy pusztán az, hogy a jel jelent valamit, nem az egyszerű mondanivalóhoz tartozik: ezt egy szimbolikus struktúra, világos és határozott fogalmak, konkrét gondolatok egyidejű jelenléte garantálja. Egész pontosan pedig: egyrészt egy forma (egyes számban), vagyis a kifejezés elvének és fundamentumának megléte, másrészt formák (többes számban), vagyis különös és meghatározott kifejezések megléte, harmadrészt pedig egy tartalom, vagyis a valamire való konkrét vonatkoztatás gesztusának megléte. Amint látszik, Della Volpe nemcsak összetett gondolati rendszert, de a szóban forgó terminusok közt gazdag dialektikát is teremt, ténylegesen „kölcsonös *funkcionális kapcsolatot* a tartalom és forma között”, amely a két realitást egyetlen szállá fonja össze.

Képszerűség és racionalitás szoros összekapcsolódásának második következménye, hogy a filmet jellemző *művészi technikákat* is újra kell értékelnünk. S valóban láttuk már, jelentés-létrehozó képessége hogyan rokonítja a filmet a többi művészettel; de azt is, hogy bizonyos megoldásai az esztétikum más szféráira közvetlenül nem fordíthatók le. Ha a specifikus vonások közös gyökét akarjuk rögzíteni, úgy találjuk, hogy az „elhatárolás a kifejezés különböző *eszközei*, a különböző *szemantikai* technikák alapján lesz lehetséges; ezek már elválasztják a filmet (vagyis a dinamikus-vizuális megalkotottságú szimbólumokat és képeket) az irodalomtól (a maga verbális szimbólumaival és képeivel) és a festészet-től (statikus-vizuális, illetve »absztrakt« szimbólumaival és képeivel)” (uo. 70. o.). Más szavakkal, a filmjelet nem kifejezőképességének kiterjedése különíti el (sőt ez minden más művészettel közös vonása), s még kevésbé sajátos reprezentáló ereje (éppúgy fejlődhet, mint a többié), hanem azok az anyagok és eljárások, amelyekből és amelyekre épít. Ebben a közelítésben nyilvánvalóan döntő szerepe lesz egyrészt az *utalás szinte fizikai természetének*, másrészt pedig a metaforák, szembesítések, sorozatok stb. alkotására *lehetőséget adó montáznak*. Vagyis a filmet *dinamikus-vizuális megalkotottságú* (monitírozott) *szimbólumai* határozzák meg.

A képszerűség és a racionalitás képbeli összekapcsolódásának harmadik következménye a *filmvalószínűség* nagyon fontos fogalma, amely a „filmkép *művészi* konstituálásának alapja” (uo. 74. o.). Ha zavar minket egy film adott részlete, és rákérdezünk zavarunk okára, látni fogjuk, hogy nem amiatt van, mert a valóságnak „hamis” vagy

„rossz másolata”. Ha *célkitűzésének ésszerűség* megteremtésének c... annyira a megjelenít... menet belső modul... mint bemutatásuk v... kel” reagálunk, „ha... és egységes, racioná... igazolja, amit fenteb... anyag kapcsolata, va... rend mércéje. Lehet... is, ameddig azok koh... inkonzisztenssé tes... Volpe újra megerősít...

Ez Della Volpe f... világosak: hangsúly... megfogalmazza a *for... den egyedi kifejezés... közti dinamikát; kie... végül megállapítja, h... az általa közölték „v... Volpe tanulmánya „... is uralkodó gondolat... nyelvet a pusztá esz... a fantáziához közeli... lírai intuícióként” d... len minden racionál... tett lehetővé, amely... nyitott a filmnyelv g...*

4.4

A filmnyelv alap

Térjünk át most... megjelent gyűjtemé... a nyolcvanas évek t... ebben az összefügg...

¹⁴ Della Volpe fog m... 1967-ben, a Mostra de... Antológia 1989), melyen

„rossz másolata”. Hanem mert ellentétbe kerül „a mű belső koherenciájával, a rendező alkotásának ésszerűségével: a végső hatással, a hihetőség, az átélhetőség, az érdekesség megteremtésének céljával, amelyre törekszik” (uo. 72. o.). Tehát a zavaró részlet nem annyira a megjelenítés pontossága, mint inkább a rendező által irányított gondolatmenet belső modulációja ellen vét: nem annyira a tények feltételezett igazságával, mint bemutatásuk vonalvezetésével kerül szembe. Vagyis nem „pusztán a szemünkkel” reagálunk, „hanem ezzel együtt a dolgokra vonatkozó általános tapasztalásunkkal és egységes, racionális (ideális) érzékünkkel, vagyis (tapasztalati) értelmünkkel: s ez igazolja, amit fentebb említettünk: megjelenési formában a művészet idea (ráció) és anyag kapcsolata, vagyis empirikus tartalom” (uo.). A filmvalószínűség épp e komplex rend mércéje. Lehetővé teszi, hogy elfogadjuk akár a legvalószínűtlenebb részleteket is, ameddig azok koherensek, s akár a legpontosabb részleteket is visszautasítsuk, ha inkonzisztenssé teszik az egészet; de mindenekelőtt azt teszi lehetővé, hogy Della Volpe újra megerősítse: a kép beszél hozzánk, az ideák és a fogalmak nyelvén.

