

Francesca Casati: Filmelméletek (1945-1990)

Wagstaff. Lényeges tanulságokkal szolgált az a két periódus, amelyet az Université Paris III (DERCAV), illetve a University of Iowa Kommunikációtudományi Tanszékénél töltöttem, hálás vagyok Roger Odinnak és Dudley Andrew-nak, amiért ezt lehetővé tették; s köszönöm a két tanszék tanárainak és más munkatársainak, különösen pedig Carol Schrage-nek segítőkészségét és türelmét. Jó pár fejezet tartalmát tárgyalhattam meg az adott terület szakértőivel: köszönöm Alberto Abruzzese, Giuliana Bruno, Lucia Lumbelli, Maria Nadotti, Peppino Ortoleva és Mauro Wolf megjegyzéseit. Köszönet azoknak is, akik, mint például Lauren Rabinovitz és Steve Ungar közvetlenül elérhetetlen anyagot juttattak el hozzám, mint például oktatási programokat, kutatási projekteket, konferencia- és szemináriumanyagokat stb., amelyek hasznomra voltak a viták forrásainak és lefolyásának rekonstruálásában. Gian Piero Brunetta, Elena Dagrada és Giovanna Grignaffini olvasták el a kéziratot, és sok javaslatot kaptam tőlük: nagy elismeréssel és örömmel gondolok ezzel kapcsolatos megbeszéléseinkre. Didaktikai szempontból Frederica Villa és Roberta Lietti ellenőrizte a kéziratot: ha ezt az összetett anyagot megfelelő világossággal sikerült tárgyalni, azt nekik is köszönhetem. Hálás vagyok végül Christian Metznek, Gianfranco Bettetininnek és Lino Miccichének kitartó figyelmükért, mellyel a munkát végigkövették.

15-93

1.

Filmelméletek a háború után: három paradigma, három generáció

1.1

Az 1945 utáni filmelméletek sajátosságai

A második világháború első látásra nem jelent törést a filmelmélet történetében. Jó néhány, 1945 után megerősödő irányzat, például a film realiztikus dimenzióját előtérbe állító teória a harmincas-negyvenes évek fordulójának tapasztalataiban, vitáiban gyökerezik; más, aranykorukat a háború előtti periódusban élő elméletek, például a filmnyelv-kutatás, a háború után találják meg igazí helyüket. Miért tekintjük akkor vízválásztónak a világháborút? Miért látjuk fordulópontnak?

A valóságban a témák látszólagos kontinuitása mögött 1945 körül nagyrészt új, a teoretikus reflexió formáját és jelentését lassan megváltoztató jelenségek sora lép föl.

Első közülük, hogy a filmet immáron széles körben *a kultúra részeként* ismerik el. Az elméleteket 1945-ig általában az új eszköz támogatásának szükséglete irányította: hangsúlyozták (többnyire a többi művészettel való összevetés segítségével) a filmben rejlő lehetőségeket, s előtérbe állították eszterteljesítményeit: ezek az írások igyekeztek kiemelni a filmet marginális státusából és megbecsülésre méltó tárgyat csinálni belőle. A világháború után a filmnek egyre kevésbé volt szüksége ilyen kinstári védelemre. Természetesen jócskán volt még határozatlanság a közönség csak magas-kultúrához szokott része s ellenállás a kulturális tradíciók őrei körében, de az értelmiségiek nagyobb része számára az új művészet legitimitása egyértelmű volt. Ez két dolognak köszönhető: egyrészt a film már eléggé igazolta, hogy éppúgy képes megörökíteni egy korszak szellemét, mint teret nyújtani az egyéni kreativitásnak; másrészt a kultúra fogalma ez időben maga is olyannyira kitágul, hogy magába foglalhatja egy közösség magáról, a tagjairól vagy a világról való beszédének akár legmodernebb formáit is. Ebből a szempontból eléggé megkészt Croce 1948-ból való híres levele,¹ amelyben elismeri, hogy a film is lehet műalkotás: az 1947-ben született, a filmet egyetemi

¹ Benedetto Croce: Una lettera. In: *Bianca e Nero*, 1948/10. Továbbra is Olaszországnál maradv a emlétsük meg a Guido Aristarco által kiadott *L'arte del film* című antológiának a film művészetként történő legitímációjában játszott szerepét.

kutatás tárgyává tenni kívánó filmológia sikere jelzi, hogy az igények ezen már túlmutatnak.²

A második újdonság, hogy a filmelmélet *specifikus vonásaira* kerül a hangsúly. A háború előtt mindenki részt vehetett az új eszközről folyó vitában: rendezők, irodalmárok, kritikusok, muzikológusok, pszichológusok dolgoztak egyazon területen. A háború után a körülírt kompetencia lépett előtérbe: aki megszólalt, az mestersége, de legalábbis specifikus felkészültsége nevében tette. Azért is történt így, mert megváltoztak a teoretizálás intézményes keretei: már nem a kulturális folyóiratok (mint például az olasz *Solaria* és a *L'Italiano*)³ filmes különszámaiban, hanem az állandó vitát folytató, a népszerűsítés feladata alól általában felszabadult és a részletes kutatásoknak, javaslatoknak készségesen teret adó szaklapokban (továbbra is olasz példáknl maradvá: a már a háború előtt is meglévő, a háború után „új folyamat” indító *Bianco e Nero*, illetve a *La rivista del cinema italiano*, a *Cinema nuovo* és a *Filmcritica* hasábjain); nem a lelkes dilettánsok köré szerveződő társas körökben (mint amilyen – szintén Olaszországban – például Ferrieri *Convegno*-ja volt), hanem a terület szakembereit egyesítő kutató- és érdekcsoportokban (például a Circolo Romano del Cinema); s a filmes iskolák mellett (például a Centro Sperimentale di Cinematografia) immár az egyetemeken (a hatvanas évek elejétől az urbinói, azt követően a torinói és a genovai) is folyt a filmelméleti gondolkodás.

E specializáció legalább három szinten megy végbe. Először is, a filmelmélet nyelve eltávolodik a mindennapi nyelvtől: köznyelvi, a technikai kifejezésektől (montázs, fotogén, premier plán) épp csak megérintett korábbi szókincset közvetlenül nem dekodolható és részben más tudományokból származó terminusokkal átszótt szakzsargon váltja föl. Újra csak a filmológia lehet példánk, amely egyenesen új szótárt javasolt (olyan szavakkal, mint például filmofanikus, profilmikus, diegetikus stb.), hasonlóan a hatvanas-hetvenes években megjelenő szemiotikai és pszichoanalitikai irányzatokhoz, amelyek szintén szerették az egyedi szakkifejezéseket (lásd szintagmatikus, ikonikus). Továbbá elvált a filmelmélet és a filmkritika. Azt a gyümölcsöző, kölcsönös kapcsolatot, amelyben az előbbi egyfajta „tudat” szerepét játszotta az utóbbi számára, egyre inkább kölcsönös közömbösség váltja föl: az egyik által létrehozott kategóriáknak egyre kevésbé van közvetlen alkalmazásuk a másik területén. Jelzésértékű ebből a szempontból a csak elméleti folyóiratok, például a *Screen*, az *Iris*

² A filmművészet önálló stúdióként csak később került be az egyetemi oktatásba: Olaszországban a hatvanas, Franciaországban, az Egyesült Államokban, Angliában a hetvenes években. Az *Institut de Filmologie* jelentőségét elsősorban az a tény adja, hogy intézményessé, hivatalossá tette a szociológia, pszichológia és más „erős” diszciplínák felől érkező tudósok film iránti érdeklődését.

³ *Solaria*, az 1927-es évfolyam számaiban; *L'Italiano*, 1933/17–18. Említésre méltó, hogy az irodalmi folyóiratokban egyfajta „művelt kritika” tűnik föl, a *Solaria*n túl például az *Il Baretto* vagy a *La Fiera Letteraria* lapjain. Megemlítendőek a *Convegno*, illetve függeléke, a *Cineconvegno* hasábjain rendszeresen megjelenő tanulmányok is. Nem hiányoznak a teoretikus írások a filmes folyóiratokból, például a *Cinematograf*ból vagy később a *Cinema*ból sem: e folyóiratok többsége azonban a második világháború előtti időszakban inkább a népszerűsítés, a propaganda céljait vagy a szakmai információserét szolgálta.

vagy a *Hors Cadre* megjelenése, amelyek nem a filmről való vitát tartják fontosnak, hanem annak a megvitatását, hogyan lehet a filmről vitatkozni.⁴ Végül pedig elvált a filmelmélet és a filmkészítési gyakorlat. Nemcsak a rendező-elméletirő alakja tűnik el; a teoretikus mentorként és prófétaként, a filmkészítőt szemtanúként és felfedezőként fölléptető régi szerepjáték is a süketek párbeszédének adja át a helyét, amelyben egyikük egy nem létező mozirol álmodik, amelynek megvalósítását mégis folyton sürgeti, másikuk pedig olyan mozi csinál, amelyet akar vagy amelyet tud, anélkül, hogy különösebben foglalkozna a hozzá benyújtott indítványokkal.⁵

A harmadik újdonság, amellyel számolnunk kell, az elméletalkotás *internacionalizálódása*. A háború előtt a filmről való gondolkodás elsősorban helyi szinten zajlott. Voltak persze országhatárokat átlépő elméletek is (például a szovjet filmelmélet), s nem hiányoztak a gyümölcsöző gondolatcserek sem (például a folyamatos francia–olasz kontaktus), de az elméletek létrehozása alapvetően önálló tevékenység maradt. A háború után az egyes nemzeti tablók szétföredeztek, helyükre egymással szemben gyakran indifferens gondolati áramok kerültek, miközben földrajzilag távoli csoportok közt kialakultak a kommunikáció csatornái. Az olasz realizmuselmélet külföldi terjedésének módja, a filmológia által létrehozott egyetemenközi együttműködés formái, a szemiotika minden területre kiterjedő hatása mind azt bizonyítja: a gondolatok kialakulása nem respektálja többé a nemzeti határokat, hanem globális cselekvési térben zajlik.⁶

Tehát a film kulturális tényként való *elismerése*, a közreműködők *specializálódása* és az elméletalkotás *internacionalizálódása*. A felvázolt kép szándékosan sematikus, mint-hogy nem vet számot sem a tempókülönbségekkel, sem az olykor előforduló visszalépésekkel, szigorúan csak az alapvető irányvonalakat rögzíti. E vonalak azonban nem egyszerűen csak megjelennek a háború után, hanem tényleges konstans is válnak: a filmelmélet a múltbelitől érezhetően különböző profilra és súlyra tesz szert. Ebben az értelemben 1945 után a filmről való gondolkodás valóban *specifikus* jellegű.

Fent említett három jelenség mellett azonban van egy nem kevésbé releváns negyedik is: ez pedig a módszerek *pluralitása*. Nem mintha a háború előtt a filmelmélet tökéletesen egységes lett volna: sokféle témát, érdeklődést, érzékenységet fogadott magába. Az 1945 utáni időszakban az a felismerés jelent újdonságot, hogy ezek a

⁴ Meg kell jegyezni, hogy a kritika ebből a szempontból megosztott volt: az elmélethez fűződő kapcsolatát elveszíteni nem kívánó (vagy saját magát is teoretikus tevékenységnek tekintő) része saját beavató, illetve szakértői szerepét hangsúlyozta, egész odáig, hogy gyakorlatilag nem látható filmeket recenziált; a kritika populáris része viszont fokozatosan elvesztette gondolati tartalmát, olyannyira, hogy nem lehetett már megkülönböztetni a híryanagytól vagy a reklámtól.

⁵ Az elmélet és a gyakorlat közti szoros együttműködés utolsó két pillanata a neorealizmus és a francia új hullám volt (de a *Cinema nuovo* és az olasz filmesek közti sokszor bonyolult kapcsolatok már jelzik azt is, hogy kezdenek eltérővé válni az elképzelések). Később a hetvenes évek avantgárdját a filmelmélet már sokkal gyakrabban használja ürügyként vagy fétisként, mint partnerként.

⁶ Természetesen van olykor visszatérés, lásd a nyolevas évek második felében az Egyesült Államok „importteóriákra” adott választását és az „amerikai” filmelmélet kidolgozásának a (kognitív pszichológiára alapozott) kísérletét.

különbségek egy teória konstrukciós formáját, indítékait, céljait is érinthetik. Kiderült tehát, hogy a filmelméletben is több gondolkodási paradigma lehetséges. Ezt fogjuk most közelebbről is megvizsgálni.

1.2

A kutatás módszerei

Egy 1965-ben kelt, az azt megelőző tizenöt év elméletalkotási módjait tárgyaló tanulmányában Christian Metz megjegyzi, hogy a zsurnalisztikus anekdotákon, a történeti monográfiákon és a tulajdonképpeni értelemben vett kritikákon kívüli, a filmmel mint olyannal foglalkozó írások két meglehetősen különböző csoportra oszlanak: egyrészt van egy „belső” megközelítés, amely azt kívánja bizonyítani, hogy a film a *művészet* birodalmához tartozik, és ennek alapján megkísérlí napvilágra hozni teljes belső gazdagságát; másrészt van egy „külső” megközelítés, amely objektív ténynek tekinti a filmet, amelyről célszerű egyenként leválasztani pszichológiai, szociológiai, gazdasági stb. aspektusait, s feltárásukhoz a megfelelő tudományokhoz kell fordulni.⁷ Dudley Andrew tizenkilenc évvel később és egy eltérő kulturális kontextusban új törésvonalat látott. Egyik oldalán a filmet *példaraktárnak*, már meglévő, jól kidolgozott szemiotikai, ideológiai vagy pszichoanalitikai eredetű kategóriák alkalmazási területének tekintő elméletek állnak; másikon a filmet *kérdéstérnek* tekintő elméletek, amellyel össze kell hangolódni, és az így megtalált kérdések alapján egyre jobb megfigyelési kritériumokat lehet formulálni.⁸

Szaporíthatnánk még az idézeteket, de Metz és Andrew már érzékelteti a lényegét. Nemcsak azt tanúsítják, hogy a terület kutatói érzékelik az elméletírás módjai közt meglevő ellentéteket, de megmutatják (egyikük az ötvenes–hatvanas, másikuk a hetvenes–nyolcvanas évek tekintetében) azt a centrális mozzanatot is, amely körül elrendeződnek. Tekintsük át az általuk megjelölt opozíciókat: a filmet művészetnek, illetve objektív ténynek tekintő csoportok közti első, illetve a filmeket példaraktárként vagy kérdések tereként használók közti második szembenállást. Az ellentét maga világos: pusztán részletesebb leírására van szükség.

Az első húsz évben azok közt találunk ellentétet, akik a filmet egy személyiség, egy ideológia, egy kultúra kifejezőeszközének tekintik, illetve akik kézzelfogható összetevőiben, tényleges működésében vizsgálendő tárgyi valóságnak gondolják. Tehát van egy *esztétikai*, végső soron *esszencialista* gondolatmenet, s egy olyan, amely *tudományos* kíván lenni, tehát kész *metodikus* megközelítést alkalmazni. Az egyik a jelenség végső természetének meghatározását célozza meg, hogy kiemelhesse specifikus vonásait; a másik inkább egymással ütköztethető, további munka kiindulópontjaként használható s újabb kísérletekkel verifikálható megfigyeléseket kíván tenni.

⁷ Christian Metz: Un étape dans la réflexion sur le cinéma. *Critique*, 214.; később In: Metz 1972.

⁸ Andrew 1984, 4 skk.

Továbbá az egyik a maga totalításában, egyetlen pillantással minden oldalát átfogva kívánja megragadni a filmet, a másik viszont specifikus látásmóddal igyekszik elválasztani őket egymástól, s ezért specifikus kutatási módszerekkel is együtt járó különböző nézőpontokat foglal el, amelyekből szemlélni kívánja a filmet. Végül az egyik a jelenség általa megrajzolt alapvető vonásaiból kiindulva követendő irányokat javasol, a másik bizonyos adatok ismételt előfordulásából a jelenben történő dolgok rendező elveire következtet.

Térjünk át most a hetvenes–nyolcvanas évekre. A tudományos vagy metodikus megközelítés győzött, de bizonyos túltengő módon: azt az igényt, hogy a kutatás eszközeit kidolgozzák, gyakran a tények feltárásának rovására érvényesítik. Fennáll a veszély, hogy az alkalmazandó modellek fontosabbnak minősülnek, mint az alkalmazásukból származó eredmények; a filmművészet éppenséggel példatárrá redukálódik, ahelyett hogy kérdések tere lenne. S ekkor egy új választóvonal jön létre. Egy *analitikus* és egy *interpretatív* megközelítés áll egymással szemben: az első típusba sorolható kutató mélyfúrással, kiemeléssel, méréssel, mintavétellel dolgozik, a második típus esetében pedig a kutató és a kutatás tárgya közötti dialógus fokozatosan átalakíthatja mindkét szereplőt. Továbbá az első előnyben részesíti az olyan már bejáratos megfigyelési kritériumok alkalmazását a filmművészetre, amelyek hatékonysága nem függ a vizsgált jelenségtípustól; a másik a kutatási terület egyedi vonásai által befolyásolt, de nem *ad hoc* kategóriákat szeretne kialakítani. Végül az első a megfigyelt valóságnak igyekszik legalábbis a választott nézőpontból kimerítő leírását adni; a másik tudja, hogy kérdéseinek tára kimeríthetetlen, mégis lankadatlanul, minden visszajelzést felhasználva formulázza őket. Összegezve, az egyik jól definiált területet lát a filmművészetben, amely úgy egyes aspektusaiban, mint általában körvonalalaiban megragadható, a másik viszont fix formulára redukálhatatlan nyitott valóságnak látja, amelyben sötét zónák, váratlan mélységek bukkanhatnak fel.

Tehát egy esztétikai típusú megközelítés kerül szembe egy tudományos típusúval, majd ez utóbbi győzelme után az analitikus megközelítés a hermeneutikaival. Feltűnik a kérdés, hogy e kettős ellentét csak az orientációs különbségeket, a kutatási stílust érinti-e, vagy esetleg valami többet is.

A válaszadás érdekében tegyünk egy kis kitérőt, és nézzük meg, általában milyen egy elmélet szerkezete. Három fő összetevőt különböztethetünk meg benne.⁹ Először is lesz egy *metafizikai* vagy *konstitutív komponensünk*, amely a kutatás előfeltevéseit foglalja magába (például hogy mit tekintenek tárgynak, vagy a megismerésről vallott elképzeléseket stb.): ez ad konceptuális megalapozást egy elméletnek, s ez határozza meg az értelmezhetőségét. A következő a *szisztematikus* vagy *regulatív komponens*, amely az elméletnek szánt formát, a benne érvényesített metodológiai elveket foglalja

⁹ A tudományos elméletek három szinkronikusan és diakronikusan egyaránt vizsgálható komponensének ötletéről lásd G. Buchdahl: *Styles of Scientific Thinking*. In: F. Bevilacqua (ed.): *Using History of Physics in Innovative Physics Education*. Pavia, 1983, CSD; vö. *Metaphysics and Philosophy of Science: Descartes to Kant*. Cambridge, 1969.

magába (például hogy az eleganciával szemben inkább az egyszerűséget kell választani, a generalitással szemben inkább a szimmetriát): ez ad kritériumokat az elmélet konstrukciójához, s ez határozza meg racionalitását. Végül van egy *fizikai* vagy *induktív komponens*, amely az empirikus adatok beszerzését szabályozza, felfedezésük, kiválasztásuk és összekapcsolásuk módjával együtt: ez ad verifikációs vagy falszifikációs kritériumokat az elméletnek, s ez határozza meg tényszerűségét. Mind a három összetevő szükségszerű, hiszen egy elmélet épp azért elmélet, mert alapmeggyőződéseket, a tények adott szervezési módját és valóságmegfigyelést foglal magába. Ez persze nem zárja ki, hogy egy adott gondolkodástípus az egyik komponenssel szemben inkább a másikra hivatkozzon, sőt támpontjának nevezze ki. Lesznek tehát olyan elméletek, amelyek a metafizikai dimenzió fontosságát, mások a rendszerszerűséget hangsúlyozzák, megint mások a faktuális dimenzió szerepét emelik ki: a példák a racionalizmus, az operacionalizmus, az empirizmus lehetnének.

