

Roman Ingarden

NÉHÁNY MEGJEGYZÉS A FILMMŰVÉSZETRŐL

A művészi film

Az utóbbi időben sokat hallunk a „filmről” mint a művészek egyikéről. Ez esetben „filmen” nem a „képek” sorával beborított celluloid szalagot értik, hanem a celluloid és a fény segítségével létrehozott látványt. Ezzel a látvánnyal szeretnék foglalkozni e helyütt, de nem valamennyi fajtájával, hanem csupán néhány típusával. A „filmriporttal”, vagyis a filmhíradóval és a didaktikus, nevelési célokat szolgáló tudományos ismeretterjesztő filmekkel nem szándékozom itt foglalkozni.

A „riportfilm” bizonyos *valóságos* eseményeket és tárgyakat mutat be. Igaz, hogy ez vetítés révén valósul meg, vagyis a nézőnek közvetlenül nem magukkal a valóságos világban valahol megtörtént eseményekkel vagy valahol létező emberekkel van dolga, hanem csak azok „hasonmásaival”. Mégis e hasonmásokat szemlélve a néző akaratlanul úgy állítja be magát, mintha valóságos, reális tárgyakat látna, elfelejtkezve arról, hogy azok csak hasonmások, hogy a szó szoros értelmében valóságos tárgyak nincsenek jelen. Számára úgy tűnik például, mintha valóban együtt lenne a Jaltai Konferencia résztvevőivel. A „művészi” filmben ellenben – most még eltekintve ennek tényleges művészi értékétől – másképpen áll a dolog. A látvány részét képező emberek, események, dol-

gok – gondoljunk például Helmut Käutner *Románc*, vagy Jacques Becker *Goupi Mains-Rouges* című filmjére – szigorúan véve nem tartoznak ahhoz a valóságos világhoz, amelyben élünk, nem találkozhatunk velük az utcán, nem élhetünk velük együtt. Ezek sajátos fantomok, „mesebeli” alakok. És mindaz, ami velük történik, amiben részt vesznek, nem történik „igazából”, miként a háborús események, amelyeknek tanúi és résztvevői voltunk, „igazából” megtörténtek. Ezek a képzeletbeli alakok hasonlóak a regények vagy a költemények figuráihoz, azzal a különbséggel, hogy róluk nem szavakban mesélnek, hanem *megmutatják* őket. Még akkor is, amikor ők maguk beszélnek, ami nem elbeszélése annak, amit elmondanak, hanem beszédük *bemutatása*.

Annak, hogy ezek képzeletbeli, nem pedig valóságos alakok, nem mond ellent az, hogy a filmszalag képeinek létrehozásához valóságos tárgyakat kell lefényképezni: embereket, bábukat, dolgokat (vagy néha csak a „díszleteket”). Ahogy a színházi látványnak nem alkotórésze a hús-vér színész – csupán eljátszott „szerepe” –, úgy a filmlátványt sem maga a színész hozza létre, hanem a szerepe.

Előfordulhat, hogy amikor a filmben látható személyeket, dolgokat, eseményeket nézzük, esetleg megfélekedünk – talán hosszabb időre is – arról, hogy ezek csakugyan képzeletbeliek. Lehet, hogy ezekben bizonyos általuk *utánzott* és számkra máshonnan ismert valóságos tárgyakat látunk, például Krisztina svéd királynőt vagy Nagy Pétert. Az „utánzás” ezekben az esetekben oly tökéletes és teljes, hogy elfelejtkezhetünk az „utánzó” és az „utánzott” közti különbségről. Végül az is lehetséges, hogy mindezeket a tárgyakat éppen abból a célból mutatják meg nekünk, hogy *bizonyos mértékig* elhitessék velünk: valóságos emberekkel és azok

valódi problémáival van dolgunk. Másképpen nem tudnánk átélni fiktív sorsukat. Pedig ezt tesszük, sőt – lehet mondani – ezt kell tennünk. Ennek ellenére közülünk – a művészi filmek nézői közül – *senki* sem hisz *valóban* abban, hogy ezen személyek és dolgok valóságosak volnának, mint ahogy valójában nem is azok. Ezek továbbra is csak a valóság látzatával rendelkező fikciók, fantomok. Ha a szuggesztivitás túlmegy azon a határon, ahol már elvész a valóság *látzat* jellege, ott a művészi látványból riport lesz, következésképpen lényegileg megváltozik a nézőre gyakorolt hatása is. Támasszuk alá ezt egy példával. Egyszer egy játékfilmben az egyik hőst meg kellett operálni. A nagyobb hatás kedvéért egy valóságos betegen végrehajtott műtétet használtak fel. Véletlenül úgy adódott, hogy a betegnél váratlan komplikációk léptek fel: nagy vérzés, amelyet az orvosoknak meg kellett állítaniuk. Egy ideig úgy tűnt, hogy a beteg elvérzik stb. Szóval a jelenet „véres realizmusától” azt várták, óriási „hatással” lesz a nézőkre. De túllőttek a célon. A hatás ugyan nem maradt el, csak hogy várakozásukkal ellentétes lett. A nézők úgy megijedtek attól, hogy a beteg meghal a szemük láttára, hogy hangosan tiltakozni kezdtek a látvány ellen. Valami ahhoz hasonló pánik tört ki, mint amit évekkel ezelőtt egy, a Mars-lakók inváziójáról szóló rádiójáték keltett az Egyesült Államokban. Más szóval: a valóság *látzata* a valóság tényleges jellegét öltötte magára, és a nézők, ahelyett hogy „képzeletbeli” emberekre és tényekre gondoltak volna, egy bizonyos pillanatban a valóságos tárgyakra állították be magukat, és ennek megfelelően viselkedtek. Viselkedésüknek azonban már semmi köze nem volt az esztétikai hatáshoz. Már nem a műalkotással érintkeztek.