Ez Della Volpe filmről szóló írásainak lényege.¹⁴ A gondolatmenet csomópontjai világosak: hangsúlyozza a képnek a szóénál nem kevésbé racionális összetevőjét, megfogalmazza a forma (mint a szimbólum általános struktúrája), a formák (mint minden egyedi kifejezés struktúrái) és a tartalom (mint a konkrétan kifejezett gondolat) közötti dinamikát; kiemeli a technika szerepét a filmjel profiljának definiálásában, s végül megállapítja, hogy a mű koherenciája és ésszerűsége az egyetlen mérce, amellyel az általa közölték „valószínűségét” meghatározhatjuk. Tegyük még hozzá, hogy Della Volpe tanulmánya „hadított” volt, Croce – Olaszországban még az ötvenes években is uralkodó gondolatai – elleni munkálkodásának része. Főként azt támadta, hogy a nyelvet a pusztán esztétikumra redukálják, s így a művészetet (mint az érzelmekhez, a fantáziához közeli, de a kommunikáció igényétől és képességétől távol eső) „tiszta lírai intuícióként” definiálják. A kép és különösen a filmkép látszólag annyira független minden racionális dimenziótól, hogy Della Volpe számára igen látványos cáfolatot tett lehetővé, amelynek hatásai túllépnek a film körén, de többek között lehetőséget nyitott a filmnyelv gyökereinek feltárására is.

4.4

A filmnyelv alapjai: Laffay és a film narrativitása

Térjünk át most Albert Laffay-re. Sokáig mellőzött szerző: írásainak 1964-ben megjelent gyűjteményes kiadása például semmilyen reakciót nem váltott ki; viszont a nyolcvanas évek folyamán a filmnarratológia egyik atyjaként fedezték föl. Mi is ebben az összefüggésben beszélünk róla. Laffay a film nyelvként való definiálását

¹⁴ Della Volpe fog még a filmről írni, mindenekelőtt a *Linguaggio e ideologia del film* című, Pesaróban 1967-ben, a Mostra del Nuovo Cinema alkalmából tartott kerekasztal-beszélgetéshez kapcsolódva (lásd Antológia 1989), melyen élénk érdeklődést tanúsított a szemiotika iránt.

valóban a képeket és a hangot orientáló elbeszélés meglétéhez köti. Ilyen módon a film nyelvként való megalapozásának második lehetősége a (Della Volpe által a Croce-féle érzelemcentrikussággal szembeállított) belső racionalitás után a film (Laffay által Bazin realizmusa ellenében kiemelt) átfogó narrativitásra épül. De tekintsük át fokról fokra a francia kutató írását.

Első nekifutásra a film kétségkívül a világ másolatának látszik: „igyekeznek a dolgok súlyát és összefüggéseit megéreztetni” (Laffay 1964, 18). Innen származik az a benyomás, hogy a film az élő és élettelen mindig a maga valóságosságában és beágyazottságában adja vissza. Közelebről viszont a vásznon feltűnő világ csupán valóságnak látszik, ám igazában nem az. Tényszerűsége, amellyel szemlátomást rendelkezik, egyáltalán nem valóságos: amivel itt dolgunk van, az el van választva tőlünk, semmi módon nem lehetünk hatással rá. Éppígy e világ konzisztenciája is merő illúzió: nem a dolgokkal, csak azok ábrázolásával találkozunk. Ez tehát „egyszerűen csak a létezés filmrétegével bevont világ, amely csak majdnem reális, valójában kívül esik hatókörünkön” (uo. 28. o.).

Ez az illuzórikusság, elérhetetlenség több tényezőtől adódik. Visszavezethető például a valóság minden művészeti ágat jellemző transzformációjára: „A valóságnak önmagában sosincs esztétikai minősége. Ha a film művészet, nagyon is szükséges, hogy valami más legyen, mint a létező világ másolata” (uo. 23. o.). Vagy visszavezethető a filmben jelen lévő nyilvánvalóan irrealisztikus elemekre is. Gondoljunk csak a zenére, amely megszállja az ábrázolt világot, elszakítja a körülöttünk lévőttől, s mintegy megemeli: „a zenei kíséret nem pusztán hangokkal zárja körül a nézőt, aki így magára marad a filmmel, hanem saját szimbolikus erejénél fogva kapcsolatba lép a kivetített eseményekkel, támogatja és átalakítja őket” (uo. 34. o.). De a sok tényező mellett a kulcselem mégis a narratív dimenzió szükségzerű és állandó megléte.