A filmelméletek is ilyen módon viselkednek. Szintén három komponensük van: a kutatást megalapozó képzetek által alkotott mag, a kifejtés rendjét és módszereit meghatározó fogalmi háló, s végül az ellenőrzési lehetőséget biztosító konkrét megfigyelések együttese. S a filmelméletek is, noha mindig mindhárom dimenzióval dolgoznak, egyiket jobban kiemelik, mint a másikat: van olyan, amely a filmet mint jelenséget önmagában igyekszik definiálni, s a fogalmi magyarázator részesíti előnyben; van, amelyik a kutatás módszerein dolgozik, s saját gondolatmenetének artikulálását helyezi előtérbe; s van, amelyik dialógust létesít a vizsgált területtel, s a direkt megfigyelésre bízta magát,

Mintha éppen ez történe a háború után: az esztétikai és a tudományos megközelítés ellentétében azok ütköznek össze, akik mindenekelőtt általános előfeltevéseiket bizonyítják, illetve akik a kutatás eszközeinek szentelnek több figyelmet; az analitikus és az interpretatív megközelítés szembenállásában pedig azok, akik a módszerre összpontosítanak, illetve akik a faktuális dimenzióknak adnak nagyobb súlyt. Ez azt jelenti, hogy a Metz és Andrew által megjelölt választóvonalak nemcsak a kutatás orientációját és stílusát, hanem a teoretikus gondolkodás szerkezetét magát is érintik: jelzik a három különböző *paradigma*, vagyis egy-egy tudományos közösség által elfogadott, a kutatás megnyitására, levezetésére és bemutatására egyaránt vonatkozó három különböző modell közti feszültséget.¹⁰ Ilyen módon tehát három területet különböztethetünk meg: az esztétikai-esszencialistát, a tudományos-analitikust és az interpretatív szemléletűt. Próbáljuk meg összegezni a már összegyűjtött adatokat, s rendre organikus módon leírni a három paradigmát.

¹⁰ A *tudományos paradigma* fogalmáról lásd T. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, 1962, University of Chicago Press; a fogalom további hasznos magyarázatához lásd még M. Masterman: *La natura di un paradigma*. In: I. Lakatos – A. Musgrave (eds.): *Criticism and the Growth of Knowledge*. Cambridge, 1970, Cambridge University Press.

1.3

Három paradigma

Ha van név, amely illik az első paradigmára, az *ontologikus elmélet* név az. A terminus André Bazin talán legismertebb tanulmányának s összes művei első kötetének alcímére¹¹ utal. Miért jobb ez az elnevezés, mint az általunk eddig használt „esztétikai elmélet” kifejezés? Mert a művészet sajátos problematikájára való szórányos utalásokon túl ez a megközelítés egyetlen kérdés körül forog, amelyet Bazin úgy fogalmazott meg: „Mi a film?”¹² Ez a kérdés szükségszerűsége ellenére két dolgot is elárul. Figyélj az elméletet megalapozó bizonyos feltevéseket, melyek szerint a film identifikálható önmagában, közvetlenül megérthető stb. Ez pedig az elmélet konceptuális előfeltevéseit, kemény magját, konstitutív mozzanatát állítja előtérbe: azt tehát, amit *metafizikai komponensnek* nevezünk. Másrészt ez a kérdés magára a vizsgált jelenség természetére való összpontosításra ösztönöz, túlmutatva különböző megjelenési formáin. Ebből pedig az alapvetőnek tekintett jegyek, a döntőnek tartott sajátosságok, tehát a *lényeg* felé irányuló vizsgálódás következik. A metafizikai komponens kiemelése, az esszencia keresése: az ontologikus elmélet neve és karakterjegyei ebből adódnak.

Ezekből a vonásokból erednek más jellegzetességei is. Először is az ontologikus elmélet eljárási módja: ahelyett, hogy részre bontaná vagy mérlegelné a jelenséget, karakterisztikus elemeit vagy kulcsfunkcióit keresi, tehát bíralt vagy részletezés helyett valódi és sajátos definíciót akar adni arról, ami előtte áll. Másodszor az általa felhasznált tudás típusa: az ontologikus elmélet komplex, az előfeltevések és a kutatási eredmények hallgatóságos összhangjára épülő, bizonyos közvetlenséggel ható elképzelést fejt ki a filmről, ennyiben *globális* vagy globalizáló megismerésre törekszik. Harmadszor pedig önértékelési kritériumai innen származnak: az ontologikus elmélettípus a tényadatot elvárásá emelve („így van és így kell lennie”) valami belsőleg érvényesnek elismert bizonyossággal dolgozik; az *igazság* mércéjét választja.

Ezek az ontologikus elmélet fő vonásai. Természetesen számos variáció lehetséges. Vannak olyan megközelítések, amelyek a kiinduló kérdésre a film realizitikus természetére voksolva válaszolnak (Bazin, Kracauer); mások inkább a képzelet birodalmába való tartozást emelik ki (Morin); megint mások nyelvi vagy kommunikatív képességeit hangsúlyozzák. (Della Volpe, Mitry). De a pozíciók különbözőségén túl közös marad az alapkérdés, s közös a válaszadás módja: arra keresve a választ, hogy önmagában mi a film, minden ontologikus elmélet törekszik arra, hogy kiemelje a

¹¹ A tanulmány címe: *Ontologie de l'image photographique*; a kötet alcíme: *Ontologie et langage* (Bazin 1958).

¹² Ez volt az André Bazin nagyobb írásait tartalmazó négykötetes gyűjteményes kiadás (1958–1962) címe. (*André Bazin tanulmányainak legbővebb magyar nyelvű válogatása* *Mi a film?* címmel az *Osiris Kiadónál* jelent meg 1995-ben. E kötet alapját az a négykötetes *André Bazin-kiadás* képezi, mely szerepel e könyv bibliográfiájában. A szerző által említett tanulmány, A fénykép ontológiája címen megtalálható a magyar kiadásban.)

lényegét, és segítségével definiálja a jelenséget, globális tudást szerezzen, s egybevesse az igazsággal.

A második paradigma, amelyet *módszercentrikus elmélet* típusnak nevezhetnénk, radikálisan megváltoztatja a játékeret. A középponti kérdés nem úgy hangzik, hogy „Mi a film mint olyan?“, hanem: „Milyen nézőpontból vizsgáljuk a filmet, s milyennek látszik ebből a perspektívából?“ A figyelem tehát a kutatás elindításának és vezetésének módozataira helyeződik át: az elsőrendű feladat egy meghatározott optika kiválasztása s az adatgyűjtés és -bemutatás e nézőpontból való modellálása lesz. A hangsúly ekkor a vizsgálódás s az azt követő számvetés szabályrendjére, azaz a kutatómunka és az írás alapját képező módszerre kerül. Ennek eredményeként felértékelődik az elmélet *szisztematikus komponense*. Ezzel párhuzamosan ez az elmélet-típus nem valamely általános működési elvet kíván meghatározni, hanem a jelenség egyik metszetét, vagyis egy, a választott perspektíva fajtájától függő, az egyes tényeket más tények érdekében feltáró „szekciót“, s így inkább az *összetartozó*, mint az esszenciális vonásokat állítja elének.

A szisztematikus komponens előtérbe helyezése, az összetartozás vizsgálata: ezek a módszercentrikus elmélet karakterjegyei. Természetesen a filmet kutatási tárgyuknak tekintő s rá saját nézőpontjukat alkalmazó tudományoknak megfelelően (szociológia, pszichológia, pszichoanalízis, szemiotika stb.) több változata lehetséges. Az eltérések ellenére az elmélet felépítésének kiemelt szerepe és a tények összetartozásuk alapján való szelekciója konstans elem marad.

Ebből következnek a paradigma alkalmazásának bizonyos eredményei is. Gondoljunk először is arra, hogyan járnak el a módszercentrikus elméletek: választott optikájuk birtokában inkább a tények koherens és teljes gyűjteményének létrehozására törekszenek, mint a jelenség alaptermészetének feltárására: inkább az analízis, mintsem definíciók megalkotása érdekli őket. Gondoljunk továbbá arra, hogy miféle tudást alkalmaznak. Az adott nézőpontból kiindulva olyan ismeretet mozgósítanak, amely közvetlenül az adott kutatási eszközök alkalmazásából származik. Tehát egyrészt kötődik a kutatás hatékonyságához, és csakis a szakember által igazolható, másrészt viszont a mintavétel rendszerezettségének, a tények folyamatos összekapcsolásának, végül pedig a modellalkotásnak köszönhetően képes kimeríteni a választott tárgyat. Vagyis olyan tudásról van szó, amelyet perspektívából adódnak nevezhetnénk. Gondoljunk végül a módszercentrikus elméletek önértékelési kritériumára: annak tudatában, hogy egy specifikus nézőpont alapján dolgoznak, egy bizonyossággal szemben inkább a megbizonyosodást, egy magától értődő dologgal szemben inkább a próba lehetőségét, egy igazsággal szemben inkább a vizsgálat *korrektségét* részesítik előnyben.

Térjünk most át az utolsó paradigmára, amelyet *horizontelméletnek* nevezhetünk. Az idetartozó elméleteket összekötő kérdés így hangzik: „Milyen problémákat vet föl a film, és hogyan képes ezeket úgy megvilágítani, hogy egyúttal önmagát is megvilágítsa?“ Ez a kérdés a vizsgálódó és vizsgálódása tárgya között bizonyos dialógust tételez fel, s ezzel együtt az előbbi készségét arra, hogy nyitott legyen az események iránt, s az utóbbi képességét arra, hogy a vizsgálódás tényleges és sajátos területévé váljon.

Azaz mindenképpen az elmélet inductív, *fenomenikus dimenzióját* emeli ki. Ennek megfelelően a cél a filmművészet területét átható kérdések meghatározása s bizonyos problémák példaszzerűségének megragadása lesz: ami így feltárul, az sem nem lényeg, sem nem metszet, hanem egy kérdéshorizont, ha úgy tetszik, egy *problematika*.

Tehát a „megfigyelési horizont“ megformálódásával az inductív komponens túlsúlya, a „kérdéshorizont“ kirajzolódásával egy adott problematika fókuszba állítása – ez a két alapvonás jellemzi a háború utáni időszak harmadik nagy paradigmáját, és nevét is rólok kapta. A konkrétan bejárt út aztán sokféle lehet: van, aki azért közelít a filmhez, hogy a reprezentáció módjairól faggassa (Bellour, a feminista filmméletek, Aumont, Bordwell és mások), s van, aki a néző pozíciójára és szerepére (Odin, enunciacióelmélet, narratológia stb.), továbbá van, aki a film politikai jelentőségére (a hatvanas évek elejének francia, olasz, amerikai stb. folyóiratai) kíváncsi, s van, aki történetét akarja rekonstruálni. A kötöttségek feloldása nyomán egymástól elég „távol esőnek“ tetsző kérdések bukkannak föl, amelyek közül jó néhány magára a filmre vonatkozik, mások pedig csak érintik. Mindazonáltal a két alapvonás stabil marad, s meghatározza a felállást.

E két alapvonásból adódnak a paradigma más sajátosságai is. Mindenekelőtt gondoljunk az eljárás módra. Mikor előtérbe helyeznek egy kapcsolatot és egy problematikát, akkor a jelenségnek nem konstitutív vagy releváns, hanem éppen szembeeszközö vonásait igyekeznek elsősorban összegyűjteni; a definiálás szándéka vagy az analízis vágya helyett inkább a *felfedezőkedv* dominál. Gondoljunk továbbá a felhasznált ismeretekre. A horizontelmélet által alkalmazott tudásanyag csak az ugyanazzal a témával foglalkozó kutatók számára közös, s ebből a szempontból korlátozottnak és helyhez kötöttnak tűnhet; viszont olyan problémák körül mozog, amelyek, mondhatni, a levegőben vannak; éppen ezért több kutatási tárgyat, több kutatócsoportot, több kutatási eljárást is áthat. Az eredmény így sem nem globális, sem nem a perspektíva által meghatározott, hanem *átfogó* megismerés lesz. Gondoljunk végül a horizontelmélet önértékelési módjára. A jó elméletet a rossztól megkülönböztető kritérium nem az állítások igazságához vagy a vizsgálat korrektségéhez kötődik, hanem a filmművészethez intézett kérdések minőségéhez s a válaszok súlyához. Ez olyan paramétereket emel ki, mint a vizsgálat irányultsága, az adatok produktivitása, a megfigyelések egységisége; egyszóval a gondolatmenet *jelentőségteljességét* hangsúlyozza.

Ezzel befejezzük a háború utáni periódusban színen levő három nagy filmméletek-típus belső, formális vonásainak tárgyalását. Az elmondottakat a következő sémában foglalhatjuk össze:

	Ontologikus elméletek	Módszercentrikus elméletek	Horizontelméletek
Alapkomponens	metafizikai	szisztematikus	fenomenikus
Tárgy	esszencia	metszet	problematika
Művelet	definiálás	analízis	felfedezés
Tudás	globális	a perspektívából adódó	átfogó
Kritérium	igazság	a vizsgálat korrektsége	jelentőségteljesség

Három generáció

De nemcsak belső felépítése jellemzi a három elmélettypust. Minden más paradigmához hasonlóan egy-egy kutatócsoport által elfogadott vonatkoztatási rendszert is alkotnak; olyan gondolat-, eljárás- és eredményegyüttest jelentenek, amely egy közösség sajátja. Ebben az értelemben a kutatók intellektuális alkatahoz, a munka motivációjához, a munkát lefolytató intézményekhez szorosan kötődő erős csoportképző formációk. Emellett egy társadalomban gyökereznek, s tagolják annak változásait: megmutatják egyes koroknak az elfogadott megoldások, az adekvátnak gondolt eljárások, a vezető csoportok, illetve az új, megnyitandó terek kiválasztásával kapcsolatos döntéseit. Egy paradigma társadalmi berendezés, s mint ilyen, a történelem szövetén dolgozik (dolgozott).

Így elmondhatjuk, hogy a három elmélettypus ugyanannyi kutatógeneráció tevékenységét határozza meg, szükségleteikkel, erőforrásaikkal, környezetükkel, eszközeikkel, a megtett utakkal együtt. Habár tudjuk, hogy a generációk közt folytonos kereszteződések, átfedések jönnek létre, mindazonáltal tevékenységük elvi kontextusa körülírható.

Az ontologikus elméletet főleg olyan kritikusok művelik, akik nem elégszenek meg az egyes filmek recenzálásával, hanem a film természetét szeretnék feltárni, s akik ebben a második tevékenységükben az elsőt megalapozó és irányító mozzanatot látnak.

Olyan értelmiségi csoportról van szó, amely inkább az általa használt nyelv, mint képzettsége tekintetében homogén; s amely professzionalizmusát inkább a filmről folyó diskurzusban való részvételére, mintsem egy körülírt intézményes státusra alapozza. Az eszközük elsősorban a tanulmány vagy a publicisztika – bizonyos határozott irányokat követő folyóiratokban: hangsúlyozzák a kritikusai és a teoretikusai tevékenység közt fennmaradt kapcsolatot, s egyszerűsített kiemelik a két megközelítés eltérő státusát, a hosszú távon nekik tulajdonított különböző súlyt is. Tegyük hozzá, hogy a tudósok célja, hogy a filmet teljes egészében a művészet és a kultúra birodalmában helyezzzék el, de ezt már nem az érdemek és a sikerek egyszerű listázásán, a filmművészet értékelésén keresztül, hanem az esztétikai vagy expresszív dimenziót jellemző nagy pólusokat meghatározva, a hetedik művészet helyét a pólusok közé utalva igyekeznek elérni. Mint a bevezetőben említettük, a filmet ekkor már művészetként fogadják el: a teoretikus már nem nagylelkű próféta, inkább felfedező, akit valamiféle India-társaság küldött egy új tartomány koordinátáinak meghatározására.

A módszercentrikus elmélettypust nagyrészt mások, pontosan körülírható tudományterületek tudósai művelik, akik a filmmel mint vizsgálódásuk egyik lehetséges tárgyával találkoznak, amelyre már bevált kutatási eszközeiket alkalmazni lehet. E csoport nyelv, érdeklődés szempontjából heterogén, képzettsége tekintetében viszont homogén: a szociológus, a pszichológus, a szemléológus ugyan különböző kutatási

programokban vesz részt, de tudományos képzsük közös, vagyis laza értelemben közös kutatási és publikációs szabályok mozgatják. E csoport professzionalizmusa nem a filmről szóló vitában játszott szerepétől függ, inkább intézményes szerephez (a kutató „mestersége”) kötődik: szociológusnak, pszichológusnak, szemléológusnak stb. lenni a film iránti érdeklődésüktől független előképzettséget jelent, s ha úgy adódik, némi affinitást az erőfeszítésekhez, hogy a területváltások fájdalommentesen következzenek be. Munkahelye nyilvánvalóan a kutatóintézet, a laboratórium, az egyetemi tanszék lesz; az eredményeket pedig inkább az adott terület kutatóinak, mint mozirajongóknak szánt szakfolyóiratokban közlik. Tegyük hozzá, hogy a második generációba tartozó teoretikusok lejáró ügynek tekintik a filmművészetnek a kultúra területén történő elismertetését: ők inkább azzal törődnek, hogy belső koordináta-rendszert találjanak hozzá, feltárják funkcionális törvényeit, lemérik a jelenség kiterjedését és hatásait. A kutatás célját ez kevésbé általánosítóvá, ám bizonyos módon átfogóbbá teszi: a megközelítés elveszti értékkelő karakterének maradványát, s egy szélesebb diskurzusba illeszkedik bele.

A horizontelméletek egy új kontextusban működnek. Kutatói lehetnek a filmművészet egy általánosabb eszmecserehez kapcsolódó specialistái, de jöhetnek mások is, ha érdeklődésük szempontjából meghatározó elemnek tekintik a filmet. Tehát keveredik a „technikai” képzettség az „általános” elkötelezettséggel: az számít, hogy a probléma, amin dolgoznak, világosan kirajzolódjon. Hiszen a probléma teremt meg egyúttal a kutatócsoportok homogenitását is. A kutatók professionalitása viszont egyrészt attól függ, hogy bizonyos helyeken (főképp egyetemeken) dolgoznak, másrészt attól, hogy megjelennek a társadalmi színpadon (a szakértő, a tanú, a vitapartner stb. ma elsősorban az értelmiségnek fenntartott szerepében). Munkamódszereikben a fegyelmezett tudományosság „fegyelmezetlenséggel” keveredik, eredményeik is éppúgy megjelenhetnek tanulmányként egy irányultságuk szerinti folyóiratban, mint előadás, vitához való hozzászólás, újságcikk stb. formájában. Tegyük hozzá, hogy növekvő tendencia mutatkozik az erős modellek elutasítására és az érintkezési pontok, egyedi jelenségek, kivételések, fekete lyukak vizsgálatára. A tudományos közösség szó szerint csillagköd lett.