Nem könnyű – talán még nehezebb, mint az irodalom esetében – megfejtetni, hogy milyen eszközök segítségével hozza létre a filmművészet a valóságnak ezt a *látzatát*, s kerüli el egyúttal az „igazi” valóság bemutatását. Pillanatnyilag számunkra azonban csak az a lényeges, hogy *művészi* film nem létezik a valóság olyan látzatának felkeltése nélkül, amelyet a néző teljes mértékben valóságnak tekint. Különben egyáltalán nem szükséges, hogy a vásznon látható emberek, dolgok, események mindig a néző számára ténylegesen ismert személyeket és valóságos eseményeket utánozzanak. A művészi filmnek nem kell mindig „történelminek” lennie. A filmvászon öntörvényű világa is felkeltheti a valóság látzatát, minthogy nem feltétlenül szükséges kötődnie a néző egyedi tapasztalatához. Hogy mennyire fokozható az empirikusan ismert és a filmen bemutatott világ (és eseményeinek) különállósága és függetlensége – ez megint csak olyan kérdés, amely önálló és igen bonyolult tárgyalást igényel; túlon túl bonyolultat ahhoz, hogy itt belebocsátkozzunk. De már e kérdés feltevésével is elismertük, hogy a bemutatott világ ezen különállósága – legalábbis egy bizonyos fokig – ténylegesen létezik. És pillanatnyilag ez a fontos a számunkra.

Még fontosabb azonban az, hogy nem feltétlenül lesz „művészi” a film attól a pusztán tényről, hogy nem valóságos tárgyakat és eseményeket mutat be a nézőnek, hanem – több vagy kevesebb szuggesztivitással – a valóság benyomását kelti. Ahhoz, hogy valóban *értékes műalkotássá* váljék, további feltételeket is teljesítenie kell. E további feltételek megállapítása olyan feladat, melynek megoldásával arra a kérdésre is azonnal választ adhatnánk, hogy *mi a filmművészet*. E probléma azonban igen bonyolult, sok előkészítő tanulmányt

igényel, s így itt nem kísérrelhetjük meg a megoldását. A továbbiakban tehát csak néhány bevezető megjegyzésre korlátozódunk.

A többi művészet határán

Mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, milyen a film felépítése. Mi különbözteti meg az „ábrázoló” művészet más alkotásaitól?

Először is külön kell választanunk a némafilmet és a hangosfilmet. A némafilmben csak *egy* módon – mégpedig *vizuális észleléssel* – tudhatjuk meg, mi történik a filmen ábrázolt világban, így fejthetjük fel a cselekmény jelentését, így foghatjuk fel, mi megy végbe a szereplőkben.¹ A hangosfilmben viszont felhasználhatjuk az auditív észlelést is: halljuk a beszédet, valamint az emberek és a tárgyak más akusztikai megnyilvánulásait is. A hangosfilm rendszerint még egy fontos auditív összetevőt tartalmaz: mégpedig a különféle esztétikai funkciókat betöltő *zenét*. Ma már mind tisztán elméletileg, mind pedig a konkrét filmek alapján tudjuk, hogy a zene nem teljesen különálló képződmény, amely önmagában alkotna független egészet, hanem lényeges részét képezi bizonyos filmbeli látványtípusoknak. Ilyenkor a zenét külön erre a célra komponálják, és bizonyos mértékig alá is van rendelve a tisztán filmbeli motívumok kompozíciós követelményeinek: szerves egészet alkot azzal, ami számunkra vizuálisan megjelenik a vásznon.

A tiszta némafilm – legalábbis mind ez ideig – csak eszmény, amely sohasem valósult meg teljesen. És kétséges, hogy megvalósítható-e egyáltalán. A teljesen tiszta, cím- és

képközi feliratok nélküli némafilm nem szorítja-e vissza magát a bemutatandó dolgot olyannyira, hogy csak valami egészen különleges képződmény marad vissza? Ez a kérdés bizonyos mértékig kapcsolódik az úgynevezett absztrakt filmek felépítésének és művészi lehetőségeinek bonyolult problémájához. A teljesen néma film ugyanis bizonyos mértékig absztrakt.

Akárhogy oldódjanak is meg a némafilm kérdései, ma már létezik a hangosfilm, és leggyakrabban ezzel találkozunk. A hangosfilm sajátos problémákat vet fel mind felépítését, mind pedig azokat a művészi lehetőségeket tekintve, amelyeket e sajátos filmtípus felhasznál.

További megjegyzéseinket a hangosfilmre korlátozzuk, és közülük is azokat a jellegzetességeket emeljük ki, amelyek teljes egészében felhasználják a filmművészet rendelkezésére álló lehetőségeket. A film számos művészet határán álló műalkotás, a különböző művészetek pedig együttműködésük során egy egészen sajátos képződménnyé fonódnak össze. A film ugyanis egyrészt a különböző fajtájú irodalmi művekkel rokon, másrészt viszont a festménnyel (a képpel, és nem is eggyel, hanem képek egész sorozatával). Ugyanakkor közel áll a színpadi műhöz is, bár igen lényeges módon különbözik is tőle; végül pedig a film magába foglalja a zene egy sor lényeges mozzanatát, nem is beszélve arról, hogy gyakran közvetlenül kapcsolódik zenei alkotásokhoz, első sorban programzenéhez.

Ha más szempontból nézzük a dolgot, el lehet mondani, hogy a film egyrészt – mégpedig több vonatkozásban is – az időbeli művészetekhez tartozik, másrészt viszont tartalmazza a térbeli művészetek lényegi elemeit; hogy miközben ábrázolóművészet, magába foglalja az – úgy mondhat-

nánk – tiszta, nem ábrázolóművészet számos mozzanatát is, legalábbis a csíráját annak, amire az ún. absztrakt filmről ábrándozó filmesek gondolnak. Tehát a film különösen összetett, bonyolult felépítésű képződmény, amelyet az egymás mellett fellépő különböző tényezők polifóniája jellemez, amely tényezőknek egy és ugyanazon egészben való jelenléte különböző típusú harmóniákhoz és diszharmóniákhoz vezet. Mindennek következtében a sokoldalú és összetett egész művészi konstrukciójának kérdése szintén összetett és bonyolult. Ahhoz, hogy akár csak előkészítsük ezek megfogalmazását, valamivel jobban el kell mélyednünk a filmalkotás felépítésének részleteiben.