allemla'
1. A film valójában az elbeszélésre épül: mindig és minden körülmények között erre támaszkodik. Azért történik ez így, mert a narráció jó néhány alapszükségletét kielégíti. Első ezek közül, hogy a valóságot, amely majd a filmbe kerül, értelmezhetővé tegye. Önmagától ugyanis nem az: alakja bizonytalan, zavaros irányokat követ; ha ábrázolni akarja a valóságot, hangsúlyoznia kell alkotóelemeit, a kölcsönös viszonyokat, specifikus funkciókat stb., vagyis kulcsot kell adnia a megfejtéshez. A második az ábrázolandó világ újrendezésének szükséglete. Önmagában ez a világ nyitott és szétszórt; ha ábrázolni akarják, kezdet és vég közé kell zárni, struktúrát kell neki adni, valamilyen perspektívába kell helyezni, erővonalak köré rendezni. A harmadik: kell komponálni a felhasznált anyagot. Önmagában az anyag bármilyen felhasználásra alkalmas; ha filmre akarják venni, meghatározott szereppel, zárt kontúrokkal, vagyis formával kell ellátni. Tehát adott a valóság értelmezhetővé tételének, a kiinduló univerzum újraszervezésének, az anyag megkomponálásának szükséglete. Az elbeszélés a maga személyeket és tárgyakat kiemelő, a cselekvés menetét körvonalazó és a bemutatást irányító képességének köszönhetően tökéletesen eleget tesz ezeknek az igényeknek, sőt olyan mértékben tesz eleget, hogy elválaszthatatlanná válik a filmtől. De mivel jobban meggondolva ezek az igények a létező ábrázolássá alakításából adódnak, ha az elbeszélés kielégíti, éspedig ilyen jól kielégíti őket, döntő tényező lesz

a valóság képmásán elsősorban az elbesz

Mindazonáltal a felfedez benne. Az valóságot; arra is lemondva nemcsak k... nizmussal, hanem a t... általa alkalmazott... formaadás is bizony... amely a diskurzussal valóság ábrázolásána... birodalmába lépni.

Ez Laffay gondol... valóság, de azért a v... a dolgok értelmez... pességének köszön... vele frigyre lépve... jó néhány más prob... aktuális kérdésre t... egyiket is, másikat... immanens logika jár... mondanivalójával, s... virtuális nyelvi foyer... rúen el kell ismer... imagier jelenlétét: ve... implicit szerzőnek vag... a film részéről megv... elve, helyesebben di... kiemeli nyelviségét... grand imagier-ről sz... megpróbáltuk egyé... nélkülözhetetlen cir...

45

A filmnyelv alapjai

Térjünk rá harm... *Esthétique et psychologie du cinéma*val együtt min...

¹⁵ Lásd ennek kapcsán...

a valóság képmásának létrehozásában. Ebből a szempontból, mint mondani szokás, elsősorban az elbeszélés felelős a vásznon domináló látszatért.

Mindazonáltal a film az elbeszéléssel frígyre lépve ezenkívül más készségeket is felfedez benne. Az elbeszélés nemcsak elérhetetlen illúzióvá alakítja a filmre vitt valóságot; arra is lehetőséget nyújt, hogy az ábrázoltnak jelentést adjanak. Jobban mondva nemcsak közvetítő az ábrázolás számára, s mint ilyen, irreálissá tevő mechanizmus, hanem a tulajdonképpeni értelemben vett diskurzus területe. Ezt maguk az általa alkalmazott operációk, az értelmezhetőség megteremtése, az újrendezés és a formaadás is bizonyítják. „A filmelbeszélést egyfajta alárendelt logikai háló tartja fenn, amely a diskurzussal rokon lépéssorozatra támaszkodik” (uo. 68. o.). Az elbeszélést a valóság ábrázolásának irányadó mértékévé tenni tehát annyit jelent, mint a diskurzus birodalmába lépni. Egyszóval: nyelvet csinálni a filmből.