Foglaljuk újra sémába megállapításainkat:

	ontologikus elméletek	módszercentrikus elméletek	horizontelméletek
művelői	filmkritikusok	tudományos kutatók	specialisták és értelmiségiek
környezet	folyóirat vagy csoport	kutatóintézet, egyetem	egyetem, tömegkommunikáció
egyesítő tényező	közös nyelv	képzettség	közös irányú érdeklődés
közreadási forma	tanulmány vagy cikk	szakcikk	tanulmány vagy hozzászólás
cél	kulturális	tudományos	társadalmi

Szakítsuk itt félbe a háború utáni három nagy filmelmélettípus leírását: ha nagy vonalakban is, de bemutatjuk belső jellegzetességeiket és külső kontextusukat.¹³ A könyv további fejezetei részletezni fogják ezt a távlati képet, s mindenképp azt mutatják majd meg, hogyan artikulálják területüket maguk az egyes paradigmákba tartozó elméletek. Az ontologikus elméletek nézőpontját felvéve a klasszikus definíciókat vizsgáljuk majd, amelyek a filmet mint a valóság képét, mint a képzelet működését és mint nyelvet határozzák meg. A módszerecentrikus elméletek nézőpontjának értelmében a szociológiai, a pszichológiai, a szemiotikai és a pszichoanalitikus indíttatású megközelítéseket fogjuk áttekinteni. A horizontelméleteket követve pedig olyan vitákat fogunk rekonstruálni, amelyek az ideológiáról, a reprezentációról, a vásznon belüli és kívüli tárgyak identitásáról szólnak, vagy éppen a film azon képességéről, amelynek köszönhetően, megjelenítve a történetüket, kulturális folyamatok kifejezője lehet. De a következő oldalakon feltárjuk a területet úgy is, hogy megmutatjuk magas- és mélypontjait: a táj mozgalmassabb lesz, mint az eddigiek alapján várható; s sokszor találkozunk majd lényegesnek bizonyuló árnyalatokkal.

¹³ Érdekes, hogy ha nincs is szoros összefüggés az elmélet és a filmes gyakorlat között, a paradigmák váltásai valamilyen módon összhangban vannak a filmművészetben zajló váltásokkal. Az ontologikus elmélet előtt a még rendhagyó pontjain is erősen kodifikált klasszikus film állt; azért is keresnek esszenciát, mert a jelenség úgy tűnik, meghatározott alkattal rendelkezik. A módszerecentrikus elmélet viszont időben az önnön intézményesítségére reflektáló, azt kihasználó vagy ellene játszó modern filmmel érintkezik: azért is vetődik föl a nézőpont problémája, mert tárgyának identitása immár a benne zajló aktív folyamatoktól függ. A horizontelmélet pedig egy mélységesen megváltozott, a szétszóródottság, a szakítás, az esetlegesség által dominált képpel szembeül. Ez a kortárs filmművészet tipikus helyzete; s a horizontelméletek ezért saját útjukat úgy konstruálják meg, mint egy kalandot.

2.

Film és valóság

2.1

Az igazság tündöklése

„Minden kép szép, de nem önmagáért... hanem mert az igazság tündöklése” – kommentálta Jean-Luc Godard 1959-ben, a *Cahiers du Cinéma* kritikusaként Roberto Rossellini *India* című filmjét; csatába küldve, ha csak egy ravasz szemvillanással is, a filmrealizmus néhány középponti fogalmát.¹ A godard-i mondat valóban egy szlogen tömörségével összegzi azt az elterjedt felfogást, amely egyrészt visszautasítja, hogy a kép „önmagáért szép”, vagyis önmagában elégséges és autonóm (mondhatni, kép-kép), másrészt egy olyan dologra utal, amelyet a kép élénk tár, s amely mintegy meghosszabbítása, mintegy tükröződése a világ ragyogásának, a dolgok igazságának, egyszóval a *valóságnak*.

Tehát a kép-kép ellen, és a valóság fényének, igazságának visszanyerése mellett. A filmrealizmus körüli viták e problémákból bontakoznak ki; innen erednek az olyan híres metaforák, mint hogy a film világra nyitott ablak, a film az élet tükré. De nézzük meg a különböző irányokat, a kutatás különböző nyomonvonalait alaposabban, a godard-i mondatba foglalt legközvetlenebb útmutatásokon túl is. Tegyünk mindenképp három megfigyelést. Az első általánosabb jellegű. Az a szükséglet, hogy közvetlenül a valóság legyen a mérce, természetesen nem a negyvenes években születik: nem egy alkalommal találkozunk vele már korábban is. Am stílusis érvekre vagy hatékonysági motívumokra épülő marginális követelményből csak közvetlenül a háború után válik egyfajta belső szükségszerűsége alapozott erős hipotézissé. Az alap gondolat ugyanis az lesz, hogy a filmet „fotografikus alapja” irányítja a valóság felé: tanúság és dokumentum, hiszen azért készítik, hogy regisztrálja a felvevőgép előtt levő dolgokat. A valóság és a film kapcsolata ezért bensőséges, s nem esetleges, külsőleges; természetes kapcsolat ez az eszköz alapelvéből adódóan. E gondolat következményeképpen

¹ Jean-Luc Godard cikkének részlete, amelyre a szerző hivatkozik, a következő: „India prend le contre-pied de tout le cinéma habituel: l'image n'est que le complément de l'idée qu'elle provoque. India est un film d'une logique absolue, plus socratique que Socrate. Chaque image est belle, non parce qu'elle est belle en soi, comme un plan de Que viva Mexico, mais parce qu'elle est la splendeur du vrai, et que Rossellini part de la vérité.” (*Cahiers du Cinéma*, 1959. június, 96. szám.)

születnek 1945 után költői deklarációk vagy kulturális kiáltványok helyett konkrét elméleti javaslatok.

Második megfigyelés. Ez az elmélet radikálisan ellenkezőjére fordítja azt a két világháború közt széles körben elterjedt hitet, hogy a film éppen reprodukív volta miatt nem művészet. Egyrészt azért nincs esztétikai értéke, mondták ebben az időben, mert a valóságot úgy másolja, ahogy az van, ahelyett hogy az egyedi és az általános közötti térben helyezné el; másrészt azért, mert *mechanikusan* másolja, ahelyett hogy érvényesítené egy „alkotó”-rendező közvetítését. Legkézenfekvőbb itt Croce vagy általánosabban a húszas–harmincas évek olasz teoretikusainak idealista álláspontjára utalni: első lépésük éppen az volt, hogy bemutassák a film képsora és a lefilmezett valóság közti távolságot, illetve azt a szerepet, amelyet a filmkészítő a kiinduló anyag feldolgozásában játszott.² Ezzel szemben a háború után kibontakozó vitában a reprodukív dimenzió lesz a film erős oldala, s éppen ennek elismerése és elismertetése következményeként más elem fölé helyezik, sőt ebben látják önazonosságának bizonyítékát. Nem véletlen, hogy mind a Croce diktátumaitól nagyrészt függetlenedni képes tudósok vezette olasz neorealista filmelmélet berkeiben, mind pedig az egyébként nagyon különböző forrásból, a fenomenológiából és a pozitívizmusból merítő két teoretikus, Bazin és Kracauer tanulmányaiban is fölértékelődnek a film fotografikus alapvonásai: a vizsgálatnak is ebből kell kiindulnia, s a film is mindenképp ehhez visszanyúlva képes kibontani tényleges művészi erejét, teljességét.

Harmadik megfigyelés. Bár a vita minden résztvevője kiemeli a felvevőgép elé állított valóság és az azt ábrázoló kép bensőséges kapcsolatát, teoretikusról teoretikusra változnak azok a keretek, amelyek között elgondolják ezt a kapcsolatot. Számos választóvonal van. Például fölvetődik a kérdés, hogy egy adott ábrázolásnak az ábrázolt egycsiségét kell-e kiemelnie, avagy inkább egy összképet kell nyújtania a világról; vagyis hogy elsősorban dokumentatív értékű legyen-e, vagy inkább interpretatív. Ez adja a közvetlen realizmus és a kritikai realizmus, vagy az empirikus realizmus és a nagyrealizmus közti, az egész olasz neorealizmusvítán végighúzódnó különbséget. Az a kérdés is felmerül, hogy az adott ábrázolás a valóságot megjelenési formáján túl, vagyis a maga súlyában, teljességében adja-e vissza, vagy épp ellenkezőleg, csak a kontúrjairól tudósít, akár a legészrevétlenebbekről is, de csupán a kontúrokról. Továbbá ha filmet nézünk, a film gazdagítja-e valamiképpen a világról szerzett tapasztalatainkat, vagy ellenkezőleg, a lehető legpontosabb leírásukra korlátozódva befejezett tényeket kínál. Ez a különbség a Bazin egzisztenciálisnak nevezhető realizmusa és a Kracauer-féle funkcionális realizmus között.

De jobban fogjuk látni ezeket a törésvonalakat, ha végiggondoljuk a vita néhány kulcsepizódját. Az olasz teoretikusokkal fogjuk kezdeni, akik leginkább kötődtek a neorealista filmhez; aztán áttérünk Bazinre, illetve Kracauerre, akik talán legexpli-

² Olyan teoretikusokra utalunk, mint Antonello Gerbi vagy Alberto Consiglio. Összetettebb (mivel inkább Gentile, mint Croce gondolataihoz kapcsolódik) Luigi Chiarini álláspontja, vagy (mivel nála az idealisztikus elemek gyengébbek) Umberto Barbaróé.

citebb módon tárgyalják a problémát, s akik az ötvenes évek végéig visznek minket, hogy aztán a következő évtizedek kutatási fejleményeivel végezzük. Ebben az időszakban a realizmus problémája immár különböző kontextusokban, módszercentrikus (Pasolini) és hermeneutikai (Deleuze) vizsgálódásokba keverten bukkan fel újra.

2.2

A film mint a valóság visszahódítása: a neorealizmusvita

Az olasz neorealizmus közvetlenül a háború után erős ösztönzést és egyben fontos mozgásteret jelentett. Rossellini, Visconti, De Sica művei adták azt a lökést, amelynek hatására Olaszországban és más országokban egyaránt érdeklődni kezdtek a film és a valóság viszonya iránt. Mindazonáltal a filmtermés és az elméleti vizsgálódás között nem egyenes az összefüggés: igaz, hogy a neorealista filmek elősegítették bizonyos álláspontok létrejöttét, megformálódását, fejlődését, de az is igaz, hogy a kutatómunka gyakran túllépett a konkrét megfigyelésen, hogy más motivációkkal is számot vessen. Pontosabban, a megjelent filmek felszínre hoztak bizonyos orientációt és felhívták rá a figyelmet,³ de a részletes elméleti vizsgálatnak ennél átfogóbb követelményeknek kellett megfelelnie.

Az olasz vita⁴ jó példa erre az összetettségre. Felütéssel indul: a *Róma nyílt városa* (Roma, città aperta), amely az új iskolát létrehozta, 1945-ös; a *Paisà*, amely manifesztálódásának bizonyos módon lendületet adott, 1946-os; ám az olasz filmelmélet csak 1948–49-től koncentrálna a neorealizmusra. Előbb fel kellett venni a múlt szálait, vagy lezárni egy-egy függőben maradt gondolatmenetet. Újra előkerül például egy, a harmincas évek végén egyszer már megjelent téma, egy olyan „harmadik út” meghatározása, amely felé talán a hangosfilm indult, s például Eisenstein *Rettetget Ievánja* (Ivan Groznij), Carné *Szerelmek városa* (Les enfants du paradis) című filmje, vagy Laurence

³ A neorealizmus értékelését s teoretikus vitáit lásd Micciché 1975, illetve Brunetta 1982.

⁴ Előre kell bocsátanunk két megjegyzést. Az első, hogy az olasz filmek más országokban is azonnal feltűnést keltenek: gondoljunk például a *L'écran français* irántuk való érdeklődésére. A második, hogy a teoretikus diskurzus újraeledését Olaszországban a filmművészet egésze iránti érdeklődés kísérte: elég az olyan fontos sorozatok indulására utalni, mint például a Poligono által kiadott (és G. Viazzi – A. Buzzi által szerkesztett) Biblioteca Cinematografica, vagy a Domusnál megjelent illusztrált forgatókönyv-sorozat (Cineteca Domus), továbbá a *Cinema* című folyóirat megindítása, a képes újságok (Vitagliano) terjedése stb. – *A L'écran français erősen a francia Kommunista Párt befolyása alatt álló, nevés és tekintélyes filmes hetilap volt a második világháború után, amelyet elsősorban Georges Sadoul kritikus és filmtörténész képviselt a nagyvilágban. (Sadoul 1995-ös kiadása egyetlen filmtörténeti magyarul is megjelent A filmművészet története címmel – Budapest, 1959, Gondolat.)*

A Cinema című olasz (számtón) hetilap a kor egyik legrangosabb filmfóruma, melynek hasábjain Pudovkin, Eisenstein műveit méltatták, de legfőképp baloldali szellemiségű kritikákat, írásokat tett közzé, jórészt olyan kritikusok tollából, akiket később a filmvilág mint nevés neorealista filmrendezőket ismert meg, de rendszeresen itt jelentek meg Michelangelo Antonioni cikkei is. Érdekesesség, hogy a harmincas évek végén induló újság főszerkesztője Mussolini fia volt.

Olivier *V. Henrikje* (Henry V.) lehetnének.⁵ Újra felbukkant a „hivatalos” esztétikához intézett kihívás is, ezúttal Croce tollából, hogy segítse eloszlatni az utolsó kételyeket, s elismertesse a film művészet voltát.⁶ Még azok a kritikusok is, akik az évtized kezdetén a *Cinema* hasábjain a realizmushoz való visszatérést szorgalmazták, legalább részben háttérbe szorultak: a küzdelem Verga elismertetéséért hangúlyosabb az „egyenest felvett” film gondolatánál, bár ez is jelen van a folyóirat lapjain.⁷ Rossellini két filmjével, úgy tűnik föl, megfordítja ezt a hierarchiát, s elég váratlan útra lép. Tehát kicsit késvé ismerik föl a születésben lévő irányzat súlyát, s ez jelzi azt a módot, ahogy az elméletírás a kortárs műveket vagy akár saját történetét, saját igényeit is kezeli.

Ugyanígy eltérő ösztönzések keverékével találkozunk a neorealizmus iránti érdeklődés tetőzése idején, vagyis 1948-49-től kezdve. Elég csak az új attitűdhöz vezető okokra gondolni. Közülük néhány közvetlenül a film területéről származik, például hogy konstatálják: az olasz filmek sikert aratnak világszerte, vagy hogy elkészül két kulcsfontosságú film: a *Biciklitelcajok* (Ladri di biciclette) és a *Vihar előtt* (La terra trema). Mások viszont a filmművészet határán túlról: ilyen ok a napi politikai eseményekben való részvétel melletti döntés (amiért is az 1948-as választások előestéjén az elkötelezettség jelének számított a neorealizmus védelmének vállalása a támadásokkal és a cenzúrával szemben). Ilyen ok az a törekvés is, hogy fórumot találjanak az eszmecserehez (az 1949. szeptemberi perugiai konferencián például azért beszélnek a neorealizmusról, hogy kapcsolatháló hozzanak létre a különböző területek kutatói közt).⁸ A filmes és az általánosabb igények megint csak szorosan összekapcsolódnak.

Az épp most tett megfigyelések segítenek közelebről meghatározni a vita keretét. Először is a játéktér határait: az elmélet számot vet saját történetével (Croce gondolatai újra felbukkannak, aztán túllépnek rajtuk); kielégít bizonyos társadalmi szükségletet (elkötelezettséget vállalnak, csatlakoznak a politikai baloldalhoz, s gyak-

⁵ Lásd a *Bianco e Nero* 1947/1. számában belőle megjelent kritikai szemlélt, s ugyanitt újra megjelennek olyan írások, mint Barbaro Ancora della terza fase overossia del film című cikke.

⁶ Lásd a L. Chiarini L'immagine filmica című írásával (*Bianco e Nero*, 1948/6.) kezdeményezett vitát, amelyet C. L. Raggianni Croce e il cinema come arte című cikke (*Bianco e Nero*, 1948/8.) folytatott, s maga Croce zárt le: Una lettera (*Bianco e Nero*, 1948/10.).

⁷ Szokás direkt módon a neorealizmus létrejöttével magyarázni a *Cinema* csoportjának tevékenységét: a valóságban ezek részben párhuzamos jelenségek voltak (Visconti döntő szerepe ellenére). Verga reneszánszát M. Alicata és G. De Santis Verità e poesia: Verga e il cinema italiano (*Cinema*, 1941/127.), illetve Ancora di Verga e del cinema italiano (*Cinema*, 1941/130.) cikke indította el. A direktebb film gondolatát szintén fenntartja például M. Antonioni Per un film sul fiume Po című írásában (*Cinema*, 1939/68.). A *Cinema* csoportjának a neorealista elmélethez való hozzájárulását elemzi Micciché 1990.

⁸ A politika és a filmkultúra korabeli kapcsolatának rekonstrukciójáról lásd Brunetta 1982 (aki pontos ítélettel emeli ki a sok felhívás és nyílt levél közül a *L'Unità* 1948. február 22-ei számában publikált manifestumot: Brunetta 1982, 144). Nagyon inspiráló A. Abuzzese Il rapporto politica-cultura durante il neorealismo című írása is (in: *Politica e cultura nel dopoguerra*, Quaderno della Mostra Internazionale di Pesaro, Pesaro, 1974). Ami a perugiai konferenciát illeti, közleményeit lásd in: U. Barbaro (ed.): *Il cinema e l'uomo moderno*. 1950, Le edizioni sociali.

ran valóban militáns hangnemet használnak); felvállal bizonyos alapvető problémákat (a neorealizmus mint adalék egy háborúból kikerült ország kulturális identitásának újradefiniálásához). Másodsor, lehetővé tesznek egy filmelmélet-periodizációt: e szerint az 1945-től 1948-ig tartó első szakaszban a filmkészítésnek nincs egyértelmű teoretikus megfelelője. Az ezt követő, 1949-től 1955-ig tartó szakaszban néhány fontosnak gondolt film arra ösztönzi a teoretikusokat, hogy rákérdézzenek a filmművészet szerepére, sorsára. Végül egy olyan, 1955-től induló szakasz zárja a korszakolást, amelyben a kutatás egyrészt a kifulladás jegyeit mutatja, másrészt megújul. Ebben az összképben néhány hangnak különös jelentősége van, úgy álláspontjuk tipikussága, mint indítékaik összetett volta miatt. S az első köztük, amellyel kétségkívül számolni kell, Cesare Zavattini, a forgatókönyvíró, rendező, fáradhatatlan szervező, egyben ragyogó és tudatos teoretikus hangja. Nem könnyű összegezni nagyszámú, gyakran alkalmi, ám mindig tartalmas megnyilatkozásait (neorealizmussal kapcsolatos írásai nagy részét Mino Argenti gyűjtötte össze és adta ki; lásd Zavattini 1979), itt most mindazonáltal megpróbáljuk meghatározni néhány alapvonásukat.⁹

Zavattini abból az alapgondolatból indul ki, hogy a háború és a felszabadító harcok mindenkit megtanítottak arra, tehát a filmeseket is, hogy megbecsüljék a valóság gazdagságát és felfedezzék a mindennapok értékét. Ebből adódik az az igény, hogy a filmet addig közelítsék az élethez, míg szó szerint hozzá nem illeszkedik. „Szükséges, hogy a nullára csökkenjen az élet és a film közti rés” (Zavattini 1979, 103). E közelítés két szakaszból áll. Először is valóságkelemléseket kapcsolnak a fikcióba, és a valósághoz a lehető legközelebb kerülő történeteket találtak ki. De ez nem elég: önmagukban kell visszaadni a tényleges eseményeket; a valóságból mint olyanból kell elbeszélést csinálni. „Nem az az igazi kihívás, hogy kitalálunk egy történetet, ami hasonlít a valósághoz, hanem hogy úgy meséljük el a valóságot, mintha történet volna” (uo.). Továbbá: „nem arról van már szó, hogy az elképzelt dolgokat »valósággá« alakítsuk (valósnak, reálisnak láttassuk), hanem arról, hogy úgy kell maximálisan jelentésteljessé tenni őket, ahogy vannak, hogy maguk beszéljék el magukat” (uo. 97. o.). Tehát közvetlenül az élet tekintsen le a vásznonról. Természetesen az így születő filmnek nem lesz többé kapcsolata a fikcióval, a történetben immár nem lesz semmi mesterséges. A film felértékeli majd a normális, köznapi dimenziót: nem mutatja annak a jelentőségét, ami az orruk előtt van, s amit általában nem veszünk észre. Semmilyen tényre nem fogunk egy másik tény egyszerű premisszájának tekinteni, amelyet gyorsan el is hagyhatunk: „színen marad” majd, mert önmagában határtalanul súlyos. Egyetlen képkocka sem lesz egyszerűen híd a következő képkocka felé: mindegyik önmagában lesz egyszerre intenzív és relatív. „Minden pillanat önmagában gazdag. Banalitás nincs” (uo. 104. o.). Ézért ha mégis előadásról vagy elbeszélésről esne szó, tudnunk kell, hogy túlvagyunk ezen a logikán. A jel maga fogja visszautasítani, hogy az esettől függően pozitív vagy negatív vég által kiemelt, előre rögzített

⁹ Zavattini teoretikus reflexióinak hasznos áttekintését lásd in: G. Monetti (ed.): *Lessico zavattiniano*. Venice, 1992, Marsilio.

téziseket kövessen: csak a valóság felszólításainak fog engedelmessé válni, és a valóságban „nem vagyunk se jók, se rosszak, se szentek, se ördögök; vagyunk” (uo. 56. o.).