A film és más ábrázolóművészetek

A filmbeli látvány egyik alapvető eleme (amely egyszerűen meghatározó jelentőségű a filmművészet megkülönböztető sajátossága szempontjából) az a tényező, amelyben ténylegesen kifejezésre jut a filmet és a képet összekapcsoló rokonság. Ugyanis mindkét esetben a látvány – amelyet a vásznon és a festményen egyaránt színes foltok képviselnek – teszi lehetővé az általuk ábrázolt tárgyak (emberek, dolgok és események) kvázi-észlelet jellegű percepcióját. A különbség csupán abban áll, hogy míg a festmény dolgok vagy események *statikus*, adott időpontban való ábrázolása, addig a filmbeli látvány a folyamatosan egymásra következő látványsorozatok segítségével folytonos folyamatokat, illetve az ezekben beleszótt eseményeket és tárgyakat mutatja be újabb és újabb fázisaiban.

A filmen állandóan történik valami, méghozzá kétféle ér-

telemben is: *a)* az ábrázolt tárgyak szintjén állandóan történik valami az emberekkel és a tárgyakkal, s a filmen bemutatott folyamatok is szüntelenül változnak; *b)* a látványok szintjén is állandó tartalmi és sorrendi változás zajlik: egyesek közülük eltűnnek, s helyettük mások jelennek meg.

Mint ahogy az ábrázolt tárgyakkal állandóan történik valami, a film legközvetlenebbül nem általában a képekkel, hanem a képek egy meghatározott fajtájával rokon. Egy helyütt ezeket irodalmi témával rendelkező képeknek neveztem. Az ilyen típusú képek három komponensből tevődnek össze: *a)* az ilyen vagy olyan festészeti technikával rekonstruált látványok rétegéből; *b)* az ábrázolt tárgyak – emberek és dolgok – rétegéből; *c)* bizonyos konkrét élethelyzetből, vagyis valamilyen eseményből, amelyben az ábrázolt tárgyak szerepelnek. A képen azonban a történések mindig csak egy pillanata jelenik meg, korábbi és későbbi fázisait hozzá kell képzelni, vagy szavakkal hozzátenni. Éppen ezért az ilyen típusú képeknek „irodalmi” témájuk van. Ezzel szemben a film a történést a maga teljes lefolyásában, vagy legalábbis az adott „történet” szempontjából legfontosabb szakaszaiban mutatja be, anélkül hogy kényszerülne az egészről kiválasztani egyetlen helyzetet, amely épp ennek eredményeként mintegy megmerevedik, mozdulatlaná válik. Az ábrázolt világban lezajló történet egyes fázisainak egymásra következő bemutatása, mely történést – legalábbis elvileg – ugyanolyan jól el lehetne mondani szavakban is – éppen ez jelzi a film és az irodalmi mű – bizonyos szempontból igen mélyreható – rokonságát. A film mintha „mesélne” arról, mi történik az ábrázolt tárgyak világában,² bár ezt az egymást folytonosan követő és egymásba átmenő képek sorozatának segítségével

teszi,³ nem pedig nyelvi képződményekével. Az „elmesélés” módja és eszközei tehát a két esetben különbözőek. Az irodalmi műben ábrázolt világ minden részletét a nyelv két rétege, a mondatjelentések, valamint a szóhangzások struktúrája jelöli ki, és bizonyos mértékig teremti is meg. A mű nyelve sugalmazza és jelöli ki még azokat a képzeletbeli látványokat is, amelyek az irodalmi műben lehetővé teszik az ábrázolt világ tárgyainak evidens megjelenítését. A mű nyelve mintegy közvetít a műben ábrázolt kvázi-valóság és az olvasó között, de csak azt engedi meg neki, hogy gondolatilag megsejtse a szóban forgó tárgyakat, s legfeljebb többé vagy kevésbé élénken elképzelje azokat; soha nem teszi azonban lehetővé a velük való közvetlen érintkezést. A közvetítettség az irodalmi műben különösen megnövekszik ott, ahol külön közvetítő – a narrátor – is szerepel, márpedig ez gyakran előfordul irodalmi művekben, és – szigorúan véve – nem mond ellent az irodalmi műalkotás lényegének. A tisztán filmbeli látvány esetében viszont a narrátor és általában a nyelvi közvetítés lehetősége elesik. Az ábrázoló elem itt a látványegységek fényképészetileg rögzített sorozata vagy folyamata, amelynek levetítése közben már nem a vásznat látjuk, hanem helyette – majdnem úgy, mint a közvetlen észlelésben, ha nem is olyan pontosan – az így vagy úgy viselkedő embereket és dolgokat. Amennyiben ez a látvány teljesen ugyanolyan volna, mint amelyet az egyszerű érzéki észlelésben tapasztalunk, akkor egyszerűen valóságos embereket és dolgokat látnánk a térben. A filmben azonban a látvány mindig különböző szempontokból deformált. Az észlelési látvánnyal csak az a vonása közös, hogy mind az egyik, mind a másik érzéki adatok egy meghatározott sokaságán alapul, amelyek különös – a képzeletbeliség evidenciá-

jától határozottan különböző – aktualitással rendelkeznek. Ezen deformációk következtében a filmben észlelt tárgyak közvetlensége és testi jelenléte csak látszólagos, ezek a tárgyak csupán fantomok, amelyek utánozzák a dolgok testi jelenlétét. A rekonstruált látvány érzéki alapzata ugyanakkor biztosítja azt, hogy a valójában tiszta illúziót szinte személyes konkrétságában jeleníti meg előttünk, és így az a valóság látszatát viseli.