Ez Laffay gondolatmenetének lényege. Úgy foglalhatnánk össze, hogy a film nem valóság, de azért a valóság ábrázolása, s ezt az elbeszélésnek, illetve az elbeszélésnek a dolgok értelmezhetővé tételére, újraszervezésükre, megkomponálásukra való képességének köszönheti. S mivel az elbeszélés szövedéke diszkurzív természetű, a film vele frígyre lépve nyelvi eszköz lesz. Ez a központi gondolat a francia kutató számára jó néhány más probléma feltárására is lehetőséget ad, ezek közül csak egy ma is aktuális kérdésre térünk ki. A képeket és hangokat átható elbeszélés mélyen húzóóó, egyiket is, másikat is irányító szálat feszít ki, ezért a filmet egy átfogó terv, egy immanens logika járja át. Ez a terv, ez a logika nem azonos sem a rendező nyíltan vállalt mondanivalójával, sem a gyártás során felmerülő direktívával: inkább egy vásznon túli, virtuális nyelvi foyer, amely azonban ténylegesen irányítja a játékot. Tehát szükségszerűen el kell ismerünk egy absztrakt figura, egyfajta nagy ceremóniamester, a grand imagier jelenlétét: vele találkozunk mindenekelőtt. Ő az, akit a későbbi narratológia implícit szerzőnek vagy enunciátornak nevez majd. Tehát az az általános instancia, amely a film részéről megvalósítja a megmutatkozás és a megértetés aktusát: működésének elve, helyesebben diskurzusként irányítója. Laffay ráérez e figura jelenlétére, s egyben kiemeli nyelviségét: főleg ezért fedezik föl őt újra a nyolcvanas években. De túl a grand imagier-ről szóló szuggesztív oldalakon, gondolatmenetének lényege (ahogy megpróbáltuk egyértelművé tenni), ami igazán számít: a film az elbeszélésben nélkülözhetetlen cinkosra lel, s ezzel együtt új okra, hogy nyelvnek mondja magát.

4.5

A filmnyelv alapjai: Mitry és a szimbolikus struktúrája

Térjünk rá harmadik szerzőnkre, Jean Mitryre. Monumentális elméleti műve, az *Esthétique et psychologie du cinéma* másik, szintén monumentális művével, az *Histoire du cinéma*val együtt mintegy a most tárgyalt irányzat summája és koronája.¹⁵ Nemcsak

¹⁵ Lásd ennek kapcsán Ch. Metz recenzióját az *Esthétique...* első kötetéről, amelynek címe jelentőség-

azért szentelünk neki nagyobb teret, mert megmutat egy harmadik, magán a szimbolikus struktúráján keresztül vezető utat a film nyelvi természetének megalapozására, hanem munkájának példaszzerű volta miatt is.

S ez a példaszzerűség már a könyv címéből is kiviláglik. A benne foglalt „pszichológia” és „esztétika” terminus a filmelmélet két hagyományos területére utal: Mitry e két területhez nyúl vissza, szerinte a filmet itt kell elhelyezni. Minden film egyrészt valamilyen kifejezési szándék többé-kevésbé megvalósult eredménye, másrészt pedig gondolatok szervezésének, alkotásának és kommunikációjának tere. Vagyis a film legalábbis szándéka szerint *műalkotás*, ugyanakkor *nyelvi objektum*, amelyben ideák manifesztálódnak. Tehát az esztétikai és a pszichológiai dimenzió nem külső mérce vagy norma: filmhez tartozása *belső szükségzerűség*.¹⁶

Ez a meggyőződés tükröződik abban, hogy Mitry könyvének¹⁷ első kötete két klasszifikációs séma vázlatával kezdődik. Ezek közül az első, az esztétikai a művészet születésétől indul: „ahogy a Tudomány vagy a Filozófia, a Művészet is a Vallásból ered”, majd autonómiára tesz szert, és elválik a többi területtől, bár a kötelek nem szakadnak el teljesen (Mitry 1963, 15–16). Aztán az egyes művészetek különbségeivel folytatódik (és „a művészetek közül egyedül a film tartozik egyszerre a térbeli és az időbeli művészetek közé” – uo. 27. o.); végül a film és az alkotás viszonyára tér rá (a film kollektív *munkának* látszik, de egyetlen *szerző műve*, s olyan *szerzője*, aki épp annyiban *szerző*, amennyiben egy *műnek a szerzője* – uo. 30–44. o.).

Ezt az elsőt egy pszichológiai-nyelvi vázlat követi. Ebben először is szembeállítja a *kifejezés közegét és a nyelvet*: egyikben „az érzelmeken keresztül egy gyenge, meghatározatlan ideáig jutunk el”, a másikban „az ideától indulva az érzelemig” (uo. 47–48. o.). A filmnek már itt nyelvi természetet tulajdonít: a film valójában „az irodalomhoz hasonlóan esztétikai forma; képpel dolgozik, amely önmagában a kifejezés eszköze, viszont logikai és dialektikai szervezettsége nyelvvé teszi” (uo.). A nyelvet a gondolkodáshoz kapcsolja mint lefordításának és egyben megformálásának módját, tehát a nyelv olyan gondolkodási műveleteken nyugszik, mint a „megértés, ítélet, érvelés és a dolgok analógiás, okszerű vagy következményes sorrendbe illesztése” (uo. 59. o.). S végül szembeállítja egymással a *verbális és a filmnyelvet*: bár

teljesen: *Une étape dans la réflexion sur le cinéma*; megtalálható a második kötetről írt recenzióval együtt in: Metz 1972.