De miért kell az életet a maga mindennapi pillanataival, esetleges létezőivel előnyben részesítenünk? Van itt még egy morális, az emberek egymás megismerése iránti igényből adódó érv is: ismerni egymást, hogy szolidaritás lehessünk, ismerni egymást, hogy realizálható legyen a szándékok valódi, senkit sem kirekesztő közössége. Nos, a filmművészet e megismerés tökéletes eszköze: „semmilyen más kifejezőeszköznek nincs a filmhez foghatóan eredendő és kongeniális képessége, hogy rögzítse azokat a dolgokat, amelyek szerintünk megérdemlik, hogy a maguk köznapiságában, tehát a maguk leghosszabb, legvalószínűbb tartományában megmutatkozhassanak... Semmilyen más közegnek nincs a filmhez hasonló lehetősége ezeket így s ennyi embernek bemutatni” (uo. 98. o.). Persze ezt a hivatást gyakran elárulták: Méliès mesészerű világával felülkerekedett Lumière-en s az élethez való ragaszkodásán. De újra meg kell találni a film eredeti célját. El kell utasítani a gazdasági szempontoknak való alárendelődést, s visszaadni a filmkészítőknek az őket megillető helyet (vagyis a gyártókkal szemben a „művészek diktatúrája” érvényesüljön). El kell utasítani a gépezet által kikényszerített munkamegosztást, és a rendezőnek kell maximális felelősséget adni (vagyis a közös munkával szemben a filmnek egyetlen szerzője legyen). El kell utasítani az előre gyártott formulákat, és meg kell nyílni a lehetőségek felé („csak saját magunkat tekinthetjük adottnak, s ezért a történetet az ember teljessége fogja fölvaltani, aki a tények előtt egyszerre készenlétben és fegyvertelenül áll majd” – uo. 75. o.). El kell utasítani a grammatikákat és a retorikákat, s hagyni kell, hogy a dolgok maguk vezessenek minket („nem kellene többé stílusszabályok és kánonok... a formát a tény, a megtörtént és közvetlenül kifejezett cselekmény sugallja majd” – uo. 68. o.). Nem kellene a felszentelt színészek; a valódi, a vezeték- és keresztnévvel rendelkező embert kell megmutatni. Egyszerűen vissza kell utasítani minden nem analitikus-dokumentarista módszert, és a dolgok direkt visszaadását, a közvetlenséget, az aktualitást, a tartamot kell választani. „A filmnek azt kell elmesélnie, ami épp történik. A kamera azért van, hogy maga elé nézzen” (uo. 83. o.). Ebből adódik a valóság tulajdonképpen értelemben vett követésének gondolata: „az idő megérett arra, hogy kidobjuk a szöveggöngyöket, és hogy a felvevőgéppel az embereket kövessük” (uo. 83. o.). Ez a neorealizmus tanítása; s ennek szükségszerű következménye a film világfelfedező missziója.

Ideális értelemben Zavattinival ellentétes oldalon helyezhetjük el Guido Aristarcót. Megint csak nagyon széles körű elméleti tevékenység áll előtünk (a *Cinema*, később a *Cinema nuovo* hasábjain megjelenő, a neorealizmussal kapcsolatos recenzióit kiegészítik az *Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica* című tanulmánnyal indított, *A filmelméletek története* [Storia delle teorie del film]¹⁰ publikálásával folytatott, magához az elméletalkotás folyamatához kapcsolódó reflexiói). Az írások e széles

¹⁰ In: *Cinema* 1950/48., illetve Torino, 1951, Einaudi. – *A könyv magyar kiadása*: A filmelméletek története 1–2.

skálája ellenére kiemelhetjük gondolatai központi magját: a film és a világ közvetlen szembesítésének képzetét egy összetettebb elrendezés képzetével váltja fel, a film élet iránti természetes vonzódásának gondolatát azzal egészíti ki, hogy ezt a vonzalmat valamilyen módon fejleszteni kell; s a valóság minden prekonstruált formulát mellőző meghódítása helyére azt a gondolatot állítja, hogy a filmnek a világ elbeszélésekor hasznosítania lehet és kell a szépirodalom által fölhalmozott tapasztalatokat. Egyszerűen a *követés esztétikája* helyére olyan esztétikát állít, amelyet, mint később látni fogjuk, a *rekonstrukció esztétikájának* nevezhetünk.

Ezt a gondolati magot sorjázó filmkritikáiban fejti ki részletesen. A *Vihar előtt* apropóján például megállapítja, hogy Visconti olyan módon kezdi stilizálni a neorealizmust, ahogy annak idején Verga a naturalizmust: az igazság egyik szerzőjénél sem csik már egybe a dolgok tükörképével, hanem „a költői teremtéssel lesz azonos” (Aristarco 1950). Ez az elmozdulás a *Vihar előtt*ben egyrészt a környezet egyszerű leírásánál tágabb s egészen „a dráma pszichológiai, szellemi, szociális vizsgálatának küszöbéig” terjedő dimenzió keresését, másrészt szokatlan, a „fokozatosan felváltott lelki és emberi tartalmakkal szoros kapcsolatban álló kifejezőeszközök” használatát jelenti (uo.). Olyan összetett kép formálódik meg így, amely az emberi és az ikonográfiai anyag fölhasználásával a maga teljességében egy példaszzerű világot rekonstruál, vagyis nemcsak körvonalai, hanem logikája és alapelvei tekintetében is.

Ez a gondolatmenet (amelyet az egyes filmekről szólva Aristarco kritikáról kritikára újrafogalmaz, így adva alkalmat arra, hogy a filmről általában beszéljünk) legzárta formájában az *Érzelem* (Senso) apropóján készült, ismert írásában nyilatkozik meg. Ebben a filmben szerinte megvalósul a neorealizmusból a realizmusba való átlépés. Mit hoz magával ez a váltás? Egy hosszú időn át alábecsült igény érvényesülését: nem igaz, hogy a filmnek meg kell elégednie az események regisztrálásával, helyesebben nem igaz, hogy megfigyelésükre és leírásukra kell korlátozódnia, ellenkezőleg, felhasználhatja a narrációt is, ha az segíti az események háttérben rejlő váz kiemelését. Ugyanúgy, ahogy az eseményekben való teljes részvételig is eljuthat, ha ez garantálja az egész jelentőségtejsőbb, meggyőzőbb voltát. A film tehát kiterjesztheti cselekvési sugarát: megvan rá a képessége és a lehetősége. Ha a megfigyelés és a leírás helyett a narráció és a részvétel mellett döntenek, túlmehetnek a jelenségek felszínén, hogy megragadják végső mechanizmusukat, rejtett okaikat. Az eredmény a valóság teljesebb képmása lesz, amelyben az események felsorolását kiegészíti az okok megértése, és amelyben nemcsak az eseményeket, hanem az okok belső logikáját is érzékeljük.

„A realizmusnak vannak különböző fokozatai, amint a valóságnak (az érzékelésnek megfelelően) szintén vannak különböző fokozatai, amelyeket a rendezők irányultságuk és elmélyülésre való képességük szerint föltárhathatnak” (Aristarco 1955b). A film alapelvei szerint a legmagasabb fokozatok felé tör: nem elég hát konstatálni, hogy mi történik körülöttünk, meg kell értenünk az okokat, a dinamikát is. És ha egy efféle váz felrajzolásához olyan irodalmi szerkezetre van szükségünk, mint például a cselekmény, az még nem jelent akadályt: csak egy előítélet alapján különítjük el a filmet

a kifejezés többi területétől. „A realizmus kérdése egyetlen kérdés, közös probléma a művészetekben: az irodalomban, a képzőművészetben, a színházban, a filmben” (Aristarco 1955a). Ennek az egységes alapnak köszönhetően lesz lehetséges az eszközök közvetítők közti vándorlása, ha ez elősegíti a tények feltárását, ha kitágítja a megfigyelésükre alkalmazott optikát. Sőt az átvétel kívánatos is, amikor lehetővé teszi, hogy elhagyjuk az egyszerű regisztráció szintjét, hogy eljuthassunk a jelenségek teljességéhez vagy kimerítő magyarázatához; a film esetében tehát ha lehetővé teszi az áttérést „egy dokumentatív, híradószerű, vádiratforma filmtől... a kritikus filmre” (Aristarco 1955a). Ilyen helyzetben a cselekmény, a színész-szereplő alkalmazása nem szűrő vagy korlát: inkább a közlendőnek nagyobb példaszerűséget, tágabb érvényességet adó hasznos eszköz. Mert, ismételjük meg, a tét az, hogy egyszerű előfordulásukon túl az ábrázolt események jelentését a maguk komplexitásában és általánosságában is megragadjuk. A játék tétje tehát a jelenségek valódi ismerete, s a film nem úgy jut hozzá, hogy regisztrálja a tényeket, hanem hogy mélyükre ás. A film számára tehát a világ visszatükrözése azt jelenti, hogy reprodukálja a kontúrokat, ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi azt is, ami meghatározta ezeket a körvonalakat. Vagyis lépünk túl a jelenségeken, ragadjuk meg logikájukat, emeljük ki valamilyen tézist.

A neorealizmusból stílust csinálni, a látványon felülemelkedni, alkalmazni a nagy narratíva eszközeit: Aristarco így válaszol Zavattinának a közvetlenség, a minden szűrő elkerülése iránti igényére. Nyilvánvalóan Lukács és esztétikája inspirálja őt ebben (de ugyanakkor Gramsci *Letteratura e vita nazionale*ja is). Bárhogy is van, a tisztán leíró realizmussal a nemcsak az egyedi szituációkra, hanem a történeti és emberi kondíciók tipikusságára is reagálni képes „kritikai” realizmust állítja szembe.

Természetesen a neorealizmusról folyó vita nem korlátozódott e két példaszerűsége miatt kiemelt álláspontokra.¹¹ Voltak más említésre méltó hozzászólások is, mindenekelőtt két már a harmincas években is tevékeny kritikus, Luigi Chiarini¹² és Umberto Barbaro írásai.¹³ Az előbbi (lásd főleg Chiarini 1951 és 1952) a *film formájú látványosság* és a *film* éles megkülönböztetéséből indul ki. A szórakoztató látványosság olyan összetett terület, ahol a díszletek csillogása és az elbeszélés vágya, a közönségcsalogatás és a fikció játéka dominál. Ez a színpadi tradíció, amelynek a film új, tágabb technikai lehetőségeket kínál. A tiszta film útját választani viszont azt jelenti, hogy elutasítjuk a tradicionális szűrőket, vagyis a fikciót, a narrációt, a jelenetvezést, s közvetlen kapcsolatot hozunk létre a valósággal. Ez a neorealizmus útja, amely ebből a szempontból Lumière korai felismeréséhez nyúl vissza. Mindazonáltal a valósággal

¹¹ Nemcsak teoretikus, hanem politikai szempontból is mintaszerű: Zavattini inkább a neorealizmus utópisztikus színezetű, Aristarco pedig a gyakorlatiasabb oldalához tartozik.

¹² *Luigi Chiarini professzor 1962-es Arte e tecnica del film című műve megjelent magyarul, Zentai Éva fordításában: A film elmélete és gyakorlata (Budapest, 1968, Gondolat).*

¹³ Chiarini esetében meg kell említenünk, hogy az ötvenes évek elején ő szerkesztette a *Rivista del cinema italiano*t, Barbaróban pedig az Olasz Kommunista Pártban végzett hivatali tevékenységét.

való közvetlen kapcsolat nem jelenti a mediáció teljes hiányát: a kiinduló tények alkotó feldolgozása mindig a rendezőre vár. Egyszerűen csak nem szabad a film fotografikus alapelveit elárulnia, mint ahogy ez még történik akkor, ha előre gyártott scémákat használ. Fel kell viszont ismerni a felvevőgép szerepét, és segítséget kérni tőle a világ felfedezéséhez. Helyesebben: lehetővé kell tenni, hogy a felvevőgép magától rögzítse az eseményeket, sőt maga is „hatással legyen az emberre” (Chiarini 1952), s megmutathassa neki, hogyan kell ábrázolnia a világot.

Végül is ez a kreatív feldolgozásban megnyilvánuló összhang és a film fotografikus alapjainak figyelembevételé adja a film többi művészethez viszonyított egyéni elemét, megkülönböztető vonását, specifikumát. Azokkal szemben, akik szerint a film lényege például a montázsban áll, Chiarini arra emlékeztet, hogy alapkarakterét inkább az a lehetőség határozza meg, hogy „mindenféle élőzetes irodalmi vagy színházi mediáció nélkül egy esztétikai szempontból még formátlan anyaggal dolgozhat, művésziileg alakíthatja” (Chiarini 1952): egyszerűen megvan az a képessége, hogy rajtaüssön a valóságon, s formába öntse anélkül, hogy szellemét vagy betűjét meghamisítaná.

Chiarini tehát köztes pozíciót foglal el a Zavattini kívánta közvetlenség s az Aristarco által elfogadott közvetítés között. Barbaro hasonlóan közbülső helyen áll, jóllehet sokkal inkább ragaszkodik a film konstitutív elemének tekintett rendezői fantáziához, az imaginációhoz, s a montázsához mint esztétikai konstrukciós elvhez (Barbaro 1953). Néhány fiatal kutató, mint Fernando Di Giammatteo is, kicsit eltérő árnyalattal vallják magukénak e köztes álláspontot: bár igaz, hogy a film a dokumentarizmus felé hajlik, s az is igaz, hogy nem mondhat le egy nyelv használatáról: a film sajátos, a világ visszatükrözésére való képessége feloldhatatlanul kötődik a világról való beszéd képességéhez (Di Giammatteo 1950).

Itt megszakítjuk ezt a szükségszerűen rövidre fogott áttekintést.¹⁴ Végül is célnk inkább a kutatás kereteinek megrajzolása, semmint listák összeállítása. A neorealizmus képe már világos. Alap gondolata, hogy a filmnek vissza kell hódítania a valóságot. Ehhez viszont kétféle utat javasolnak: egyik a közvetlenségen át vezet, amivel a film tükrözheti a világot (Zavattini követéspoétikája); másik a valódi tükrözéshez szükséges közvetítésekön keresztül halad (Aristarco rekonstrukciópoétikája). E két szélsőség közt olyan álláspontok helyezkednek el, amelyek a fotografiai bázis és a költői újratemtés közti kompromisszumot (Chiarini) vagy a rendező fantáziájának és imaginációjának szerepét (Barbaro), esetleg a dokumentarizmus és a nyelv egymásrautaltságát (Di Giammatteo) emelik ki. Mindezeket a motívumokat megtalálhatjuk

¹⁴ A vitához való hozzászólások között meg kell említenünk Felix Morlionét. Elég ellentmondásos figuráról van szó, akit azzal vádolnak, hogy a baloldali frontot konzervatív oldalról támadja. Írása viszont érdekes, mert egyrészt a neoskolasztikus esztétika nézőpontjából olvassa a neorealizmust, másrészt a látható világon túl, a lélek láthatatlan mozgásainak” visszaadására való képességét tematizálja (F. Morlion: *Le basi filosofiche del neorealismo italiano. Bianco e Nero*, 1948/4.), olyan utat nyitva ezzel, amelyen a Bazin utáni teoretikusok, például Agel fognak haladni.

a háborút követő periódus két igen aktív teoretikusánál, André Bazinnél és Siegfried Kraucauernél is. Filmelméleti gondolkodásukra tett hatásuk, írásaik súlya, a neorealista film gyakorlatával való kapcsolatuk nem egyenlő mértékű (s az eltérés Bazin javára szól). Mindazonáltal lehetővé teszik, hogy a legvilágosabban tárhassuk fel azokat a gondolatokat, amelyek alapján a filmnek realista kötöttséget lehet tulajdonítani.

2.3

A film mint a világban való részvétel: André Bazin

A Bazin gyűjteményes kiadását megnyitó első, 1945-ben íródott tanulmány¹⁵ nagyon szuggesztív képpel indul: e szerint a képzőművészetek egy különös pszichikai komplexusból, a múmiakomplexusból származnak. S valóban, a tárgyak vagy emberek vonásait reprodukáló szobor vagy a kép – legalábbis ideális eredetében – ugyanarra törekszik, mint a balszamosztás: a mulandó konzerválására. Vagyis a szobrászat és a festészet a dolgokat és a testet lerontó idő elleni védekezés gondolatán s ezzel együtt a halál fölötti győzelem álmán alapszik: „Ha tehát mesterségesen konzerváljuk a létezés testi látszatát, ki tudjuk ragadni az idő múlásának folyamatából, és megővünk az élet számára”.¹⁶ Ebből adódik a reprodukció mindenféle esztétikai igénynél korábbi rögeszméje: a művész tisztán az önkifejezésre irányuló vágya felett áll a „lelki vágy, hogy a testek világát dublórral helyettesítsék”, vagy az ösztön, „hogy a képpel megmentsék a létezőt” (Bazin 1958, 5., 3. o.).

A fénykép egy lényeges elemmel, a művelet abszolút objektivitásával kiegészítve ezt a alapvető igényt vállalja fel. Valóban, a fénykép „s az illúzió iránti vágyakozásunkat tökéletesen kielégíti egy olyan mechanikus reprodukció, amelyekből az ember ki van zárva” (Bazin 1995, 19) – az ábrázolás tiszta, újrateremtő beavatkozás nélküli technikai tény lesz. Vagyis, noha „valamennyi művészet az ember jelenlétéin alapul, egyedül a fényképszetből hiányzik az ember. Éppen ezért teljes mértékben úgy hat ránk, mint valamilyen természeti jelenség, olyan, mint egy virágnak vagy egy kristálynak a növényi vagy ásványi eredetét már az első pillanatban eláruló szépsége” (uo. 20–21. o.). Ebből két dolog következik. Egyrészt „a fényképnek a festészettel szembeni eredetisége maradéktalan objektivitásában rejlik” (uo. 20. o.). Nincs senki, aki rögzítés közben megváltoztathatná a képet: a reprodukált gyakorlatilag magától reprezentálódik előttünk, teljes nyilvánvalóságában, teljes gazdagságában. Másrészt a játék radikalizálódása segít a fényképnek elszakadni más plasztikus művészetektől: „egyszerre felszabadulás és beteljesedés. Lehetővé tette, hogy a nyugati festészet véglegesen lerázza magáról a realizmus nyomasztó követelményét, s megtalálja a maga

¹⁵ Utalás *A fénykép ontológiája* című tanulmányra, amely a magyar Bazin-kiadás 16–23. oldalán található.