A valóság látszata a film sajátos tulajdonságai révén csak fokozódik. Ebből a szempontból nagy jelentőségű, hogy az egyes tárgyak itt mintegy maguktól, autonóm módra mozognak, és a valóságos tárgyakhoz hasonlóan viselkednek. Ez a viselkedés a hangosfilmben nemcsak arra vonatkozik, ami látható, hanem az auditív elemekre (zörejekre, neszekre, koppanásokra, emberi beszédre stb.) is. A vásznon bemutatott emberek testileg az élőkhöz hasonlóan viselkednek. Gesztusaikban, arckifejezésükben, mozgásukban különböző változások zajlanak le, amelyek pszichikus állapotaik kifejezésének funkcióját töltik be. Ennek következtében a néző nemcsak tisztán testi sorsuk tanúja, hanem – csaknem úgy, mint a mindennapi életben – kapcsolatba lép a bennük lejárló pszichikai folyamatokkal és állapotokkal is. Nemcsak testekkel, hanem tényleges emberekkel, testi-lelki lényekkel van dolga, megérti érzéseiket, vágyaikat és ellenszenveiket, érti cselekvéseik intencióit és megvalósítását, s gyakran – bizonyos határokon belül – érti elképzeléseiket és gondolataikat is. Így nemcsak kívülről, hanem belülről is érti a cselekményt, képes felfogni annak értelmét. Tehát eljut annak a megértéséhez, ami a cselekvések tényleges folyamatát alkotja. Az emberek közötti konfliktusok spontán összeütköz-

zése csak felerősíti a nézőben, hogy a filmen „látható és hallható” világ egyrészt autonóm, másrészt illuzórikus.

A film és az irodalmi mű rokonsága ellenére a nyelv mint az ábrázolt tárgyak jelentésbeli kijelölésének tényezője itt vagy teljesen eltűnik (mint a némafilmben), vagy pedig csak *kisegítő*, kiegészítő tényezővé válik (ahogy ez a hangosfilm esetében történik). Ez a döntő jelentőségű tény – vagyis hogy a filmbeli ábrázolás alapvető eszköze a kvázi-észlelet jellegű, folytonos látványsorozat – elvezet minket a film alapvető kompozíciós követelményének megfogalmazásához: a filmben ábrázolt világban mindent közvetlenül a látványban kell megmutatni, illetve az ábrázolt személyek magatartása által nyújtott – vizuálisan evidens vagy auditíven felfogható – anyagban kell mindent kifejezni. Éppen ezért amennyiben egy hangosfilmet e követelménynek megfelelően készítenek, úgy a filmben használt nyelv csakis a filmen ábrázolt emberek viselkedéséhez tartozó, magatartásuk részét képező élőbeszéde lehet. Így maguk a kimondott szavak és mondatok is hozzátartoznak az ábrázolt tényekhez, és az ábrázolt világ határain belül kell helyet kapniuk. A narrátor felhasználása (aki nem tartozik a filmben ábrázolt világhoz, s mintegy kívülről, a „saját szavaival” meséli el a nézőknek a filmen látható vagy az ezekhez kapcsolódó események különböző részleteit) nem egyeztethető össze a film sajátos struktúrájával, és általában – mint betét – zavarja a nézőt. (Ez történt Kurt Oertel *Michelangelo* című filmjével.)

A film tehát két másik művészet, a festészet és az irodalom határán áll. Első látásra úgy tűnhet, hogy a jó hangosfilmben ugyanaz történik, mint egy színházi előadásban. Éppen ez a vélemény vezetett a film történetéből jól ismert tévútra – ahhoz a törekvéshez, amely a filmben is érvényesí-

teni kívánta a színészi játék színpadi módszereit. A színpadon – legalábbis a modern drámában – nincs narrátor, hanem a dráma szereplői az emberek, sorsuk és viselkedésük közvetlenül jelenik meg a színpadon. Ez teszi érthetővé és hozzáférhetővé lelkiállapotaikat. A szavak és mondatok, amelyeket a dráma szereplői elmondanak, az ábrázolt világhoz tartoznak, és a bemutatott világ tényeként jelennek meg előttünk. Habár a színpadon és a filmen elhangzó szavak és mondatok egyaránt a bemutatott világ valódiságának illúzióját erősítik fel, mégis a két látvány különbözik egymástól. Az alapvető eltérés abban áll, hogy a színházban az ábrázolás fő eszköze az ábrázolt személyek szavaiban realizálódó nyelv, és mindaz, amit a színházi előadásban láthatunk, ehhez képest csak kiegészítő szerepet játszik. A színpadi mű, amely az irodalom és a vizuális művészet határán áll, közelebb van a tiszta irodalomhoz, mint a hangosfilm. Az utóbbiban ugyanis a két ábrázoló tényező viszonya radikálisan felcserélődik. A vizuális tényező elsődlegessé válik, a bemutatott filmbeli személyek által kimondott szavakban és mondatokban realizált emberi beszéd tényezője pedig másodlagos, kiegészítő szerepet játszik. Valahányszor egy műalkotás valamelyik tényezője ellentétbe kerül strukturális alapelvével, ez úgy jelenik meg az esztétikai percepció szintjén, hogy nemcsak fölöslegesnek és szükségtelennek, de egyenest zavarónak és idegesítőnek hat. Így minden hosszabb tiráda, szóbeli elbeszélés vagy hosszú beszélgetés, amelyet a színpadi drámában el lehetne tűrni (különösen egy verses drámában), kibírhatatlanná, unalmassá, néha pedig kifejezetten tűrhetetlenné válik a filmen. A „filmszerűen” megkomponált szó viszont a gesztus kiegészítőjévé, maga is szinte gesztussá válik. A filmen az emberek félmondatokkal, félszavakkal be-