¹⁶ Lásd a könyvről saját maga által adott definíciót: tanulmány „a filmes kifejezés érzékelés- és tudatpszichológiára alapozódó feltételeiről” (Mitry 1965, 179). De az esztétika és a pszichológia a kutatás „episztemológiai háttérzágaként” is működnek: Mitry úgy tartja, hogy a filmes jelenség legegyszerűbb megismerése sem lehetséges, ha nem tekinti azt esztétikai tárgynak és magát pedig ismeretnek, vagyis az önmagukban a szubjektumon kívüli tények kognitív átdolgozásának. Tehát a két tudomány közbelépését a kutatás partikuláris tárgya (a műalkotás) és a kutatás ténye egyaránt motiválja.

¹⁷ *Jean Mitry munkája A film esztétikája és pszichológiája címen rövidített fordításban (!) jelent meg magyarul, „kézirat gyanánt” az MFIF kiadásában. (I. köt. 1968; II. köt. 1976.) Ezért a szövegben meghagytuk az eredeti hivatkozásokat.*

különböző szimbólumveletei) azonosak (v

Innen aztán Mitry folja és ízekre szed valóság ténylegesen közvetítése nélkül t értelemben a film komolyabb elemzés

Mindenekelőtt a elszigeteltek a képek által mindig összekapozná hozzá magához tartozó két kép egymásutáni pisztoly és egy összekapoz teszi. Ilyen implikáció mondja, *szimbólummal*

A kép az őt életet amit mutat, annyiban benne szereplő asztalt, ami betölti az asztal szót, de vele együtt é *szükségzerűségéről*. Ez önmagában partikuláris határozza meg a képet teszik.

Tehát a filmkép nem értékre tesz szert (szereplői rakiós folyamatot inkább közvetlenség érzete miatt erre igazolást. Kövessék és a szék képe kövesszékét látom. Mindaz éppolyan, mint a »közvetlen akkor esztétikailag stílus *búvóhelyé* (cache) vált ki ha kivetített filmképe képet, s ugyanakkor a viszonyában szervező bizonyos belső kettős nézett részeként), a világtól kerettel elválasztott igazából a második m

különböző szimbólumokat használnak, mentális alapstruktúráik (a gondolkodás műveletei) azonosak (vö. uo. 59. o.).

Innen aztán Mitry azzal a szándékkal fordul kifejezetten a kép felé, hogy megcáfolja és ízekre szedje a film „abszolút közvetlenségének” gondolatát. A vásznon a valóság ténylegesen jelenvalónak látszik, mintha mindenféle szimbolikus struktúra közvetítése nélkül tárulna fel olyanak, amilyen, ahogyan a valóságban van. Ebben az értelemben a film inkább mutatni, mint jelölni látszik. Am ez csak első látásra igaz: egy komolyabb elemzés megérteti velünk, hogy a filmkép is teljes egészében jel.

Mindenekelőtt azok miatt a funkciók miatt amelyeket betölthet. A filmen sosem elszigeteltek a képek: hasonlóságuk, ellentéteik vagy egyszerűen csak egymásutánjuk által mindig összekapcsolódnak. Így minden kép olyan értékre tesz szert, amely nem hozzá magához tartozik, hanem más képekkel való kapcsolatától függ. Már pusztán két kép egymásutánja is következményrelációba állíthatja őket: például egy tüzelő pisztoly és egy összeeső ember társítása a lövést okká, az összeesést következménnyé teszi. Ilyen implikációk jellemzik a kép első szignifikációs módját; ahogy Mitry mondja, szimbólummá teszik.

A kép az öt éltető eljárások folytán is jel. Valójában „amennyiben hasonlít ahhoz, amit mutat, annyiban mindig hozzá is tesz valamit” (uo. 126. o.). Vegyünk egy westernben szereplő asztalt, egy közönséges asztalt: „ott van ez az asztal, mert kell egy asztal, ami betölti az asztalfunkciót, és belép a cselekménybe. Tehát erről az asztról van szó, de vele együtt és rajta keresztül minden lehetséges asztal ideájáról és egy asztal sükszerűségéről. Ezen a tárgyon át maga a fogalom lép a drámába” (uo. 128. o.). Az önmagában partikuláris ilyen általánosítása, az önmagában konkrét absztrahálása határozza meg a kép második szignifikációs módját: ahogy Mitry mondja, analogonná teszik.