¹⁶ André Bazin: *Mi a film? Budapest, 1995, Osiris, 16. o. A továbbiakban (mivel nem állt módunkban André Bazin tanulmányainak mindhárom [francia, olasz és magyar] kiadásának összehasonlítására) ahol lehetséges, a magyar kiadásra hivatkozunk, ahol pedig nem, ott az olasz kiadás oldalszáma szerepel.*

esztétikai önállóságát” (uo. 23. o.). A képzőművészetek előtt így megnyílt a kísérletezés útja, s azért térhetnek rá, mert a fénykép átvette tőlük az eredetüket jelentő múmiakomplexus minden terhét.

A művészetek történetének e belső vonulatát a film teszi teljessé, amikor az idő reprodukálásával toldja meg a fénykép objektivitását: „első alkalommal történik meg, hogy a dolgok ábrázolása időtartamuk rögzítődésével jött együtt, és így mintegy a változások bebalzsamozott múmiájává válik” (uo. 22. o.). A létező egy automatikus eljárásan át nemcsak alakjában, hanem alakulásában is reprezentálódik: a hasonlóság lehetősége gyakorlatilag totálissá válik. Innen adódik a film és a valóság nagyon szoros kapcsolata: a film mintegy ráhelyeződik a valóságra, s több lesz, mint másolat: „ujljenyomar” lesz. Helyesebben, mivel minden vonatkozásában követi a valóságot, bizonyos módon folytatja majd; „Ezáltal magához a természethez kapcsolódik, és nem egy másik alkotással helyettesíti azt” (uo.).

Természetesen a film e képességével, amely alkalmassá teszi a figuratív művészetekben és a fényképezésben már meglévő lehetőségei kiteljesítésére, óvatosan kell bánni: mint kiderül, kerülni kell a „a trükköt”, bármilyen hatásos is, ezzel szemben fel kell használni azokat a mozzanatok, amelyekben a kamera úgy viselkedik, mint egy tanú, aki résztvevővé is változhatna. Tehát ki kell zárni bizonyos eljárásokat, és előtérbe kell helyezni másokat. Mindazonáltal nem az egyes eredmény, vagyis nem az egyes filmek valószínűségi foka számít igazán, hanem maga az elv: a film olyan közel van az általa rögzített világhoz, mintha ismétlése vagy folytatása volna. Ebből a szempontból nagyon távol vagyunk az illusztráció gondolkörétől: a film bármely szentképcskénél jobban hasonlít a szent lepelre, még inkább a lepedő tényleges testre helyezéséből születő alakra, amelyben tovább él az a test. A film és a valóság közt tehát esszenciális kapcsolat, mélyesleges folytonosság; ontológiai rokonság van.

A metaforákon túl (bár ezek jól visszaadják Bazin írásainak tónusát, aki gyakran bízza paradoxonokra, célzásokra, sejtetésre legfontosabb gondolatait) világosan rajzolódik ki a gondolatmenet szerkezete: a film a valósághoz tapad, sőt részt vesz létezésében. Teszi ezt annak a pszichológiai igénynek az erejénél fogva, amely már a szobrászatot és a festészetet is a létezők alakjának az idő múlásával, a halál fenyegetésével szembeni védelmére indította. Teszi ezt a világ objektív rögzítésében már a fényképet is segítő technikai lehetőségre támaszkodva. S teszi ezt olyan esztétikai döntéseknek köszönhetően, amelyek azt a képességét állítják előtérbe, hogy az életet a maga múlásában kísérje. Mindennek az a következménye, hogy a *realizmus* a filmművészetben (amely egyidejűleg technikai, pszichológiai és esztétikai realizmus is)¹⁷ nem a sok mértékrendszer közül egy, hanem az, ami legalapvetőbben megkülönbözteti természetét.

Tehát ragaszkodás a valósághoz, sőt létezésében való részvétel – ez Bazin minden tanulmányában visszatér, még ott is, ahol más felállással veti össze. Történeti szinten

¹⁷ Bazin realizmusának ezt a hármas dimenzióját illetően lásd G. Grignaffini bevezetőjét az általa gondozott kötethez (*La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*. Firenze, 1984, La Casa Usher).

például úgy tűnik, mintha a film eredetét az abszolút realizmus mítosza uralná: a mozgókép előfutárai, Niépce-től Muybridge-ig s egészen Lumière-ig „a valóság teljes, hiánytalan képmását” keresték (Bazin 1958, 13). Minden ezt követő vívmány, a hangosfilmtől a színes, a szélesvásznú filmig, ugyanúgy a színházi és irodalmi modellek progresszív kiiktatása is csak ezt az eredendő hajlamot erősíti. Így jutunk el odáig, hogy bizonyos neorealista filmek, mint például a *Biciklitolvajok* láttán megsejthető, hogy eljön az étellel való tökéletes azonosság ideje: „nincsenek színészek, nincs történet, nincs rendezés – vagyis a valóság tökéletes esztétikai illúziójában nincs többé filmművészet” (Bazin 1995, 417). A film sorsa, hogy feloldódjon a valóságban.

Továbbá a filmet irányító elv minden körkörösékként definiálható szituációban nyíltan megmutatkozik – az olyan helyzetekben tehát, amelyekben a valóság és kép közötti szoros kapcsolat elősegíti, hogy az első a másodikba hatoljon, és fordítva, mivel a két pólus egymásra hatásának nincs kötelező iránya. Ezt a szituációt Bazin szuggesztív háborúsréport-elemzései mutatják be. Alapgondolatuk, hogy a csata egyrészt színház, amelyben nemzetek sorsát döntenek el, ugyanakkor nagy emocionális erejű előadás forgatása is (legalább annyira harcolnak azért, hogy lefilmezzék őket, mint a győzelemért, s fordítva; „a világ ravasz előzetes kalkulációt csinál a háborúval, minthogy két célra, a *Filmre* és a *Történelmre* is felhasználja őket” [Bazin, 1958, 21]). Ugyanezt a szituációt tárja föl az elemzés Chaplin bajszáról, amelyet Hitler „utánoz”, s így akaratlanul is előkészíti saját *Diktátor*-beli parodizálását. („Amikor utánozta Charlie bajuszát, olyan egzisztenciális csalás útjára lépett, amit a másik sohasem tudott elfelejteni. Ezért néhány év múlva drágán kellett megfizetnie... Charlie birtokba vette Hitler létét, és egyben meg is semmisítette” [Bazin 1995, 172]. Vagyis egy maszk valósággá válik, s ez a valóság aztán szentségtörő maszkká változik vissza.) S ugyancsak ezt a helyzetet mutatja be a Sztálinról szóló szovjet filmeknek, a szerepkeverés szélsőséges példáinak elemzése is (legfőképp a filmen keresztül celebrálódott a mítosz, Sztálin ezen keresztül mutatta meg magát a népnek, s ugyancsak a filmen át, a neki vetített dokumentumfilmek segítségével tartott szemlét Oroszország fölött; tekintve, hogy a világgal való kapcsolata szinte kizárólag az általa megtekintett képekre szorítkozott, „nem is lenne nagy túlzás azt mondani, hogy Sztálint végül is a sztálinista filmek látványa győzte meg saját géniuszaról” [Bazin 1958, 49]). A film minden más művészi közegnél nagyobb mértékben teszi lehetővé ezt a körköröséget, s többek között ebben is gyökerezik.

Végül a film irányító elve, azaz alapvető realizmusa határozza meg tabuit és maximális intenzitást képviselő mozzanatait egyaránt. Először is a tabuk mindenekelőtt a filmtrükkhöz kötődnek, amely szándékosan meghamisítja a valóságot, s olyan szituációkat vagy érzelmeket teremt, amelyeknek nincs valós megfelelője. Ezek közt szerepel az arra vonatkozó s egyáltalán nem formális tilalom, mely szerint nem szabad két különböző beállításban felvonnunk és mutatnunk azt, aminek csak akkor lenne jelentése, ha egyazon beállításban szerepelne (ez a híres *tilos a montázs*: vágással elválasztani a veszedelmes vadállatot és a veszedelemben levő embert annyit tesz, mint

megfosztani a szituációt belső hitelétől).¹⁸ De tabu az olyan egyedi valóság megjelenítése is, amelyet nem lehet duplikálni. Ezek egyike a szerelem vonatkozó tilalom: „a szerelmet átéljük, s nem ábrázoljuk” (uo. 32. o.). S mindenekelőtt a halálra vonatkozó: „a tényleges halál reprezentációja szintén obszcén, nem erkölcsileg, mint a szerelemé, hanem metafizikai szempontból. Az ember nem hal meg kétszer” (uo.).

Az ellentétes oldalon a filmművészet legnagyobb intenzitását mozzanatait találjuk. Vannak például olyan pillanatok, amelyekben a valóság teljes gazdagságában jelenik meg a vásznon, úgy, hogy a nézőre hagyja az értelmezés feladatát: a tekintet szabadon indulhat a világ felfedezésére. Ez a szekvencia plán esete, amely az eseményt a maga teljességében adja vissza: „a maga teljességében állandó kihívást jelent: nekünk kell eldönteni, hogy ezt vagy azt az vonását választjuk-e ki” (uo. 100. o.). De azok is a maximális intenzitású pillanatok közé tartoznak, mikor a film olyan közel kerül egy önmagában „nem foglyul ejthető” valósághoz, hogy egyben a kockázatot és a végső határt is érzékelteti. Ez a háborús híradók esete a felvevőgéppel a tűzvonalban, vagy a felfedezőutakról forgatott dokumentumfilmeké, amelyeknél az operatőr felvételtkor a halállal néz szembe, hogy eggyel több képet vehessen fel (vö. uo. 49. o.). Ilyenkor a film a világ lélegzetét adja vissza.¹⁹

Ez Bazin gondolatainak magja, ahogy az elsősorban jelentősebb tanulmányainak gyűjteménye, a *Mi a film?* lapjairól kitűnik. Természetesen néhány részletet még pontosítani kellene. Bazin, habár igyekszik a realizmusban a minden művészetet összekötő igényt látni, a film pozícióját gyakran mégis más művészetekhez képest határozza meg. (A filmet a színházzal, illetve az irodalommal összehasonlítva elemzésre gondolunk – Bazin 1959.)²⁰ S bár mindenekelőtt a film esztétikai természete érdekl, nem feledkezik meg a rendezés konkrét munkájáról vagy a film megvalósítását meghatározó gazdasági és társadalmi tényezőkről sem. Ebből a szempontból elmélete nem olyan „idealista”, mint ahogy a hetvenes évek elején a szemérem hányták; mai fogalmaink szerint egyszerre a film „morfológiája” és „pragmatikája” is. Ugyanígy kellene elemezni e gondolkodásmód gyökereit és következményeit. Emlékeztetünk egyrészt bizonyosfajta nyugtalan francia katolicizmus (Legaut-tól *Esprit*-ig) Bazinre tett hatására, a Sartre-féle *engagement*-től tartott távolságra (főleg Sadoul ellenében visszautasítva egy hasznos – s elsősorban tartalma miatt hasznos – művészet elkövetését), valamint a fenomenológiához (annak a Merleau-Ponty-féle változatához)²¹ való közelségére. Másrészt megemlíthetjük egész életén át folytatott ösztön-

¹⁸ Lásd a Tilos a montázs című tanulmányt, uo. 48–59. o.

¹⁹ Lásd A filmművészet és a társadalmi művészetek című részt, Bazin 1995, 79–151.

²⁰ Nem is kell hangsúlyoznunk Bazin ragyogó paradoxonát, amely szerint a halál obszcén, ha az előadásra redukáljuk, ám fenséges, ha a világ feltárására szolgál...

²¹ Merleau-Ponty gondolatairól lásd főleg az *Il cinema e la nuova psicologia* című konferencia-előadását, amely a Bazin gyűjteményes kiadásában szereplő nyitótanulmánnyal egy időben íródott (később: Merleau-Ponty 1948). Az az alapgondolat, hogy a modern filozófiának és pszichológiának megfelelően az „én” nem a világtól elkülönült valami, hanem a különböző szituációkat átható és más tudatokkal találkozó tudat. Innen kiindulva lehet megragadni a filmrealizmust. Egyrészt a film jelöl, ahogy a dolgok is jelölnek:

ző- és szervezőtevékenységét, amely a filmklubmozgalmak felé vitte, nem is szólva a kritikusok és filmrajongók új generációját felnevelő *Cahiers du Cinéma* megindításáról s a benne megjelent írásairól. De ezek mögött az egyébként Bazin tevékenységének megértéséhez szükséges tények mögött²² egyetlen minden esetben megjelenő alapgondolat húzódik meg: az, hogy a film nem pusztán ábrázolja a valóságot, hanem részt vesz benne, mégpedig olyan mértékig, hogy visszaadja teljes súlyát és konzisztenciáját, felszabadítja rejtett jelentését, közvetíti belső rezzenéseit, egyszerűen felmutatja esszenciáját.

Bazin *ontológiai realizmusának* ez az „igazsággal való egyesülésről” szóló álom a lényege. Rendkívüli elmélet ez, mikor is a film egyes alapvető mechanizmusait tárja föl, vagy varázsa okait, képei nagy részének bensőségben meggyőző voltát, a vásznon feltűnő dolgok közvetlenségét és jelentőségteljességét, a látványhoz való spontán kötődést. Olyan elmélet, amely a háború után a filmről való gondolkodás egészére meghatározó hatást gyakorolt. Végül pedig olyan elmélet is, amely marginális filmes tapasztalatból, anomáliákból indul ki, hogy megnevezzen egy visszatérő igényt, amely nem sokkal később nagy erővel jelentkezik.

Végezetül ezt a pontot világítsuk meg. Mondandójához példákat a domináns filmművészethez képest marginális munkák közül választva (mint a neorealista film, de az etnográfiai filmek, a gyerekfilmek, a tudományos filmek stb. is ide tartoznak, leszámítva Renoir, De Sica, Wyler, Welles gyakorta szándékosan részlegesen tárgyalt remekműveit) Bazin olyasmiről beszél, amely addig nem létezett, legfeljebb mint szükségszerű, ám egyelőre latens, megbújó tendencia vagy még kifejtésre váró hipotézis. Vízíója meglehetősen jól ragadta meg a film általános lényegét, de valójában nem volt túl sok megfelelője a ténylegesen elkészített filmek között. A háború utáni elméletek esetében gyakori helyzet ez, mint már mondtuk is. Mégis amit Bazin meglátott, kicsit később felszínre tört: a *cinéma vérité* gyakorlatában, az olyan „puha” technikák alkalmazásában, mint a 8 milliméteres vagy a 16 milliméteres filmszalag, a videózásban és általánosságban minden az utóbbi évtizedekben tipikus, a valóságot minél közelebből becserekészni, „tetten érni” igyekvő momentumban. Előrelátó tekintettel vagy varázsvesszős érzékenységgel Bazin a klasszikus film fénykorában meglátja annak legjobban felizzó pontjait s ugyanakkor a megújulás közeli jeleit. Az élet folyamatában való feloldódás vágyával – amely később a modern film egyik legfontosabb jellemzője lesz – készült a találkozóra, de ebben végül korai halála megakadályozta.

mindkettő „a világ, illetve az emberek vagy e kettő együttesének deszifrázására szolgáló képességünkhöz fordul” (Merleau-Ponty 1948, 80). Másrészt a film a lélek állapotait viselkedési módokra fordítja le: így objektíválja őket, de nem teszi tőlük független cselekedetekké, sem érthetetlenekké.

²² Bazin életének és tevékenységének összefoglalását lásd D. Andrew: *André Bazin*. Oxford, 1978, Oxford University Press.

2.4

A film mint a világ dokumentálásának eszköze: Siegfried Kracauer

Amennyire profetikusként vagy irányzatossá tünhet André Bazin gondolatmenete, legalább annyira szisztematikus és konkrét a náci miatt amerikai emigrációba kényszerült német Siegfried Kracaueré. Az egyik szélsőséges esetekre támaszkodva ragadta meg a film bizonyos alapvető irányultságait, a másik átlagos tendenciáit szemlélve határozta meg nemely alapképességét; az egyik a kép és a valóság tökéletes azonosságának radikális hipotézisét fogadta el, a másik azt a biztos tényt vizsgálta, hogy a vásznon létező személyek és tárgyak tűnnek föl. A két tudós kétségtelenül különböző kontextusban: a harcias kritika terén, illetve akadémiai környezetben működött. Éppígy különbözik az elméleti gondolkodásra tett hatásuk is: az első munkássága ma is vonatkoztatási pont, központi helyet foglal el a kutatásban, a másodiké, habár van, aki ma szeretné újraértékelni, úgy tűnik föl, háttérbe szorult. Mégis, írásaik párhuzamosan is olvashatók, mert egyazon igény kétféleképpen: mint a filmnek az életben való résztvevőképességéhez kötött *egzisztenciális realizmus*, illetve mint a filmnek a dolgok alakjának reprodukálására, a létező dokumentálására való képességéhez kötött *funkcionális realizmus* formulázódik meg bennük. De haladjunk rendben, s olvassuk újra Kracauer egyik utolsó, szimptomatikusan *A film elmélete* címet viselő, összegző jellegű könyvét.²³

Kracauer Bazinhoz hasonlóan a film legközvetlenebb őseinek gondolt fénykép elemzéséből indul ki: habár a film a laterna magicától a fenakisztoszkópig a legkülönbözőbb elemek kombinációjából született, mégis tény, hogy „mindezek közül az alkotóelemek közül a fényképezést, a pillanatfelvételeket illeti meg az elsőbbség joga. Tagadhatatlanul a legdőntőbb tényező a fotográfia, amely meghatározta és ma is meghatározza a film jellegét. A fényképezés jellemvonásai tovább élnek a filmben” (Kracauer 1964, 64).²⁴ A fényképet pedig az az alapvető sajátossága karakterizálja, hogy reprodukálja a környező anyagi valóságot, ezáltal úgy közvetlenül érzékelhető, mint első látásra érzékelhetetlen aspektusait is képes regisztrálni. Tehát a fénykép természete szerint realista, még ha gyakran más célokra használják is. E ténynek két következménye van, egy esztétikai és egy strukturális.

Mindenekelőtt a fénykép is alá van vetve annak az alapelvnek, amely szerint

²³ Kracauer, miután a húszas évek kezdetétől a náciizmus kezdetéig a *Frankfurter Zeitung* kritikusként foglalkozott a filmmel, a negyvenes években elsősorban mint akadémikus beállítottságú történész és szociológus tér vissza hozzá. Egyik későbbi fejezetben beszélni is fogunk erről a tevékenységéről, kiemelve a filmelemzés metodológiájához való hozzájárulását; most viszont egy inkább a film természetének meghatározásával foglalkozó könyvét vizsgáljuk meg. Van viszont kapcsolat, ahogy majd ki is derül, az esszencialista Kracauer és a tudományos kutató Kracauer között (mint ahogy a kritikus Kracauer sem független tőlük); döntésünk, hogy két helyen tárgyaljuk, pusztán a kétféle inspirációt hangsúlyozza.