szélgetnek, s ezek szorosan beletartoznak magatartásuk egészébe. Természetesen a kimondott szavak soha nem lehetnek a szó szoros értelmében gesztusokká. Hiszen a gesztus – a magatartás egyéb testi kifejeződéseihez hasonlóan – valójában „kifejez”, és csupán csak „kifejez”,⁴ azaz láthatóvá teszi az adott emberben éppen lezajló konkrét pszichikus jelenséget vagy legalábbis pszichikus állapotának sajátos mivoltát. A szó viszont mindig jelent valamit, és jelentése révén valami olyat képvisel, aminek egyáltalán nem kell a beszélő pszichikus állapotának lennie, s általában nem is az. A szó csak annyiban jeleníti meg azt, amit jelent, vagy amit jelöl, amennyiben a tárgy képzeletbeli látványát is sugalmazza, vagy – ezen túl – hanghordozással valóban ki is fejez valamit a beszélő ember pszichikus életéből. Nincsenek semmit sem jelentő szavak, s még kevésbé ilyen mondatok. De nem minden szó vagy mondat teljesít kifejező funkciót (egy nyomtatott matematikai értekezés mondatainak például világos jelentésük van, de nem „fejeznek ki” semmit). A filmbeli szó szempontjából épp az a fontos, hogy úgy van megkomponálva és kimondva, hogy kifejező funkciója rendkívül hatékonyá válik, maga a szó a gesztushoz közelít, jelentése viszont mintegy kondenzálttá, „lapidárisá” válik. Csak kiegészíti a maga tartalmával az ábrázolt helyzetet olyan részletekkel, amelyeket tisztán vizuálisan nem lehetne bemutatni, s amelyek ugyanakkor a legszorosabban hozzátartoznak a cselekmény folyamatához, sőt esetleg annak oly lényeges részeit képezik, melyek nélkül maga a cselekmény csupán *disiecta membra*, önmagukban érthetetlen töredékek összege lenne, ha ebben a széttagoaltságban ez egyáltalán végbemehetne. Az ily módon használt szó nem vonja magára a figyelmet, nem tereli el a néző figyelmét a történésről – el-

lenkezőleg: megkönnyíti, hogy elmerüljön a történés folyamatába, hogy azt ne csak kívülről, hanem belső értelmének oldaláról is megragadja.

A beszélt szó ilyen felhasználásával nem sértjük meg a filmművészet alapelvét, amely szerint mindent, amit csak lehetséges, meg kell *mutatni*, hiszen ilyen körülmények között a szó is közvetlenül érzékelhető jelenséggé válik a maga konkrét hangzásában: méghozzá a beszélő személy magatartásával szorosan összefonódva. De ezen elv szerint csak ott szabad a szót felhasználni, ahol azt, amit jelent, nem lehet vizuális látvány segítségével megmutatni, azaz csakis ott, ahol maga a szó és jelentése a kibontakozó cselekmény egészének elengedhetetlen elemét képezi. Ilyenkor a felhasználás során nem sértjük meg a beszédnyelv konkrét élethelyzetekben érvényesülő természetes funkcióját. Az élőszó – el-lentétben az irodalmilag deformált és valamely írott szövegben kibontakoztatott nyelvvel – általában hatékonyan teljesíti a kifejezés funkcióját, és ugyanakkor ökonomikus: csak azt mondja, ami az adott élethelyzetben feltétlenül szükséges a kölcsönös megértéshez, és ami döntő módon segíti az embert életmenetében. Azzal, hogy ilyen módon használjuk fel a nyelvet a filmben, elkerüljük a hiányos ábrázolást és ezáltal a bemutatott vagy képzeletünk elé vetített valóság megerősökölését, ami feltétlenül megtörténne, ha kihagynánk belőle minden tiszta vizualitást meghaladó emberi magatartásformát. Ennek segítségével elkerüljük azt is, hogy az ábrázolt világban megtörténtek érthetlenné váljanak annak következtében, hogy esetleg kimondatlan marad valami olyan, amit a helyzetből kifolyólag az adott, ábrázolt pillanatban ki kellett volna mondani. Ahogy a túlzott fecsegés nemcsak zavar és untat a filmben, hanem gyakran megaka-

dályozza azt is, hogy létrejöjjön az ábrázolt világ valóságosságának illúziója, úgy a beszéd hiánya ott, ahol szükség volna rá, nemcsak rombolólag hat az ábrázolás egészére, hanem – azáltal, hogy az adott folyamat egészéből kiszakít egyes, a folyamat folytatásához szükséges elemeket – lehetetlenné teszi a valóságosság illúziójának megteremtését is. A beszélgetés része az emberek normális együttlétének. A filmen ábrázolt személyeket nemcsak a nézőknek kell megérteniök, hanem maguknak filmbeli partnereiknek is. Amennyiben a cselekmény egy bizonyos szakaszában hiányozna a beszéd, ez esetleg ahhoz vezetne, hogy a cselekményhez tartozó személyek kölcsönösen félreértenék egymást, s így nem jöhetne létre a mindannyiuk számára közös élethelyzet.

Ennek következtében a *teljesen néma* film nem alkalmas arra, hogy ábrázolja az emberek közti összeütközéseket. Sikeresen csak ott lehet alkalmazni, ahol nem emberek közötti helyzeteket látunk, azaz ahol a film vagy egy magányos embert ábrázol, vagy pedig az emberen kívüli világot.

Nem véletlen tehát, hogy – legalábbis egyes filmek – új módon rokonok az irodalmi művekkel; azáltal, hogy az élőbeszédben elhangzó nyelvi képződmények hozzátartoznak természetes egészükhöz. Ennek következménye azoknak a határoknak az áttörése, amelyeket a teljesen néma film a számára lehetséges tárgyak közül saját magának kijelölt. Ily módon a nyelv a hangosfilm által ábrázolt világ konstituálásának egyik tényezője lesz. A konstituálásban való részese-
dést azonban – amennyiben az egésznek valóban *par excellence* filmszerű képződménynek kell maradnia – csak olyan nyelvi képződmények hordozhatják, amelyek hozzátartoznak az ábrázolt személyek viselkedéséhez (innen származik mindenfajta felirat kizárásának a posztulátuma), és e funkciójuk

nem léphet túl a látvány segítségével megvalósított konstitúció *kiegészítésének* határán. A nyelv ezen kiegészítő funkcióját még ott is be kell tartani, ahol az ábrázolt világnak a szavak jelentése segítségével konstituált összetevői a legfontosabb tényezőt alkotják a cselekmény egészének összefüggő megkomponálása szempontjából.