Tehát a filmkép nemcsak mutat: jelöl is. Egyrészt mert más képekhez kapcsolva új értékre tesz szert (szimbólum), másrészt mert megjelenésével általánosító vagy absztrakciós folyamatot indít el (analogon). Már ez is bizonyítja, hogy a filmkép által kínált közvetlenség érzete mögött tényleges jelölőképesség van, s más szinten is találhatunk erre igazolást. Kövessük tovább Mitryt: „Az érzékelt valóság szintjén nincs különbség a szék és a szék képe közt, olyannyira, hogy a moziban a nekem mutatott képen át a valódi széket látom. Mindazonáltal egy képet is látok. Ha a filmkép a reprezentált maga, akkor éppolyan, mint a »közvetlen« érzékeléskor a tudatban levő »kép«, ha viszont reprezentáció, akkor esztétikailag strukturált forma. Hogyha a filmvászon az ábrázolt valóság számára búvóhelyé (cache) válik, a reprezentáció számára viszont keret (cadre) lesz. Még egyszer: ha kivetített filmképet nézzük, akkor (1) valós, ablakon keresztül látott térként érzékelt képet, s ugyanakkor (2) lapos felületre kivetített, keretbe rendezett vagy hozzá való viszonyában szerveződő képet látunk” (uo. 170. o.). Tehát minden képben van bizonyos belső kettősség: egyrészt feloldódik a reprezentáltban (a világ ablakon át nézett részeként), másrészt megmutatkozik mint reprezentáció (mint az ábrázolt világtól kerettel elválasztott tér). Első aspektusa sokkal közvetlenebbül hat ránk, ám igazából a második mutatja meg a filmkép valódi természetét.

Vagyis a reprezentálttól a reprezentációig, ahogy az előbb a mutatástól a jelölésig. A két mozgásirány párhuzamos, tekintve hogy mindkettő azt mutatja: a vásznon megjelenő kép nem redukálódik a vásznon bemutatott valóságra, sajátos hatástere van: a jelé, a figuráé. E két mozgásirány különösen hangsúlyos, mivel Mitry könyve céljait ezeknek köszönhetően éri el.

1. Az első, bár folyton fitogtatott, mégiscsak aktuális cél: Mitry realista elméletek elleni harcáról van szó. Szerinte a realizmus pusztán naiv bizalom az ábrázolt tartalomban, anélkül hogy az ábrázolásáig vezető, a vásznon megjelenőt létezőként elfogadtató utat megértenék; megtorpanás annál, ami látszik, anélkül hogy az ábrázolást ténylegesként elfogadtató „látszat” modalitását felismernék. A képet valóságnak venni annyira, mint egy *trompe-l'oeil* hatása alá kerülni. Bazin és követői ennek az illúzióknak lettek áldozatai.¹⁸

2. A második cél ellenben alapvető: annak a vizsgálatáról van szó, hogy a film milyen értelemben nyelv. Mitry már a könyv elején célzott erre a kapcsolatra: a most elmondottak után a dolog még világosabb lesz. A filmkép jelent, *ahelyett* hogy mutatna, továbbá reprezentál, *ahelyett*, hogy a reprezentált lenne: elszakad a kiinduló valóságtól, s egy újat hoz létre. A szomszédos képekkel való viszonyán, fogalomfelidéző képességén, a képkeret által átstrukturált téren és időn keresztül megsemmisíti¹⁹ azt, aminek a képe, derealizálja a valóságot: a vásznon lévő világ lehet többé-kevésbé hasonló a minket körülvevő tényleges világhoz, mégis önálló világ, saját normákkal és saját törekvésekkel. A filmkép tehát elsősorban azért tartozik a nyelv kategóriájába, mert más nyelvekhez hasonlóan olyan párhuzamos és autonóm univerzumot létesít, amely nem keveredik össze azzal, amelyben élünk. A filmkép ugyanakkor a megmutatásból *kiindulva* jelöl, a reprezentáltból *kiindulva* lehet reprezentáció: elszakadhat a valóságtól, de kapcsolatban is marad vele. A vásznon megjelenő világ más, mint a valóság (más például „amennyiben reprezentáció, a belefoglalt adatokat strukturáló és a valósággal nem érintkező kétdimenziós térbe illesztő kép jelentésértékei miatt” – uo. 178. o.); de a vásznon megjelenő világ valamilyen módon mégis maga a valóság (a valóság, „amennyiben reprezentált, mivel a képen levő dolog a valóság képe” – uo.). Ezért a filmkép magában való entitás lehet, ugyanakkor utalhat ideális kiindulópontjára is. Általánosabban fogalmazva, a filmkép ezért foglalhatja magába a különválasztások, hivatkozások, differenciák, azonosságok minden szimbolikus struktúra mélyén zajló játékát.²⁰ Tehát a film szimbolikus alapja miatt tartozik a nyelv kategóriájába: azaz mert képes úgy különbözni a valóságtól, hogy mégis helyettes, embléma, reprezentáns módjára működjön.

¹⁸ Lásd különösen Mitry 1965, 10 és következő oldalak, Bazin plánszekvencia-elképzelésének kritikájával.