²⁴ *Kracauer munkáját A film elmélete címmel két kötetben „Készirat gyaráni” megjelenítette az MFIÉ 1964-ben, fényű Imre fordításában. A továbbiakban erre a magyar kiadásra hivatkozunk.*

„valamely művészi kifejezőeszközzel elért eredmények annál inkább kielégítőek esztétikai szempontból, minél inkább a szóban forgó eszköz sajátos tulajdonságaira épülnek” (Kracauer 1964, 38). Tekintve, hogy a közeg sajátosságai ez esetben a valóság reprodukálására ösztönöznek, „valamely fényképész hozzáállását... akkor nevezhetjük »fotografikusnak«, ha összhangban van az alapvető esztétikai elvvel” (uo. 41. o.). Más szavakkal, a fotográfus kifejezheti a saját személyiségét is, ám ha adekvát teljesítményt akar elérni, ha igazi „fényképész-magatartást” kíván tanúsítani, akkor „ami igazán számít, az a realizmushoz való hűség és a formaalkotó törekvések »helyes irányú« keveredése. Akkor »helyes« a realitáshoz való hűség és a formáló törekvések közötti arány, ha megőrzi függetlenségét a formálástól” (uo. 46. o.).

Másrészt a fénykép realista jellege előtérbe állítja bizonyos „természetes hajlamait”; ezek közül különösen négy érdemel figyelmet. Először is, „a fényképezésben kifejezetten megtalálható a hajlam a nem megrendezett valóság iránt. Azok a képek, amelyek leginkább éreztetik a bennük rejlő fotografikus jellegét, rendszerint olyanok, amelyek a világot nyersen ábrázolják, úgy, amint az tőlünk függetlenül a valóságban létezik” (uo. 51. o.). Másodsor, „azáltal, hogy a fényképezés ily nagy jelentőséget tulajdonít a meg nem rendezett valóságnak, egyúttal igen nagy hangsúlyt kapnak az élet váratlan, esetleges eseményei. Ezek képezik a pillanatfelvételek legsajátabb anyagát” (uo. 52. o.). Harmadsor, „az igazi fotográfából mindig kiárad a végelenség sugallata... Analógiát találunk itt a fotográfiai látásmód és a tudományos kutató módszerek között: mindkét esetben arra törekszünk, hogy a kimeríthetetlen világ-egyetembe hatoljunk be, és mindkét esetben bizonyos, hogy a teljes egész megragadása sohasem lesz lehetséges” (uo. 53–54. o.). Negyedsor, „végül hadd említsem a fotónak azt az affinitását, amely a nem pontosan meghatározott dolgok iránt jelentkezik... Éppen ezért a fényképeket elkerülhetetlenül körülveszi bizonyos határozatlanság, többértelműség” (uo. 54–55. o.).

Eddig tart a fénykép tárgyalása: ehhez igen hasonló módon elemzi Kracauer a filmet is. Persze nem tagadja, hogy sajátos kidolgozást, előhívást igényel, s hogy olyan speciális technikákat használ, mint a montázs is, de „...az alapvető sajátosságok azonosak a fotográfia sajátosságaival. A film is rendkívül alkalmas a fizikai valóság rögzítésére és feltárára, s e felé hajlik” (uo. 66. o.). Ebből adódóan ugyanúgy engedelmeskedik az „esztétikai alapelvek”, s ugyanolyan típusú „természetes hajlamokat” követ.

Ami az előbbi illeti, Kracauer megismétli a szabályt: annál nagyobb egy mű esztétikai értéke, minél inkább eszközeinek alapvető sajátosságára épít. Nos, a filmművészet, lehetőségeit figyelembe véve, e kötelezettségét a fényképezéshez hasonlóan akkor teljesíti, ha realiztikus irányultságú. Ez paradoxonhoz vezet: „még az olyan filmek is, melyek minden alkotói törekvéstől mentesek, például a híradófilmek, a tudományos, oktatófilmek, színjátás nélküli dokumentumfilmek stb., mind sokkal inkább helytállóak esztétikai szempontból, mint más – esetleg igen művészi – alkotások, amelyek csekély figyelmet szentelnek az adott külső világnak” (uo. 85. o.). Hiszen az ilyen mű a helyes „filmes magatartás”, vagyis a külvilág felé fordított

szisztematikus figyelem megtestesülése. Az a filmes viszont, aki pusztán saját rögeszméit vagy álmait kívánja kifejezni, esztétikailag motiválatlan úton halad: áruást követ el munkaeszköze valós tények rögzítésére ösztönöző sajátosságai ellen. A szélsőséges eseteket nem számítva, a filmezésnél „éppúgy, mint a fényképezés esetében, itt is minden a megfelelő egyensúlytól függ, attól, hogy a realista irányzat és a formaalkotó törekvések aránya helyes-e. Akkor beszélünk megfelelő egyensúlyról, ha az utóbbi irányzat nem próbál eluralkodni az előbbi felett, hanem csak követi azt” (uo. 86. o.).

Ami a „természetes hajlamokat” illeti, ezek is nagyrészt a már leírt módon alakulnak. Vagyis a fénykép természet iránti érdeklődésének a film nem teátrális iránti hajlandósága felel meg: igaz ugyan, hogy a filmek nagyobb része a megrendezetségen alapul, ám ez igyekszik a valóság teljes illúziója kedvéért a háttérbe húzódní. Aztán a fénykép esetlegesség iránti rokonszenvének a film véletlenek iránti vonzalma felel meg: kezdettől fogva tanúsították e vonzalom meglétét a balesetekkel, szerencsétlenséggel teli „komikus finálék”; s további bizonyítékát jelentik az utcán forgatott, kaotikus világot tükröző filmek. Továbbá a fénykép által megidézett idő- és térbeli korlátatlanság következtében „ez a kifejezőeszköz szinte megszállottan törekszik a fizikai lét folyamatosságának megragadására” (uo. 134. o.): példa lehet a valóságot extenzív voltában megjelenítő úti- és természetfilm, a tárgyhöz minden dimenziója kibomlásig ragaszkodó dokumentumfilm vagy a belső monológ modorában egész gondolatömeget felsorakoztató pszichológus filmek. Továbbá a fénykép meghatározatlan iránti vonzalmának a film esetében a formátlan, nyers tények iránti vonzódás felel meg: habár a montázs pontos eszelekménybeli funkciót ad a ténynek, a legjobb filmek a dolgok értelmét úgy adják vissza, ahogy megjelennek, a maguk meghatározatlanságában, ambivalens voltában. E négy, már a fényképben is meglévő természetes hajlamhoz a filmben egy, az időtartam reprodukálásának képességéből adódó ötödik, az élet folyamatosságának követésére való inklináció is csatlakozik. Ezért értékelí fel „a szituációk, külső események végigpörgetését, mindazzal együtt, amit érzelmileg, értékelésben és gondolati téren felidéz” (uo. 150. o.): a világ változása, az esemény, az emberek és a dolgok fokozatos alakulása vonzza a filmet.

Kracauer e vonalvezetésén belül maradvá megjegyzi, hogy bár elméletileg minden filmezhető, „mégis vannak bizonyos témák, tárgyak ebben a világban, amelyeket közelebb állónak érzünk a filmhez. Mintha bizonyos predesztinációt éreznénk, hogy a film éppen ezeket a témákat mutassa meg” (uo. 91. o.). Ezek közé a témák közé sorolhatjuk például mindazt, ami a valóságosság érzetét kelti (például élettelen tárgyak közelképeit), vagy a mozgását (üldözés, tánc), de a valóság túl kicsi, túl nagy vagy éppen átmeneti részleteit is, amelyek általában nem kerülnek figyelmünk középpontjába, s amelyeket a film a maga eszközeivel megmutathat. Mint előbb a fényképezőgép, a kamera is a világ felé fordul, s azt keresi, ami leginkább illik hozzá.

Kracauer könyve számos további témát is érint: a narratív komponens szerepétől a színészi játéktílusokig; a beszéd megjelenési formáitól a zene ellátta funkciókig; a nézői magatartástól az avantgárdig. Mindazonáltal az általunk érintett kérdések, vagyis a film „esztétikai alapelvek” való engedelmeskedése, „természetes hajlamai”,

privilegizált témái megmutatják a gondolatmenet lényegét: mivel a film magában foglalja a fényképet, öröklí és továbbfejleszti annak a fizikai valóság reprodukálására való hajlandóságát. Az a sorsa tehát, hogy a világ még hűségesebb tanúja legyen.

Kracauer és Bazin konklúziója látszatra azonos, a két elmélet különböző súlya, a filmelméleti gondolkodásra gyakorolt eltérő hatása mellett mégis vannak fontos árnyalatkülönbségek. Mindkét szerző szorosan a valósághoz köti a filmet: ám ez a kötelék Bazinnél közel hozza őket egymáshoz, hogy fedésbe kerüljenek, míg Kracauer-nél a létezés bizonyítéka lesz. Az egyik szerint a film a világgal együtt halad és hat rá (sőt reprezentáció volta feloldódhat, maga is létté válhat); a másik szerint mindezekfelett a felfedező vagy a tudós magatartásával kell analizálnia a személyeket és a dolgokat. „A felvevőgép voyeur, s ez legnagyobb erénye”, továbbá „a film a tudománnyal állítható párhuzamba...” (uo. 95. és 111. o.). Ezért Bazin szerint a film a valóság belső igazságát emeli ki; Kracauer szerint viszont egyszerűen visszaadja a tények valóságát. Persze a német tudós a film két cselekvésmódját írja le: vagyis hogy „regisztrálja” az önmagukban látható aspektusokat, s „felfedi” mindazt, ami első nekifutásra nem érzékelhető, mivel túl kicsi, túl nagy vagy túl gyors. De ez utóbbi módon sem néz a jelenségek felszíne alá, csak jobban kiemeli őket, anélkül hogy lényegüket érintené. Bazin szerint a film alapvető realizmusa a *részvételi* vágyból születik. Ahogy már hangsúlyoztuk, Kracauer szerint *dokumentatív* készségében konkretizálódik. Részvétel és dokumentáció, a dolgok igazsága és a tények realitása: a két tendencia világos. Ezek jelentik a filmrealizmus elméletének vonatkozási rendszerét, ezek körül alakul a kutatás.

2.5

Realizmus/realizmusok

Bár Bazin és Kracauer a film és a valóság közeledésének alapvető okait világítják meg, a témát azonban nem merítik ki. Röviden megemlítjük más, ide kapcsolható szerzők munkáit is. Az első Lukács György, aki monumentális esztétikájának a kertről és a kellemesről szóló része közé egy filmről szóló fejezetet is beiktat.²⁵ Lukács, aki már meglévő kategóriáit veszi elő és alkalmazza (és amelyeknek volt is már hatásuk a filmelméletre, például Aristarco esetében), abból indul ki, hogy a film a valóság *kettős visszatükrözése*. Mindenekelőtt ott a világnak a filmkép fotografikus karakterének köszönhető reprodukciója: a kamera, a technológia segítségével a dolgok külső alakja a maga egzakttságában és közvetlenségében jelenik meg. Ez az első visszatükrözés bizonyos kockázattal jár: a film túl közel áll a mindennapi élethez, tehát túlságosan kötődik az általa bemutatott dolgok egyediségéhez (és láthatóságához); nemigen sikerül a dolgok jelentését komplex s ezért autentikusabb módon visszaadni. Cseré-

²⁵ Lukács György: Az esztétikum sajátossága. I-II. köt. Budapest, 1969, Akadémiai Kiadó.

ben ez a fotografikus visszatükrözés viszont „egyfajta nagyon pregnáns hitelességet” ad a filmnek (Lukács 1969, 2:459), mely hitelessége a többi művészet esetében csak „a valóság ábrázolása során végrehajtott mimetikus-művészi átférfalási folyamat végeredményeképpen jön létre” (uo. 2:460. o.). A második, sajátosabban esztétikai visszatükrözésnek, amely arra épül, hogy a film nemcsak a valóság megjelenési formáját, hanem általános és példaszzerű vonásait is képes visszaadni, e kiinduló adottságot tekintetbe kell venni. A film hibázik, ha megáll képeinek „közvetlen autentikusságánál”, ugyanígy akkor is hibázna, ha ezt megtagadná: fel kell használnia a „meghatározatlan tárgyiasság” elérésére. Ez akkor sikerülhet neki, ha a sokszínű és sokrétű valóság mellett az „affektív atmoszféra egységét” is visszaadja, vagyis ha egy világot nemcsak a maga evidenciájában, hanem a maga teljességében is rekonstruál.

Lukács tehát akkor foglal állást *Esztétikájával*, amikor előzőleg irodalomra kialakított kategóriái a filmelméletben már használatosak voltak. Tegyük hozzá, hogy hatása különösen a szocialista realizmus különböző, úgy szovjet, mint egyéb nemzeti változatainak²⁶ védelmében érzékelhető.

Az ellentétes oldalon (s valóban más térben és más szellemiségben vagyunk: itt csak a nagy vonulatokat jelezhetjük) a filmrealizmussal kapcsolatos reflexiók abban az élénk vitában vetődnek fel újra, amely a *cinéma vérité*t, vagyis a puha technológiát társadalmi, emberi szituációk belülről való dokumentálására felhasználó, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján virágzó filmtípust kíséri.²⁷ Ez az irányzat a dolgok közvetlen igazságát, a szűrők mellőzését, a film dokumentatív képességét emeli ki.

De az a gondolat, hogy a film természeténél fogva a valóság tükröződése és folytatása, más kutatási keretek közt létrejövő írásk háttérben is ott van. Gondoljunk két olyan szerzőre, akikkel majd később bővebben foglalkozunk, Pier Paolo Pasolinire a hatvanas években és Gilles Deleuze-re a nyolcvanas években.

Pasolini a szemiotika által elindított gondolatmenethez kapcsolódik. Erre a kutatási irányzatra hivatkozva mondja, hogy a film úgy funkcionál, mint az írás: olyan eszköz, amely a filmszalagon úgy rögzíti a tényleges viselkedést, ahogy az írásjelek a papíron a kiejtett szavakat. A szóbeli közlés nyelve valódi nyelv, grafikus nyoma pedig egyszerű deriváció; ugyanígy valódi nyelv a gesztusok nyelve, amelyek révén kifejezzük magunkat, s amelyeket a film csak összegyűjt, megért és újrendez. Ebből következik, hogy a film csak annyiban szimbolikus eszköz, amennyiben már előzetesen létező, pontosabban természetes jelek átírása. A film tehát „a cselekvés előtt nyelve” (azaz nyelv, de a „világ” nyelvét visszaadó nyelv), ahogy Pasolini maga összegzi határos, ugyanakkor paradox szlogenjében.

Deleuze (legalábbis látszólag) szintén jelekkel foglalkozik: két képtípust különít el a filmben, a percepcióképre, affekcióképre, készterésképre stb. továbbbosható mozgásképet, s az elsősorban a kristályképben kifejeződő időképet. Minden képtípus

²⁶ A témáról lásd például B. De Marchi: Realismo socialista e religione della verità. In: *Comunicazioni Sociali*, 1982/2-3.

²⁷ A jelenségről lásd például L. Marcolles: *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris, 1970, Unesco.

a valóság egy-egy állapotát adja vissza: a meghatározott perspektíva szerint érzékelt, egyetlen aspektusában rögzített valóságtól (a mozgáskép) a lehetőségek teljes sorozatát sűrítő, a totalitás felé nyíló valóságig (az időkép). Ez annyit jelent, hogy a film nem nyelv: maga a világ mutatkozik meg benne létezése minden szintjén, vagyis a világ, ahogy van, amilyennek alkotja magát, ahogy megjelenik, és ahogy el lehet gondolni.

Pasolini és Deleuze között, a hetvenes évek folyamán, van viszont egy sor a filmrealizmussal vitába szálló írás, amelyek azért veszik elő a film és a világ közelségének gondolatát, hogy alkotóelemeire bontsák és lerombolják.

Gondoljunk csak két folyóirat, a *Cinéthique* és a *Cahiers du Cinéma* álláspontjára: aki azt hiszi, hogy a vásznon feltűnő kép és hang a létező dolgok másolata (és ugyanakkor a kifejezés eszköze), az elfelejti, hogy a vetített világ mindenekelőtt egy munka eredménye; aki a filmben a külső világ tükrét (vagy egy belső világ reflexeit) látja, eltakarja az egyetlen reális tény, vagyis a filmet létrehozó gyártási folyamatot. Tehát a realizmus tisztán idealista elmélet, amely elrejtí a játék, a valóság illúziójának létrehozását irányító elemeit, vagyis a technikai, szakmai, gazdasági, ideológiai tényezők materiális voltát.

De gondolhatunk általánosabban a filmjelről Eco, Metz stb. részvételével folyó vitára is. E szerint a világ reprodukálása nem természetes, hanem nyelvi szabályok alkalmazásából adódó gesztus. Sötét és világos foltok együttesében személyeket és tárgyakat felismertetni: ez a foltoknak szigorúan kodifikált elvek szerinti elrendezését jelenti.

Lesz módunk visszatérni mindezekre a véleményekre. Addig is két dolgot kell kiemelnünk. Egyrészt hangsúlyoznunk kell, hogy a film és a valóság közti kötelék különböző formákban állandó probléma marad: egyesek számára ez szilárd meggyőződés, mások számára ledöntendő előítélet; s mindenki számára olyan háttér, amit tekintetbe kell venni. Másrészt megemlítened, hogy a filmrealizmus problematikája kitér: az új kutatási keretek lehetővé teszik, hogy a kérdést tágabb horizonton fogalmazzák meg, szélesebb kitekintéssel tegyék föl. A hatvanas évek végétől felbukkan az a gondolat, hogy a valóságosság képből eredő érzetét vagy még inkább az igazság belőle áradó érzetét kapcsolatba kell hozni a dolgok visszatükrözését szolgáló *valószínűség* képességével, illetve a *veridikussággal*, vagyis az arra való képességgel, hogy jeleken keresztül olyasvalamit hozzanak létre, amit majd létezőnek tekintenek. Végül is éppúgy szó van a valósághoz való tényleges hasonlóságról, és arról, hogy valamit valóságosnak tüntessünk fel: az, hogy a film visszaadja a valóságot, éppúgy köszönhető egy tükörijátéknak, mint egy konstrukciós elvnek. Ez a polarítás, amely tulajdonképp már Zavattini és Aristarco s részben Bazin és Kracauer szembenállásában is megjelenik, később az egész kérdést átalakítja. A realizmus, ahogy ekkor értik, nem függ már a filmtől mint közegtől a maga ezen eredendő képességét támogató vagy gátló tényezőivel. A realizmusprobléma olyan dolgokat hoz felszínre, mint a percepció folyamatok (hogy mennyire könnyen vezetjük vissza a képen láthatót a valóságban láthatóra), a mentális szokások (egy alak felismerésére stabil sémáink vannak), a

nyelvi eljárások (a képmezőben megjelenő elemek elrendezési módjának hatékonysága) vagy a kommunikatív stratégiák (azt állítani, hogy az igazat mondjuk, olykor hatékonyabb, mint redundancia nélkül csak mondani) stb. Vagyis a realizmus összetett képződmény, amely sokrétű (és pluridiszciplináris) megközelítést igényel. De ezzel, mint mondtuk, a gondolkodás másik területére kerültünk: később találkozunk majd vele. Maradjunk egyelőre még egy kicsit a háborút követő éveknél, és vizsgáljuk meg azt a másik gondolati irányt, amely a filmművészetet a képzelethez kapcsolja.

3.