Az idő filmbeli megszervezése

Vannak olyan pszichikus tények, amelyeket nem lehet vizuálisan kifejezni.⁵ Bizonyos esetekben, amikor a szó sem bizonyul elégséges eszköznek, vagy amikor a beszéd nem hatna természetesen – ilyenkor válhat szükségessé a zene. A zene és a film együttműködése különböző módokon történhet: vagy úgy, hogy bizonyos zenei alkotások önmaguk is hozzátartoznak a filmben ábrázolt világhoz, és elhangzásuk befolyásolja az események alakulását,⁶ vagy pedig úgy, hogy ők maguk nem tartoznak ehhez a világhoz, és – a feliratokhoz hasonlóan – a filmbeli látványon kívüli tényezők maradnak. Ez utóbbi esetben azonban mégis részt vesznek az ábrázolt világ konstituálásában és abban, hogy megmutatják a nézőnek a benne lezajló tényeket, amennyiben ezek más, vizuális úton nem jelennek meg számára. A zene itt csak látszólag tölti be a pusztán kíséret szerepét, valójában csak általa válik lehetségessé annak teljes egészében való konstituálása, amit tisztán filmszerű eszközökkel (azaz látvány segítségével) csak részlegesen lehetett volna bemutatni. Ez történik például Eisenstein *Szentimentális románc* című filmjében.⁷ A film egész hangulatát kiegészíti a zenei hangulat. Ezt a zenét nem a filmen bemutatott személyek valamelyike játssza, ha-

nem a vizuálisan adott világon kívülről érkezik. De e világ teljes megértése csak a zene közreműködésével válik lehetségessé.

Létezik azonban még egy mélyebb ok is, ami miatt a zene nemcsak hasznos szerepet játszik az ábrázolt világ konstituálásában, de szoros rokonságban is van vele, aminek következtében mintegy magától adódik e világ természetes kiegészítőjeként. A film ugyanis a színpadi műhöz vagy valamely tisztán irodalmi műhöz hasonlóan – időben kiterjedt műalkotás. Mégpedig kétféle értelemben is: először azért, mert az ábrázolt világban történő dolgok az ábrázolt időben (például meghatározott évszakban, hónapok alatt) történnek,⁸ és így szükségképpen tartalmaznak bizonyos konkrét időjelenségeket. Másodszor pedig azért, mert maga a film mint meghatározott jelenségek (látványsorok, beszédaktusok stb.) lezajlásának specifikus folyamata saját fázisokkal és frázisokkal rendelkezik, amelyek – a zeneműhöz hasonlóan – nemcsak egy általános időstruktúrát vonnak szükségyszerűen maguk után, hanem meghatározzák a konkrét módon megszervezett idő különböző alakzatait is.

A zeneműben az idő (mint kizárólag hangbeli képződmények és azok elrendezése által kijelölt struktúra és jelenység) minőségileg meghatározott.⁹ Éspedig kétféle módon is: egyszer azáltal, hogy maga a mű különös időbeli fázisai (pillanatai) minőségi színezetet kapnak a mű adott fázisának tisztán zenei tartalmától, amit még tovább konkretizál az ezt megelőző, esetenként pedig a közvetlenül utána következő pillanatok minőségi színezete. Ezek a sajátos színezetek különböztetik meg egymástól a zenemű egyes fázisait (pillanatait). Ezen túl azonban a zenemű immanens ideje olyan új mi-

nőségi meghatározásokkal is rendelkezik, amelyek strukturális sajátosságaihoz tartoznak. Ezek a jellemzők igen heterogének; így például azt a konkrét időt, amely magához a zeneműhöz (nem pedig annak lejátszásához) tartozik, meghatározott ütem jellemzi: az általa kifejtett tartalom gyorsabb vagy lassúbb lefolyása. A zenemű ilyen vagy olyan ritmussal rendelkezik, ez pedig az időegységek különböző kiterjedtségével, azoknak a pillanatoknak a tartalmával kapcsolatos, amelyek egyetlen zenei *mostban* ölelik fel a szorosan egymáshoz tartozó jelenségek vagy zenei motívumok egész csoportjait.¹⁰ E pillanatok a bennük foglalt zenei képződmények nagyobb kondenzációja következtében mintegy hosszabbakká válnak, másrésztől viszont épp e jelenségek magasabb koncentrációja és az ilyen pillanatok egymásra következése révén lefolyásuk felgyorsul, s így maguk e pillanatok rövidebbekké is válnak. És fordítva: azok a pillanatok, amelyek egymáshoz kevésbé szorosan kapcsolódó motívumokat foglalnak magukban, és amelyeket a motívumok alacsonyabb koncentrációja jellemez, látszólag rövidebbekké lesznek, de ugyanakkor éppen alacsonyabb kondenzációjuk és kisebb feszültségük következtében elnyújtottabbakká is, aminek következtében az ilyen pillanatok egymásra következése esetében a mű ideje tapasztalatunk számára „megnyúlik” – mégpedig igen nagy mértékben –, és vele együtt megnyúlik az is, ami ezt az időt zeneileg kitölti. Éppen az időegységek ilyen – a zenei alakzatok megválasztása által történő – meghatározásán, azok elrendezésén, valamint az időfázisok kibontakozásának és lefolyásának ezekhez kapcsolódó jellegzetes ütemén alapul az, amit az idő zeneművön belüli szervezettségének nevezünk. Ez az egyes zenei alkotásokban meg-

közéltőleg annyira különböz, amennyire maguk az alkotások is különböznek egymástól a totális zenei alakzatok megválasztásában. Ennek ellenére megkülönböztethetünk közöttük bizonyos típusokat, mégpedig különböző szinteken: így azokat, amelyek az olyan elnevezésekhez kötődnek, mint a „presto” vagy az „andante”; vagy azokat, amelyek az alapritmus különböző típusaitól, illetve attól függnnek, amit az ütem különböző mértékeivel jelölünk; továbbá azokat, amelyek meghatározott típusú alkotásokat jellemeznek – például a „mazurkát”.

Figyelemre méltó azonban az, hogy az időnek ez a zenei megszervezése a tisztán hangbeli képződmények révén olyan, időbeli kiterjedéssel rendelkező egészekben is előfordulhat, amelyek nem auditív anyagból épülnek fel. Ennek következtében a zenei fogalmat ki lehet és ki is kell terjeszteni, és a zeneiség jelenségét ott is meg lehet találni, ahol az idő szervezését szolgáló anyag minőségileg egészen eltérő képződményekből áll. Ezzel az esettel találkozunk többek közt a filmalkotásokban is.