¹⁹ A Mitry által használt kifejezés a „néantification”.

²⁰ Mitry által nem használt terminusokban fogalmazva tehát azt mondhatjuk, hogy nem Vorstellungként, inkább Darstellungként értett reprezentációval van dolgunk; a két momentum közti feszültség adja minden jelölőszervezet alapját, s ha egyszer a filmművészetben is felismerjük, az azt jelenti, hogy nyelvi jelenség.

Mitry gondolatme nem pusztán a logika hanem az alapkomponens garantálja a filmművészetben Mitry nem konkrét részletezésére hogy a film nyelv, m

Lehetetlen a fra szorosan kapcsolódna amely lehetővé tesz ábrázolt „lényegére” filmtér, az idő, a képk van: a *deskriptív kép*, rögzítésére korlátoz másokhoz képest fel közt, egyszóval meg *kép*, amely „a kép be pozícióban elhelyeze bá a *szubjektív kép*, am felveszi pozícióját é adódóan Mitry a mon illetően megkülönbö a cselekmény folyto kifejezésének folyto posteriori kidolgozás meghatározza az ide közti ritmus, beállít érvényű jelenségek szélést különböző id

De Mitry munká és reprezentáció, tel nem valóság, csak keresztül érzékeljük rámutat, hogy a kép való világ jön létre, valóságra utal.

Ez az alapmeggy

²¹ Lásd például azt a momentumra utal, vagy keresztül egyetlen aspe vezet, eidetikus »magáb

Mitry gondolatmenetének magja tehát az az állítás, hogy a film belsőleg nyelvi; nem pusztán a logikai szervezethez tartozik, hanem az alapkategorikus szintjén, amint azt korábban megállapították, hanem az alapkategorikus szintjén is. A jel természete és reprezentációja garantálja a filmművészetnek a nyelv státusát. Tegyük hozzá, hogy monumentális művében Mitry nem szorítkozik pusztán ennek kijelentésére és ismétlésére:²¹ állítása konkrét részletezésére is törekszik. Ez lesz harmadik célja: ha már megállapítottuk, hogy a film nyelv, meg kell vizsgálni, milyen formákban szerveződik meg.

Lehetetlen a francia tudós minden e tárgyról tett megfigyelését összegezni, bár szorosban kapcsolódnak az épp kifejtett témához. Vegyük például a keret kérdését, amely lehetővé teszi a figura valóságtól való elkülönülését, s vele egy időben az ábrázolt „lényegére” vagy „ideájára” történő utalást; ebből kiindulva kezdi el Mitry a filmtér, az idő, a képkompozíció és a beállítástípusok tárgyalását. Ez utóbbiakból négy van: a deskriptív kép, amelyben a kamera pusztán a valóság valamely részének a rögzítésére korlátozódik; a perszonális kép, melyben a kamera választ, egyes tárgyakat másokhoz képest felértékel, szimbolikus kapcsolatokat teremt a különböző tárgyak közt, egyszóval megmutatja az alkotó „vízióját a valóságról”. A következő félsubjektív kép, amely „a kép belsejében tárgyilagos módon, de mégis valamilyen privilegizált pozícióban elhelyezett egyik szereplő nézőpontját adaptálja” (Mitry 1965, 77); továbbá a subjektív kép, amelyben a kamera az egyik képen kívül levő szereplőt helyettesíti: felveszi pozícióját és azonosul vele. A képek kapcsolódási módjainak vizsgálatából adódóan Mitry a montázs és a filmritmika különböző fajtáival is foglalkozik. A montázst illetően megkülönböztet narratív montázst, amelynek nincs más célja, mint biztosítani a cselekmény folytonosságát, lírai montázst, amely a drámába lépő érzelmek és ideák kifejezésének folytonosságát biztosítja; eszmei montázst, amely lehetővé teszi a film a posteriori kidolgozását; intellektuális montázst, amely nem kifejezi, inkább dialektikusan meghatározza az ideákat (vö. Mitry 1963, 358). Ami a ritmust illeti, van beállítások közti ritmus, beállításon belüli ritmus stb. Nem feledkezünk meg végül a tágabb érvényű jelenségek elemzéseiről sem: a szubjektivitás tanulmányozásától a filmelbeszélést különböző időszakokban jellemző struktúrákig.

De Mitry munkájának középpontja továbbra is az a gondolat, hogy a filmkép jel és reprezentáció, tehát a film nyelv. Ez a gondolat egyfelől a vásznon megjelenő világ nem valóság, csak valóságformula voltát emeli ki („az ábrázoltat az ábrázoláson keresztül érzékeljük, amely szükségszerűen átalakítja” – Mitry 1965, 11); másfelől rámutat, hogy a kép „bekeretezése” és más képek mellé helyezése által önmagában való világ jön létre, amely azonban lényeges vonásaiban mégis a körülöttünk levő valóságra utal.

