

# FR. CASETTI

## FIILMELMÉLETI ALAPOK

---

- 2021-2022.I.
- Kovács Ákos

# 1. A világháború után

---

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

## 2. Film és valóság

---

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### 3. A film és az imaginárius

---

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

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

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



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

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

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

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

## 4. Film és nyelv

---

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

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## 5. Az új iránti vágy

---

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## 6. Módszercentrikus elméletek

---

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

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

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

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

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