A vásznon tisztán vizuálisan bemutatott mozgások ritmikai tulajdonságai, az ábrázolt dolgok látványának alakulását jellemző ritmikai sajátosságok s végül a fejlődő cselekmény ritmikája és egész dinamikája, az események üteme, a lassú kibontakozásuk vagy a katasztrófák kummulációja egy rövid időn belül – mindez önmagában is tipikusan zenei jelenség, és szorosan kapcsolódik az adott filmalkotás konkrét idejének ilyen vagy olyan típusú konstituálásához. A „tiszta” zene, a „kísérőzene” – ahogy gyakran, bár nem szerencsésen nevezzük – nagyon különböző funkciókat tölthet be a filmben, már amennyiben jól, vagyis annak tudatában kom-

ponálták, hogy a zene egy egész szerves részét alkossa. Különösképpen rá hárul azonban az a feladat, hogy hangbeli anyagban realizálja a zenei idő megszervezésének azokat a formáit, melyeket a tisztán filmszerű látvány vizuálisan megkövetel, vagy pedig – ami szintén lehetséges – hogy a zenei idő megszervezésének olyan formáit valósítsa meg, melyek kiegészítik az idő megszervezésének (és ezzel minőségi meghatározásának) formáit, amelyeket maga a film konstituált egyes fázisai során. A zene ilyen részvétele nélkül a film – éppen annak következtében, hogy a struktúrája átnyúlik a konkrét idő területére – bizonyos mértékig hiányos volna, nem lenne képes teljes mértékben megvalósítani valami olyasmit, amit pedig bizonyos fokig saját maga jelöl ki potenciálisan, de amit tisztán filmszerű-vizuális eszközökkel nem lehet tökéletesen megtestesíteni. Éppen ezért a film kezdeteitől fogva érezték a zene bekapcsolásának szükségességét, bár egy ideig még nem tudatosodott az, hogy miben is áll a szerepe, és így önkényesen játszottak valamit, ami pusztán azt a célt szolgálta, hogy valahogyan kitöltsék a némafilm hangbeli ürességét, nem is beszélve a vetítógép zajáról, amelyet szintén a kísérőzene nyomott el. Ennek során olyan zeneműveket igyekeztek kiválasztani, melyek inkább irodalmi hangulatukkal, mintsem zenei struktúrájukkal voltak alkalmasak arra, hogy kiegészítsék az adott filmalkotást. Csak a hangosfilm fejlődése vezetett el idővel a film mint vizuálisan adott látvány és a zene közötti szerves kapcsolat megértéséhez. Ennek következtében most már külön kezdtek zenét komponálni az egyes filmekhez, de a filmeket is úgy komponálták meg, hogy zeneiségük harmonizáljon a hozzájuk írt zenével. Itt tehát kétoldalú függőséggel állunk szemben, s így szükség van arra, hogy az érdekelt művészek köl-

csönösen megértsék egymást. Tudomásom szerint azonban magának a film „zeneiségének” elméleti szintű megértése mind a mai napig várat magára.

A tér filmbeli megszervezése

Az idő megszervezése a film által, mely kiegészül a vele homogenizált zeneműben, szoros kapcsolatban van (vagy legalábbis lehet) a filmben ábrázolt tér megszervezésével.

Ez a szervezett tér – annak következtében, hogy a film mindenekelőtt embereket és dolgokat ábrázoló képek sorozata – nem hiányozhat a filmből. A kifejezetten „dekoratív” vagy „absztrakt” képek szélsőséges esetének kivételével¹¹ (amelyek nem ábrázolnak semmiféle konkrét tárgyat), minden képnek saját háromdimenziós tere van, amelyben a képen ábrázolt és annak elemeit képező tárgyak elhelyezkednek. Ez a képen látható tér – ugyanúgy, ahogy a filmbe belevetített idő is – nem absztrakt, matematikai, hanem konkrét tér. A teret – az időhöz hasonlóan – a benne levő tárgyak szervezik. Ez a tárgyak elhelyezésével és e térben lezajló mozgások segítségével történik. Hogy milyen tárgyakat választunk ki, és hogy ezeket hogyan helyezzük el (a vásznon), ettől függ e dolgok közötti pusztá (áttetsző) tér szerveződése. És éppen ez a dolgok felülete által körülhatárolt tér, másrészt pedig a dolgok teljes alakja (amely a tömegek elhelyezésével egy sajátos dinamikát eredményez) konstituálja azt, amit a konkrét térnek nevezek, és ami az észlelés tárgyaként sajátos, esztétikailag aktív minőségeket alkot. E tér mindig meghatározott módon tagolt, és az őt alkotó elemek egy meghatározott hierarchiájával rendelkezik – ezek

mind olyan mozzanatok, melyek már az építészet területén lépnek át. Csakhogy a filmben mindez számos változásos meggy keresztlül abban a pillanatban, mihelyt a teret betöltő testek változtatják térbeli helyzetüket, és ezáltal megváltoztatják magának a térnek a konfigurációját is. Elkezdődik az üres terek és az e térben változóan elhelyezkedő idomok sajátos játéka.¹² A testek mozgásának meghatározott ritmikája és fejlődési dinamikája révén tehát egyszerre határozzák meg a filmbeli időt és teret, kiemelve belőlük bizonyos jellegzetes hangsúlyokat, amelyek egyrészt minőségileg meghatározott pillanatokra és időszakokra osztják az időt (és megfelelő ütemmel ruházzák fel), másrészt pedig a konkrét térben kiemelnek világosan kirajzolódó részeket (helyeket) valamint megkülönböztetik az orientáció irányait, a tagolási vonalait és síkjait stb.