Ez az alapmeggyőződés vezeti Mitryt munkája utolsó részében is, amelyben a

²¹ Lásd például azt az állítást, hogy a filmkép egy specifikus momentumot ábrázolva „minden hasonló momentumra utal, vagyis minden ugyanolyan kategóriájú »lehetséges« momentumra. Ezzel és ezen keresztül egyetlen aspektus, egyetlen momentum reprezentációja a reprezentált dolog »lényegéhez« vezet, eidetikus »magábanvalóságához«” (Mitry 1963, 178).

kialakulóban lévő filmszemiotológiát tárgyalja. Habár a Mitryt és az új tudományt mozgó igények látszólag megegyeznek, mégis elutasítja a szemiotológiát; s mindjárt meg is mondja, miért. Először is, Mitry a film *specifikus*, ezért tovább nem általánosítható mechanizmusaira kíván fényt deríteni. Igaz ugyan, hogy a filmkép szimbolikus struktúrákat alkalmaz (ezt mi erősebben hangsúlyoztuk, mint Mitry), ám az is igaz, hogy ezt a maga módján teszi, olyan eljárásokon keresztül, amelyek máshol nem léteznek (gondoljunk a keret és a montázs szerepére). Éppen ezért a szemiotológia, tehát egy programszerűen a jelek teljes területében gondolkodó megközelítés szerinte csakis elhibázott lehet. Másrészt Mitry a film *belső* mechanizmusaira kíváncsi, amelyek tehát a természetét tárják fel. Ha a film nyelv, akkor önmagában a film mint olyan az; ezért a szemiotológia, tehát a vizsgált tárgy egyes tulajdonságait a vizsgálat optikájához kötő, vagyis nem belső karakterjegyeit, hanem elsősorban a választott perspektívához kötődő aspektusait kereső megközelítés Mitry szemében csakis vitatható lehet. A vizsgálati terület tehát azonos: a képet Mitry is, a szemiotológia is jelölőstruktúrának, a reprezentáció helyének tekinti; viszont episztemológiai hátterük különböző, egyik esetben az *esszencia*, másokban a *módszer* lévén a fontos.

Laffay és főleg Della Volpe beállítottsága más (különösen az utóbbi minden explicit ontologizmus esküdt ellensége),²² a film nyelv voltát mégis inkább természete jellemzőjének, mint függő aspektusnak tekintik. Mitry választása viszont teljesen egyértelmű, egyrészt mivel a szemiotikával, az új kutatási normákkal való polémiája teljesen nyílt,²³ másrészt mert a tradícióhoz való kapcsolódás megfelel hajlamainak, a vizsgálódás megszokott módjához való hűség pedig szándékainak.

S épp a múlthoz való viszonya s az új idők iránti türelmetlensége (a múltról mesteri summát ad, s értetlenül áll az új követelmények előtt) teszi lehetővé számunkra, hogy Mitryvel zárjuk az ontológiai elméletek tárgyalását: életműve ma az egész korszak tükrének, egyben végső lezárásának tűnik. A következőkben egészen más beállítottságú elméletekkel találkozunk majd, de előbb egy rövid intermezzo erejéig megállunk.

²² Della Volpe ontologizmus elleni vitájáról lásd például *Problemi di un'estetica scientifica*, Della Volpe 1954.

²³ Mitry – egy évvel halála előtt – utolsó könyvében is felújítja a szemiotikával kapcsolatos ellenvetéseit (*La sémiologie en question*. Paris, 1987, Ed. du Cerf), újra megerősítvén immár nagyon kevésbé aktuális véleményét. Egy kísérlet, hogy Mitryt „modern” gondolkodónak tekintsük (amely egyébként ellentétes a könyvünk által sugallt nézőponttal): E. Dagrada: Jean Mitry, un semiologue malgré lui. In: *Cinegrafie* (1), 2, 1989/1., 2.

Mielőtt rátérnénk a tenünk az ötvenes é írások tág spektrum a Nouvelle Vague-ot rikában a Cinema N Államokban a New s máshol, Olaszorsz film”-típusú mozga egyetlen címkét tal fogjuk követni.²

Ami a köztük lév mak nem voltak egy olykor érintkezik, de hosszú, mielőtt az Cinema egységeseb közepétől az évtize végén az argentin L

¹ Az említettekhez 63-tól a magyar új film, Giovane Cinema, a hatva afrikai film, később a chi

² Az „új film”-ről sz kísérlete: Micciché 1977 jelenségről. Fontos szöve Bevezető áttekintés és a (ed.): *La pelle e l'anima. In Vague*. Torino, 1985, Cine (ed.): *New American Cinema* Giovanni stb. Végül jelent Cinema” által évente pu