A film és az imaginárius

3.1

Túl a tükrön

Egy időben azzal a gondolattal, hogy a film a valóság reprezentációja, elterjedt egy vele ellentétes – ma már kevésbé jelentős – elmélet is, mely szerint a film természete az *imagináriust* juttatja kifejeződésre. A vásznon nem a világ jelenik meg a maga nyilvánvalóságában és konkrétságában, hanem egy olyan új univerzum, amelyben közönséges tárgyak és szokatlan szituációk, tényadatok és kitapinthatatlan benyomások, felismerhető alakok és irreális entitások, megszokott viselkedésmódok és meglepő logikai lépések keverednek. A film tehát egy másik térre nyílik, ahol a minket körülvevőknél sokkal több dolognak van polgárjoga. Úgy kell hát tennünk, mint Alice, mikor visszatér Csodországba: ha tényleg elfogadjuk a meghívást, ne az ablak előtt állva ábrádozzunk: ugorjunk túl a tükrön.

Túl a tükrön: a klasszikus realista metaforát kifordító mondattól kezdhetjük a gondolatkör rekonstruálását. Azonban két előzetes megjegyzést kell tennünk. Először is, hogy a film más dimenziók megnyitására való képességére épülő hipotézis már a második világháború előtt¹ igen elterjedt volt: sokkal elterjedtebb, mint tisztán realista természetének akkor sokakat visszarasztó hipotézise. Ez utóbbi ugyanis úgy tűnt föl, kizárja, hogy a film tényleges esztétikai értékkel rendelkezzen. A háború után fordult a kocka, a realizmus gondolata örvendett nagyobb sikernek, míg a filmet a képzelethez kapcsoló elképzelés túlon túl esztétizálóknak tetszett.

A másik megjegyzés, hogy a háború után ez a gondolatkör bizonyos változásokon megy át: a probléma alapjait határozottabban körvonalazzák. Röviden, az kerül a film imaginárius dimenzióját kiemelő elméletek középpontjába, amit a korszak realista elméletei kissé elkentek, nevezetesen: a film esetében egy személyiség is közvetlenül beavatkozik a folyamatba. A film nem anonim gépezet, amely a létezőt automatikus módon rögzíti, s olyanként adja vissza, mint amilyen; a film személyes univerzumot

¹ Gondoljunk a film *álomgyárként* való meghatározására, amely a húszas-harmincas években különös kitartással tér vissza, s amely Ilja Ehrenburg egyik könyvének címében (*Die Traumfabrik*. Berlin, 1931, Malik) is visszaköszön.

jelenít meg, s a nézőt is személy szerint szólítja föl csatlakozásra. A filmnek *szubjektívítással* van dolga, és e *szubjektívításból* születik az imaginárius.

Amint ezek az elméletek mondják, a szubjektív dimenzió legalább két szinten működik. Mindenekelőtt az ábrázolt világot karakterizálja, amely egyébként mindig többé-kevésbé személyes munka, egy termékeny fantázia érzékelhetővé tett eredménye. Érdeklődésük egyrészt ezért a film tartalmára irányul, arra a képességére, hogy álmanyagot, sőt: fantazmagóriákat jelenítsen meg. De a szubjektívitás befolyásolja a vásznon megjelenő világhoz való kapcsolatunkat is. Amikor elfogadjuk az ábrázolt szituációt, nem önmagában rögzítjük, hanem egyesítjük azzal, amit tudunk, amit feltételezünk, amit várunk, egészen a részvételig. Ebből adódóan érdeklődésünk a filmkép struktúrájára és a személyes aktivitás lehetőségének keresésére irányul.

A szóban forgó gondolatkör mindkét irányultságra kiterjed, amelyek persze – nem is lehetne másként – gyakran találkoznak. Ugyanakkor mégis elkülöníthetjük az imagináriust mint eredményt, az *imagináció* gyümölcsét tárgyaló vonulatot (végső soron a rendkívüli témák katalógusát) s az imagináriust mint állapotot, egy kép nézése közben kialakult attitűdöt tárgyaló vonulattól (végső soron a minden ábrázolás által a nézőben aktivált *dinamikától*). Vegyük sorra mindkettőt!

3.2

Az imagináció terei: a szürrealista hagyomány

Az imaginárius dimenzióról kétségkívül úgy a legegyszerűbb beszélni, hogy a vásznon megjelenő világ gyakran rendkívüli, lényege szerinti csodálatos jellegére hivatkozunk: vagyis nyilvánvalóvá tesszük, milyen előszeretettel fordul a film elvarázolt vidéken és lelki tájakon történő utazások, valószínűtlen tárgyak és új életformák, komor víziók és villámlo metaforák felé. A film világa tehát nem az empirikus világ, amelyet naponta magunk körül látunk: olyan anyagból van, mint álmaink, vagy mint a rögeszmék, a délibábok, az utópiák. Olyan világ ez, ahol a *tiszta lehetőség* uralkodik.

Ez a gondolat állt a harmincas évek folyamán a szürrealisták film iránti érdeklődésének középpontjában; s nem véletlen, hogy a háború után egy olyan tudós írásaiban kerül ismét elő, aki vállaltan ehhez a tradícióhoz nyúl vissza. Ado Kyrouról² van szó, akinek legjellemzőbb műve (a címe is *Le surréalisme au cinéma*) paradoxonok, provokációk, éles ítéletek, a józan észnek szánt fintorok igazi tűzijátéka. Kiindulópontja szerint a társadalom csupán érzékelhető alakjára redukálta a valóságot, hogy az embereket egy csodák nélküli, köznapi világhoz láncolja. A film megfordítja ezt a helyzetet: feltárja az általában rejtetten maradó vonásokat; a dolgokat a mindennapi logikától eltérő módon mutatja be; felszínre hozza és kollektív élménnyé alakítja az álmokat.

² Ado Kyrour (1923–1985) görög származású francia esszéista, filmrendező. *Két játékfilm és több rövidfilm rendezett. A filmszakirodalom két művét tartja számon: az egyik a Le surréalisme au cinéma (1952), a másik az Amor, érotisme et cinéma (1957).*

Nem minden filmnek van bátorsága, hogy végigjárja ezt az utat: sokuk pusztán olyanok adja vissza a világot, amilyenek látszik. A film maga viszont nagyon is alkalmas erre: képes távoli helyeket összekötni, elkeverni a holnapot a tegnappal, a kicsi mellé állítani az óriást, egymásra vetíteni az ismertet és az ismeretlent, szokatlanná tenni az előre láthatót; s mindeközben ráadásul egy olyan világot hoz létre, amelyhez minden további nélkül csatlakozunk. Vagyis „az emberi történelem folyamán először egy káprázató hatalom mágiikus kulcsa van birtokunkban. Ezenkívül a mindennapi életnél sokkal több elrugaszkodási pontot kínál: eljuthatunk önmagunkhoz, örökre szakíthatunk a racionalitással, s felfedezhetjük az igazi költészetet” (Kyrour 1953, 246).

Kyrour áttekinti könyvében a filmművészetben használatos tipikusan szürrealista témákat: utazás egy másik világ felé, lehetetlen dolgok bemutatása, szerelem és erotika, lázadás stb. Ugyanakkor a klasszikusok pimasz olvasatából, ismeretlen művekből, a szerző emlékezetében élő s talán sosem létezett filmkísértetekből összeállítja a hetedik művészet ideális antitörténetét. Számos Breton-idézettel, s különös figyelmet fordítva Buñuelre. A következtetés nemigen lehet más: „A filmművészet szürrealista lesz” (uo. 263. o.).³

Ez a fajta érzékenység, bár különböző hangsúlyokkal, jellemző más, főleg francia teoretikusokra is, akik számára a szürrealizmus egyfajta háttér. Gondoljunk a *Positif* efféle hangulatokban gazdag lapjaira,⁴ de gondolhatunk a *fantasztikum* védnökekül szegődött kritikusokra is, akik nem tekintik ezt egyszerű műfajnak a többi közt, hanem példászerűnek gondolják a film eredendő természetének megértése szempontjából. Az itt vizsgált periódus vége felé jelenik meg Lenne könyve (1970), amely pontos képet ad erről az irányzatról, korlátaival (például megelégedés a pusztán cinefiliaival) és erényeivel (új súlypontok meghatározásának képességével) együtt.

Lenne azonnal kiteríti kártyáit: a címkéktől függetlenül „a filmnek, bár nincs minden esetben így, mindig a fantasztikumra kellene épülnie” (Lenne 1970, 17). Arra kell épülnie, mert minden, akár a legszigorúbban leíró kép is, tartalmaz a tények pusztán és egyszerű realitásán túllépő mozzanatot. A fantázia a filmművészetben mindenkor szerephez jut: a klasszikus filmben az empirikus tényekkel arányosan keveredik és harmóniát alkot, a modern filmben pedig a torzításra, a szakításra épít. Ezzel párhuzamosan a filmnek mindig a fantasztikumra kell épülnie, mert amit megmutat, azt mindig életre is kelti a nézőben: aki végignézi egy filmet, elsősorban nem a megjelenített szituációk valószínűségét vagy plauzibilitását mérlegeli, inkább hisz a képeknek, a szemére hagyatkozik, ezért mentálisan teljesen elérhető, nyitott.

Tehát a film szükségszerűen fantasztikus: a valóságtól különböző dolgot ábrázol, mégis a világának természetes elfogadására ösztönöz. Könyve folytatásában Lenne az

³ Ez az állítás a könyv kezdőmondatára utal: „A film lényegileg szürrealista” (Kyrour 1953, 7).

⁴ Végül is nem véletlen, hogy Kyrour, azon túl, hogy *La vie cinématographique* című folyóiratot szerkesztette, a *Positif* munkatársa is volt.

A *Positif* az *André Bazin* alapította *Cahiers du Cinéma* mellett a legjelentősebb európai rangú filmfolyóirat.

ábrázolt univerzumokkal foglalkozik: néhány a vásznon időről időre feltűnő nagy oppozíciót elemez, mint amilyen például a monstrositás és a normális, a rend és a rendetlenség közti ellentét; végigpörget néhány kulcstémát, mint az alakmás, az átváltozás, az állatiasság vagy a testi anomáliák; olyan alapmítoszokat tekint át, mint Drakulák és Frankensteiné; körüljár bizonyos egyedi műfajokat, mint a fantasy és a science fiction. Végül a fantasztikumról szóló tanítást a megszokott korlátok átlépésére való felszólításban összegzi, amit meg kell tenni még a vereség árán is: „Mennyi személyiséget láttunk az abszolútum reménytelen keresésében elveszni, mennyi nagy teret, mennyi grandiózus idea eredményezett pusztulást és halált!” (Lenne 1970, 193.)

Lenne eljárási módja,⁵ amint látszik is, elég közel áll Kyrouréhoz: mindkettőjüket a késő szürrealizmus⁶ címkéjű gondolatkörbe helyezhetjük el. Találhatnánk más ilyen típusú példákat, olyan teoretikusokat is, akiknek kapcsolata ezzel az irányzattal jóval zavarosabb: olyan szerzőket, akiknek meggyőződése, hogy a vásznon megjelenőnek „irreális” természete van, vagy akik egy tisztán vizionárius filmművészet mellett szállnak síkra.⁷ De váltsunk most terepet, és az elmélet elsősorban az ábrázolt tartalmakkal foglalkozó vonulata után nézzünk meg egy másik, a kép struktúráját közvetlenebbül vizsgáló megközelítést. A szerző, akinek munkáját elemezni fogjuk és aki az ötvenes évek közepéig visz minket, Edgar Morin: munkássága sokkal nagyobb horderejű, mint a két előbbi szerzőé, s az egyik meghatározó vélemény a vizsgált területen.

3.3

Az imaginárius struktúrája: Edgar Morin

Különösnek tűnhet, hogy Morint az ontologikus paradigmán belül tárgyaljuk: hiszen jól ismert szociológus, egy szaktudomány keretén belül tevékenykedik, még ha igyekszik is szisztematikusan kitágítani ezeket a kereteket. Mindazonáltal itt vizsgált írása (Morin 1956)⁸ másképp épül föl, mint a metodologikusan kötöttebb többi tanulmánya, ezenkívül a filmet antropológiai megközelítésben vizsgáló szándéka nagyobb cselekvési szabadságot nyújt a számára, s végül a szerző maga is a második

⁵ Egy könyv, ami elég jól példázhatja a „fantasztikum elméletét”: R. Prédal: *La cinéma fantastique*. Paris, 1970, Seghers.

⁶ Ez az irányzat Breton közvetlen hatásán túl olyan első világháború utáni teoretikusokra hivatkozhat, mint L'Herbier, Epstein és mások.

⁷ Két hivatkozás, szándékosan különböző eredetű és súlyú munkákra: G. Mammucari: *La suggestivazione nel film* (Roma, 1951, Smeriglio), amely határozottan antirealista kis könyv; s Brakhage: *Metaphors on Vision* (New York, 1963, Film Culture), amely egy filmmaker megnyilvánulása, s teljes egészében irrealisztikus gyakorlatot hirdet.

⁸ *Edgar Morin műve megjelent magyarul*. Az ember és a mozi címmel (Budapest, 1976, MFTF); csak hogy a magyar kiadás – ki tudja miért? – Morin műve német nyelvére (és nem az eredeti francia) kiadásának fordítás. Így gyakorlatilag szinte lehetetlen az idézetek egyeztetése a magyar kiadással, meg talán nincs is értelme a franciából olvasni, majd magyarra fordított szövegek helyettesítésének a franciából németre, majd magyarra fordított szövegekkel.

világháború utáni első teoretikus paradigmában tipikus, Bazinéhoz hasonló elméletekhez kíván kapcsolódni. Így hát két helyen beszélünk Morinről: az ontológiai elméletek között kezdjük el, s vissza fogunk rá térni a filmszociológiáról szóló fejezetben.

De kezdjük el az írás érdemi tárgyalását. A gondolatkör, amelyben elhelyezkedik, kezdettől világos: már az első oldalakon úgy mutatja be a filmet, mint amely a repülőgéppel egyidős, amely „mindig a magasra irányul, álmok világa felé, csillagok és sztárok végtelenje felé, zene itatja át, tele van imádandó és démonikus jelenésekkel, s igen távol áll a mindennapi élettel, amelynek a látszat szerint szolgája és tükre kéne lennie” (uo. 26. o.). Tehát nem a dolgok börtönébe zárt, a világ reprodukciójára hivatott eszközzel van dolgunk, inkább olyan géppel, ami máshova, egy új univerzumba visz.

A gondolatmenet jellege még világosabb lesz, amikor Morin nyomban ezután gépünk születésének körülményeit, különösen pedig a fénykép szerepét veszi fontolóra. Emlékezzünk, hogy Bazin és Kracauer is a fényképtől kezdi a vizsgálatot; ők is benne látják a film közvetlen őseit, amelytől alapvető tulajdonságait öröklí. Ám ha Bazin és Kracauer a valóság közvetlen emberi közvetítés nélküli megragadásának lehetőségét emeli ki a fényképben, Morin épp ellenkezőleg azt, hogy képes játékba vonni, sőt kulcsfigúrává tenni a megfigyelőt. A film tehát szerinte nem a világ regisztrálására szolgáló szentvenen eszköz utóda: inkább valami részvételünket kíváltó dolog egyenes örököse.

Morin azzal igazolja álláspontját, hogy ha a fényképet a valóság mechanikus reprodukciójának tartjuk, egyszerűen érthetetlen, hogyan emlékeztethet olyan intenzíven élményeinkre, hogyan képes sosem látott dolgokkal familiáris viszonyba keverni minket, hogyan hozhatja közel, aki nincs már velünk, olyannyira, hogy talizmánná vagy fétissé válik. A fénykép sokkal több, mint a létező egyszerű másolata: lehet kiterjesztett jelenlét, helyettes, érzelemforrás, kultusz tárgy. A fénykép e tulajdonságai nem tartoznak a maga egyszerű külső alakjában ábrázolt személyhez vagy dologhoz; s nem tartoznak a technikai apparátushoz, az objektívekhez vagy a nedves kolloidhoz, s az acetocellulózhoz sem. E vonások élményeinkből, érzékenységünkéből, képzeletünkéből adódnak, vagyis abból, amit mi teszünk hozzá. Tehát kopernikuszi fordulatra van szükség: „a fényképhez tartozóknak látszó tulajdonságok valójában a mi benne objektívalódó, általa visszaadott tulajdonságaink” (uo. 40. o.); továbbá „a fénykép gazdagsága mindaz, ami nincs ott, de mi rávetítjük és rögzítjük benne” (uo. 41. o.). A látszólag objektív fénykép egy szubjektum közreműködésének köszönheti, ami a legjobban benne.

Tehát a *szubjektumon* van a hangsúly. Morin a terminust nemcsak pszichológiai értelemben, működésben lévő mentális képességek, kognitív folyamatok összességének megnevezéseként használja, hanem az „én” keletkezésének és megszilárdulásának tágabb, antropológiai, illetve az expresszivitás és kommunikativitás forrásaként tételeződő „én” szűkebb és sajátosan nyelvi dimenzióival is összeköti. Különböző meghatározottságain túl ebben az esetben inkább a szubjektivitás súlya számít: a

fényképen ábrázolt dolog azért tesz szert jelentésre, mert valaki értelmet ad neki; a látható vonalak azért állnak össze, mert valaki kézbe veszi a képet; az alakok azért elevenednek meg, mert valaki életet ad nekik. Tehát a kép hatásos volta a rajta végigfutó pillantástól függ. Végül is, jegyzi meg Morin, a reprodukció mindig is személyes részvételt váltott ki: olyan jelenségek, mint az árnyék varázsa, a tükörkép iránti szenvedély, az alakmá csábítása mind valamilyen külső stimulushoz kötött belső löketterre támaszkodnak. A fénykép (árnyék, tükörkép, alakmás) kétarcú valóság: világtörődék és tendenciózus reinterpretáció, másolat és vágy vagy fantáziakép találkozása. Tehát egy objektum és egy szubjektum találkozása, ahol a szubjektum ugyan második, ám az objektumhoz kötődve kiegészíti s talán átalakítja is annak tartalmát.

Lumière „mozgófényképe” is a szubjektum és az objektum közti térbe került, ezt erősítette föl. Elég csak az új elemekre gondolni: a vásznon feltűnő, merev laptól elszakadt kép saját anyagtalanságát hangsúlyozza, s így segíti a individuum beavatkozását. Ugyanakkor a mozgás visszaadásával mlyszégre és testszerűsége tesz szert, s így az ábrázolthoz való kötődését is megerősíti. A terem sötétjében a néző erősebben koncentrálna a képekre, s ez még nagyobb aktivitásra készteti; a néző elszigeteltsége és mozdulatlansága felszabadítja a lélek rejtett mozgásait. Tehát Lumière „mozgófényképén” a szubjektum még inkább az ábrázolt tények objektivitása fölül kerül; a valóság visszaadására létrehozott készülék csapdának bizonyul, amely már ránk is kattant.

Ebben a gondolatmenetben Méliès központi helyet foglal el. Egy sor olyan trükköt vezet be, mint a látható átváltozás, a helyettesítés, az áttűnés, a ráfényképezés, a lassítás és a gyorsítás, amelyek mesés, fantasztikus vonásaikkal ellentmondani látszanak Lumière dokumentatív szellemének, a valóságban viszont lehetővé teszik a megkezdett út folytatását. Ezek a trükkök egyrészt még nyilvánvalóbbá teszik a fénykép és a „mozgófénykép” működésének mágikus alapjait: a tükörkép és a képmás varázsa mellett pedig a metamorfózisnak különösen a szereplők és dolgok változékonyságához kötődő jelentéséhez nyúlnak vissza. Másrészt új tulajdonságokkal ruházzák föl az ábrázolt világot: a változások miatt cseppfolyós lesz, az alakulás felé nyitott; az idő szétbomlik benne és megsokszorozódik, a terek osztódnak. Ebből adódik, hogy „a film többé nem egyetlen megelevenedett fénykép, hanem különálló megelevenedett fényképek vagy beállítások végtelenjére osztódik. De ugyanakkor e megelevenedett fényképek új tér- és időbeli jegyekkel rendelkező *rendszerévé* válik” (uo. 70. o.). Vagyis a film nyelvre tesz szert: a „mozgófénykép” pusztá regisztráló mechanizmusból filmmé, képek és hangok segítségével megszólaló mesélőkészülékké válik.