Ha figyelembe vesszük, hogy a film különböző fázisában a tér megszervezésének különböző formái jönnek létre, valamint ezen különböző formák egymásba való átmenetének különböző típusai, hogy megjelennek a tér kinyílásának, valamint a legkülönbözőbb „utcák”, „térsegek”, „völgyek” stb. kibontakozásának – vagy pedig fordítva: összezsugorodásának, felgöngyölődésének, bezárulásának – sajátos alakjai – megértjük, hogy e vonatkozásban is létezik egy sajátos ritmika, és jelentkeznek a változások dinamikájának különleges effektusai, amelyek szorosan összekapcsolódnak az idő megszervezésével, elsősorban a filmen ábrázolt világban belül, de a zeneileg megkomponált és zenei elemekben s képződményekben megtestesült filmbeli látvány általánosságban vett idején belül is. Egyetlen más művészet sem tud a filmhez hasonlóan operálni a tér ily változatos alakulataival, és különösen nem képes úgy megkomponálni zenei-

leg a vizuálisan bemutatott tér sorozatos átváltozásait, ahogy ezt a filmművészet teszi. S ami több: egyetlen más művészet sem képes arra, hogy a megszervezett tér ezen vizuálisan bemutatott átváltozásainak zenei jellegű kompozícióját összekapcsolja a hangok zenéjével, és megvalósítsa a konkrét idő és a konkrét tér különösen szoros összekapcsolását.¹³ Egyetlen más művészet sem képes az ember sorsának bemutatását oly szorosan összeszőni a konkrét idővel és a konkrét térrel, mint a film. Az irodalmi mű ugyan rendelkezik azokkal az eszközökkel, amelyekkel az embert és a sorsát mintegy beleépítheti az irodalmi eszközök segítségével, fikcionálisan előállított térbe; arra is vannak eszközei, hogy ezt a teret különbözőképpen komponálja meg, méghozzá nemcsak az ábrázolt világtól, hanem a beléhelyezett ember koncepciójától függően is; végül megvannak a lehetőségei arra is, hogy az ábrázolt tér alakításának különböző módzatait felhasználja akár az emberek pszichikus életének és belső struktúrájának jobb exponálása érdekében, akár pedig annak céljából, hogy ezek harmonizáló párhuzamot alkossanak a szóban forgó embertípussal és a térben végbemenő eseményekkel. Mindez azonban csak intencionálisan jelenik meg, a nyelvi eszközök segítségével, illetőleg jelezve van, a potenciális látványban. Csak a film képes ezt a teret ténylegesen bemutatni és vizuálisan kibontakoztatni különböző alakzatainak egész ciklusait (ez még a színházban sem lehetséges). Mi több, a film képes arra is, hogy megalkossa a meghatározott térbeli világban élő emberek és dolgok, valamint a körjük vetített tér változásainak mintegy látható zenéjét, és hogy mindezt végül összekapcsolja a látványhoz szervesen hozzátartozó zenei hangkompozíció ritmikus alakzataival és motívumaival.

A fentiek alapján tehát igaz az a tézis, hogy a film olyan műalkotás, amely több művészet határán áll, és hogy potenciális összetevőinek, valamint azok szerves összekapcsolásának széles skáláját és rendkívül gazdag lehetőségeit rejti magában. Ez természetesen csak akkor igaz, ha valóban műalkotásról van szó. Mert ha a film heterogén, egymást taszító elemek egyszerű összekapcsolása marad, akkor csak kellemtelen kakofónia jöhet létre, amilyenek az első némafilmek voltak, melyeket egy számukra teljesen idegen zene „kíséretével” láttak el.

Ahhoz, hogy a filmművészet túllépjen e kakofonikus összetoldozások stádiumán, hogy olyan mű jöhessen létre, amely belső sokrétűsége ellenére egyetlen szerves egészet alkot, a filmnek nagyobb gátakat és akadályokat kell legyőznie, mint a többi művészetnek, annál is inkább, mivel filmalkotások csak számos egymást megértő és egymás ötletei iránt lelkesülni tudó művész együttes munkájának eredményeként jöhetnek létre. Annak a megválaszolása, hogy melyek pontosan a művészi kompozíciónak azok az elvei, amelyek lehetővé teszik az ilyen, sokrétűségük és gazdagságuk ellenére egységes műalkotások megalkotását, meghaladja nemcsak e vázlat kereteit, de eddigi művészi tapasztalatainkat is. Éppen csak elindultunk egy úton, és még csak a kezdetén tartunk. De minden jó film új tapasztalatokat hoz, és új eszközként szolgál arra, hogy előre láthassuk azokat a lehetőségeket, melyek a film sokoldalúsága következtében ezen az úton kirajzolódnak. Ebben a tapasztalatgyűjtésben segítségünkre lehet a dokumentumfilm is, a tudományos film pedig különösen, mert az utóbbi a valóság olyan területeit tárja elénk, amelyek mindennapi, összefoglaló jellegű és felü-

letes tapasztalatainkban egyáltalán nem jelennek meg. Ez azonban a kérdésnek már egy olyan új oldala, amelynek kifejtésére itt nem vállalkozhatunk.

1947.

Márkus Mária fordítása

Erwin Panofsky

A MOZGÓKÉP STÍLUSA ÉS KÖZEGE

A filmművészet az egyetlen művészet, melynek fejlődése a kezdetektől fogva a ma élő ember szeme láttára ment végbe; s ez a fejlődés annál is érdekesebb, mivel szemben áll a korábbi példákkal. Nem a művészet ösztönzése vezetett az új technika fölfedezéséhez és fokozatos tökéletesítéséhez, hanem éppen fordítva: egy technikai találmány vezetett az új művészet fölfedezéséhez és fokozatos tökéletesítéséhez.

Ebből két alapvető tény következik. Először az, hogy a mozgóképek élvezetének eredeti alapja nem valamiféle sajátos tárgyú objektív érdeklődés volt, még kevésbé valamiféle esztétikai érdeklődés, mely csupán tárgyának formális bemutatására irányul, hanem a tiszta élvezet, amely abból fakad, hogy a dolgok mozogni látszanak – mindegy, hogy milyen dolgokról van szó. Másodszor azt tudtuk meg, hogy a filmek – melyeket először „kinetoszkópokban” mutattak be, azaz bekukucsáláskor láthatóvá váló mozgóképekként, de amelyeket 1894-től kezdve már vászonra lehetett vetíteni – eredetileg hamisítatlan népművészeti termékek (noha a népművészet rendszeren abból származik, ami „magasabb művészetként” ismert). A dolgok legkezdeténél a különböző mozgások egyszerű megörökítését láthatjuk: vágózó lovakat, vasutakat, tűzoltófecskekendőket, sporteseményeket, utcai