Tehát egyfelől mágikus alapok felelevenítése, másfelől egy nyelv megteremtése. A másolathoz fűződő érzésktől a fényképig s innen a mozgás rögzítésének első kísérleteiig vezető törekvés Méliès filmjeiben találja meg kiteljesülését, de úgy, hogy kiindulópontját is megtalálja bennük. Tegyük hozzá: a filmművészet e fejlődése meglátszik azon is, ahogy mai nézőjét magához vonja: pontosan a mágia eddig nem tapasztalt nyelvi készséggel párosult nyilvánvaló érzete teszi lehetővé, hogy a film

még inkább lekösse nézőjét, hogy erősebben kapcsolja ahhoz, amit a vásznon lát. Morin nagy teret szentel a néző érzelmi részvételének: megvizsgálja konstitutív alapját (a projekció-identifikáció mechanizmusát); számba veszi a kiváltására alkalmas technikákat (a tárgyak és mozgások már a „mozgófényképnél” is tipikus reprodukciójától a filmfelvevő gép abszolút, csakis a film által megteremtett mobilitásáig); áttekinti hatásait (a felismerés örömetől a „privilegizált személyekkel”, a filmesillagokkal való azonosulásig). Vizsgálódása eredményeként a filmművészet természetére vonatkozó állítást fogalmazhat meg: „a film épp ez a szimbiózis: a nézőt a film menetébe s a film menetét a néző képzetfolyamába kapcsoló rendszer” (uo. 111. o.).

A megfigyelő és a megfigyelt elválaszthatatlan egysége erősíti tehát a film mozgásterének állandó kettősségét. Egyetlen „tisztán” filmes egység sincs: hogy csak a már érintett példánkat említsük, gondoljunk arra, hogy a képet hatásossá a másolat pontossága és egyben a személyiség bekapcsolódása teszi („a mozgás *valóságának*, az alakok *létszámának* egybeesése a valódi élet érzetét kelti” – uo. 124. o.). Ugyanakkor gondoljunk arra is, hogy egy ábrázolás racionalitása nemcsak a filmnyelv magas szintű használatából, hanem ősi expresszív mechanizmusok alkalmazásából is származik („a film egy igazság születését ugyanabból a részvételi mechanizmusból kiindulva mutatja meg, amelyből a mágia, a lélek is születik” – uo. 173. o.). Továbbá: „a filmnyelv megőrizte saját dinamikus és fluidus eredetét: a részvételt egy születőben levő állapotban” (uo. 194. o.). A filmművészet a keveredés tere: az összeolvadás helye, vegyítőtégely.

Természetesen ez a keveredés elsősorban az ábrázolt tények objektivitásának és a néző szubjektivitásának, vagyis a reprodukált világ valóságosságának és a vásznon megjelenő világ irrealitásának játékában alakul ki. Sőt e kettő nem is egyszerűen keveredik, hanem kört alkot: a másolat pontossága váltja ki a néző reakcióját, és ez ad új dimenziót az ábrázolt világnak; a néző hozzájárulása pedig intenzívebbé, egyszerűs-mind konzisztenssé teszi azt. „Szubjektivitás és objektivitás nemcsak fedésbe kerülnek, de szüntelenül egymásból születnek, az objektíválódó szubjektum és a szubjektíválódó objektum körhintája folyamatosan működik. A valóságot átítatja, körbeveszi, átjárja az irrealitás. Az irrealist pedig alakítja, meghatározza, racionalizálja, bekebelezi a valóság” (uo. 159. o.).

Mi következik mindebből? Morin ezt már írása címével világossá teszi: ez a körkörösség az *imaginárius* normáit fogadtatja el a filmmel. Az imaginárius „a kép és a képzelet találkozási pontja” (uo. 89. o.); ez az a terület, amelyben a tények valósága megengedi, hogy a fantázia kiegészítse, ahol a dolgok tapasztalása valamilyen tervvel vagy várakozással kötődik egybe, ahol a mintavétel egzaktága a mintát vevő igazságaihoz igazodik. Az a kivételes tér, ahol objektivitás és szubjektivitás kezét nyújt egymásnak. Tehát nem olyan tér, ahol a dolgok olyanok, amilyenek akarják vagy hiszik őket, függetlenül attól, hogy valójában milyenek is; nem a minden kötöttségtől mentes képzelődés, nem is egyéni vagy kollektív illúziók területe. Ellenkezőleg, véleményekből, vágyakból létrejövő összetett háttér, amelybe a körülöttünk levő dolgokkal való kapcsolatunk illeszkedik; vagy individuális és társadalmi élményekben

gyökerező magatartások, predispozíciók, mentális sémák összessége, amely a dolgoktól való ismeretünknek egyszerre szűrője és kötőanyaga. Tehát az imaginárius nem azért áll szemben a valósággal, mintha a hamisat vagy a hazugságot reprezentálná, hanem mert a szilárd tényekhez a részvétel fluidumát adagolja. Továbbá nem azért indít a világ másik arculatának megismerésére, mintha a valóság egyszerű megfordítása volna, hanem mert olyan dimenziót hoz létre, amelyben az élet az élménnyel, a bizonyos a lehetőséggel, az itt a máshollal ötvöződik. „Az imaginárius az életünk sokféle és sokdimenziójú túlvilága, amely ugyanúgy körülvesz minket. Az aktuálist, vagyis az egyedít, az időben korlátozottat és végest kísérő végtelen virtualitás folyama. Ellentétes és kiegészítő struktúrája annak, amit valóságosnak hívunk, s amely nélküle kétségtelenül nem volna valóságos az ember számára, helyesebben: nem emberi valóság volna” (uo. 84. o.).

Tehát az imaginárius. A film azért helyezkedik el épp az imaginárius felségterületén, mert genezise, története, hivatása erre itéli. Ez a helyzet elárulja, milyen mélyen kötődik még a mágiához, és ugyanakkor már mennyire nyelvi eszköz: helyzete igazolja álmot és ébrenlést, tárgyiaság és személyesség, konstatálás és fantázia közt ingadozó kettős normáit; megmagyarázza, hogyan képes a részvétel szubjektivitása betörni a tények objektivitásába. A film belép az imaginárius birodalmába, és itt, az imaginárius birodalmában legmélyebb természetét tárja föl.

Tehát ami a vásznon a maga teljességében táru fel. „Titkos üzenetek, a lélek legmélyebb intimitása jelenik meg itt, elidegenítve, áttelepülve az univerzális és a huszadik századi szükségleteket egyaránt kifejezésre juttató imaginárius térbe” (uo. 214. o.). A következtetés csak az lehet, hogy a film, ez az egyszerre modern és ősi pécezet lehetővé teszi, hogy saját magunkat fényképezzük le, belső mozgásainkat, késztetéseinket, szokásainkat, világmegértésünket. Így aztán a „lélek archívuma” lesz, ahogy az általunk vizsgált írása konklúziójában jegyzi meg Morin (uo. 215. o.); vagy ahogyan másutt nevezi: „antropológiai tükör”.⁹ Hatásos szavak: kifordítva a realizmusnak oly kedves metaforákat, a filmet egy másik dimenzióval jegyzi el. Az imagináriussal.

3.4

Röppályák, folytatások

Ez radikálisan tömörítve Morin gondolatmenete. Evokatív, felvillanásokra, sugallatokra támaszkodó, esőkönyös előadásmódja miatt – tulajdonképpen az egész könyv „variáció egy témára” – világos alapgondolata ellenére sem könnyen visszaadható írás. Ugyanakkor megkerülhetetlen, az itt tárgyalt teoretikus hipotézis középponti prob-

⁹ A *Le cinéma ou l'homme imaginaire* című tanulmányában, in: *Revue Internationale de Filmologie*, 1955/22–24., amely bemutató és előzetes a következő évben megjelent azonos című könyvéhez.

lélmát vizsgáló írás is (olyannyira, hogy az ötvenes évek egyik legmagasabb szintű munkájának tekinthetjük).

Azonban épp megjelenése idejére gondolva jelezniünk kell különös sorsát is: bár nagy tisztelet övezte, mégis izolált maradt, mintha kortársai nem értették volna meg teljesen szellemét vagy az írást átszövő intuíciókat. A filmelméleti megközelítések egyik későbbi, egyébként egészen más normáknak engedelmeskedő fázisához kell eljutnunk, hogy egyértelmű, bár indirekt visszhangjait tapasztaljuk. Az imaginárius témájával a film és a kultúripar kapcsolatáról szóló szűkebb értelemben vett szociológiai vitában (magának Morinne az írásain kívül például Abruzzese tanulmányaiban) fogunk találkozni. A néző részvételével a filmek befogadásának alapjául szolgáló pszichológiai struktúrák elemzésekor foglalkoznak majd ismét (lásd például Metz, Baudry, Bellour munkáit). A szubjektivitás motívuma a filozófiai alapvetésű, a film szimbolikus funkciójával foglalkozó tanulmányokban kerül elő újra (lásd például Melchiorre írását). A szintek belső összetettségének gondolatával azokban a reflexiókban fogunk megint találkozni, amelyek a filmben a világ különböző állapotainak a jelét látják a valóságtól az élményig (gondoljunk Deleuze-re, aki egyébként már a szubjektum bármiféle képzetének hiánya miatt is távol áll Morintól). A képmás mágiáját és a fényképet, Lumiè-re-t és Méliès-t egyesítő fejlődésvonal az elemi ellentétekkel nem megelégedő nagyon sok filmtörténetben fölbukkan majd. És így tovább.

De ezek az elméletalkotás olyan területei, amelyek később kerülnek sorra. Álljunk meg viszont még egy kicsit a negyvenes évek második fele és a hatvanas évek első fele közé eső időszakban, s tekintsük át azt a harmadik nagy teoretikus vonulatot, amely azt mondja ki, hogy a film természete szerint mindenképp nyelv.

4.

Film és nyelv

4.1

Jelek...

Első nekifutásra a dolog kézenfekvőnek látszik. A valóság bizonyos részei, bizonyos felvétel típusok s a beállítások közti bizonyos kapcsolatok kiválasztásával minden film meghatározott jelentést ad annak, amit fokozatosan elénk 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 *nyelvenek*, 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 bejártatott 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 vizsgálandó 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 ilyenek és ilyenek 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 ismételtelen 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 hátterül szolgálnak. Az első a film által használt, külön-külön vagy együttesen tárgyalt kifejezőeszközök köré szűkődik; a második a film és más művészetek kapcsolatát, az analógiáikat, kölcsönös kapcsolataikat érinti; a harmadik a filmgrammatikát, vagyis a filmművet karakterizáló szabályokat vizsgálja 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 szövegfeldákat 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 kérdeznék 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 tervzetével, 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.

4.2

A filmművelélemény, természete és szabályai

Elsőként a kutatásoknak azt a vonulatát kell megvizsgáljunk, amely a film által használt kifejezőeszközökkel foglalkozik. Ha például Olaszországot vesszük, ahol a filmművészet 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 színék 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 alap gondolatuk, hogy a filmművészet olyan vegyület, amely a képzőművészetben, és 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. Pontosán ez a sok összetevős szintézis adja a filmművelélemény 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 hatóságának, lehetőségeinek és korlátainak meghatározása lesz.

¹ Íme néhány bibliográfiai utalás, kiegészítve más szempontokkal is. Szenográfiairol: B. Bandini – G. Viaggi: *Ragionamenti sulla scenografia*. Milano, 1945, Poligono; V. Marchi: *Introduzione alla scenografia (teatrale e cinematografica)*. Siena, 1945, Tucci; 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 közmegegyezéssel, 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 színpadnál 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 bemutatassuk, 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 elmeünkkel, a másik a szemünkkel: ebből adódik a célok összhangja, ugyanakkor az eszközök különbözősége. S ez utóbbit 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 frissiséget 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 vonalmukat 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. Lemaitre: *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 és a kötetet 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 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 változtatásával 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 újteremtéstől a meghamisításig milyen kapcsolat típusok lehetségesek, hanem azt is, hogy a filmnek az irodalmi modellek iránti vonalmán túl a közvetlen felhasználásban mindig is szerepet játszik a közös pontoknak és az eszközök 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 felméri 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 repertóriuma 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 tag 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 meghatározó-zák 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 subjektív vágást és az inzertet. A kötetet a filmben meglevő kontinuitásról, illetve diszkontinuitásról szóló reflexió és a nem narratív montázsok fajtáiról, vagyis a ritmikus és a kreatív montázsról szóló elemzés zárja. De számunkra a tárgyalat témáknál fontosabb a tárgyalás kiindulópontjait 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 képvágatban 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 célnak 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 clemzése. Éppen ezek a hangsúlyok teszik érthetővé Martin és a mellé állítható elméletirók 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 *alkapható magyarul Gaál István fordításában*. (Budapest, 1961, MFIE)

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, mélysegen 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 „típkáiból” 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 elméletirók számos már említett témát tárgyalnak. Tőbblet viszont, hogy különös figyelmet fordítanak a par excellence filmjelnek tartott *képre*. Mi a kép státusza? Hogyan jelölhet és kommunikálhat? Milyen következménnyel jár ez a film számára? A válaszok általában különféle megfigyelések összességéből: a kép és más jelek (például a szavak) összehasonlításából, elbeszélés módjának 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.

Éledegjünk 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 időszakról 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 nyelvstruktúramodellről különböztet meg (Separation, Parallel 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. Rendezési munkatársa volt például a filmírónész Enzo Vautas 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 tárgy 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 könyvről 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 kérdéseihez. 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) kapcsolatainak 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 megértjük, 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 „reprodukción, s egyben a képzelet műve, másolat és alkotás” [Perkins 1972, 70], illetve a világ megjelenítésében érvényesülő kritériumokat, mindenekelőtt a koherenciát, amelyeket betartva „a rendező létrehozta”, 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 színre lépnek filmelmélet-történészek, mint például Carrol is, akik Perkins könyve segítségével kísérik 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 megengatni, Laffay narratológiai problémákból indul ki, Mitry a film tanulmányozásának klasszikus tradícióját testesíti meg). Sőt az írások mérete is különbözők (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 nyelvtermesztetének igazolása.

4.3

A filmnyelv alapjai: Della Volpe és a kép racionalitása

A filmről szóló legismertebb, *Il verosimile filmico* című tanulmányában Della Volpe Eisenstein híres képsorát vizsgálja, azt, amelyen a kóroszlán felemelkedik. Kétségtelen, jegyzi meg, hogy a képsort nem lehet szavakra lefordítani, hiszen a „forradalmár oroszzlán” 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 érzelmeket 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. feje.

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

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 eszközevé” (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 »telítettsége« a formától (idea) nyilvánvalóan a kép *tartalma* felé irányít minket: a tartalom felé, ami nem lehet más, mint amit általában *érzékeltetőnek* vagy *tapasztalati*nak 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 valmire való konkrét vonatkoztatás gesztusának megléte. Amint látszik, Della Volpe nemcsak összetett gondolati rendszert, de a szóban forgó terminusok közt gazdag dialektikát is teremt, ténylegesen „kölsönös *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 értékelni. 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 festészettől (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 montázsoknak. Vagyis a filmet *dinamikus-vizuális megalkotottságú* (montírozott) szimbólumai határozzák meg.

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

„rossz másolata”. Hanem mert ellentétbe kerül „a mű *belső koherenciájával*, a rendező *célkitűzésének 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 formáiban a művészet idea (ráció) és anyag kapcsolata, vagyis empirikus tartalom” (uo.). A filmevalószínűség 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 nyelvében.

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) közti 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 pusztá esztétikumra redukálják, s így a művészetet (mint az érzelmekhez, a fantáziához közeli, de a kommunikáció igényétől és képességétől távol eső) „tisztá 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. Pesarában 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 értelemcentrikussággal 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: „igyeckszik a dolgok súlyát és összefüggéseit megéreztetni” (Laffay 1964, 18). Innen származik az a benyomás, hogy a film az élet és élettelent mindig a maga valóságosságában és becagyazottságában adja vissza. Közéletből viszont a vásznon feltűnő világ csupán valóságnak látszik, ám igazában nem az. Tényszerűsége, amellyel szemlátomást rendelkezik, egyáltalán nem valóságos: amivel itt dolgozunk van, az el van választva tőlünk, semmi módon nem lehetünk hatással rá. Éppígy a 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 irreális elemekre is. Gondoljunk csak a zenére, amely megszálja 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 szükségszerű és állandó megléte.

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 filmbé 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 megfjtéshez. 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: meg 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 eszelekvés 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 ábrázolással alakításából adódnak, ha az elbeszélés kielégíti, éspedig ilyen jól kielégíti őket, döntő tényező lesz

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

Mindazonáltal a film az elbeszéléssel frigre 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, irreálisá 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 foglalthatnánk 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 frigre 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 húzódo, egyiket is, másikat is irányító szálal 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 szükségzerűen el kell ismerünk egy absztrakt figura, egyfajta nagy ceremóniamester, a *grand imagier* jelenlétét: vele találkozunk mindenekelőtt. Ő az, akit a későbbi narratológia *implicit 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 lép, s ezzel együtt új okra, hogy nyelvnek mondja magát.

4.5

A filmnyelv alapjai: Mityr és a szimbolikus struktúrája

Térjünk rá harmadik szerzőnkre, Jean Mityrre. Monumentális elméleti műve, az *Esthétique et psychologie du cinéma* másik, szintén monumentális művevel, 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 szükségesség*.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 kötetek 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 szerző, aki épp annyiban szerző, amennyiben egy *műnek a szerzője* – uo. 30–44. o.).

Ezt az első 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 filmmelvet: bár

teljesen: *Une étape dans la réflexion sur le cinéma*; megtalálható a második kötettről 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 háttérágaként” 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, „készen gyártott” az MFIF kiadásában. (I. köt. 1968; II. köt. 1976.) Ezért a szövegben meghagytuk az eredeti hivatkozásokat.

különböző szimbólumokat használnak, mentális alapstruktúráik (a gondolkodás művelői) 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 olyannak, 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 őt éltető *elfjárások* folytatán is jel. Valójában „amennyiben hasonlít ahhoz, amit mutat, annyiban mindig hozzá is tesz valamit” (uo. 126. o.). Vegyük egy westernben szereplő asztalt, egy közönséges asztalt: „ott van *es* az asztal, mert kell egy asztal, ami betölti az asztalfunkciót, és belép a cselekménybe. Tehát *erről* az asztalról van szó, de vele együtt és rajta keresztül minden lehetséges asztal *ideájáról* és egy asztal *szükségességéről*. 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* teszi.

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 *representált 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 *büvőhelyé* (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 képen van bizonyos belső kettősség: egyrészt feloldódik a *representáltban* (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 hatátere van: a jelé, a figuráé. E két mozgásirány különösen hangsúlyos, mivel Mitry könyve céljait ezeknek köszönhetően éri el.

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 ábrázolásig vezető, a vásznon megjelenőt létezőként elfogadtató utat megértenék; megtorpanás annál, ami látszik, anélkül hogy az ábrázolást ténylegesként elfogadtató „látszat” modalitását felismernek. A képet valóságnak venni annyi, mint egy *trompe-l'oeil* hatása alá kerülni. Bazin és követői ennek az illúzióknak lettek áldozatai.¹⁸

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 különözni 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 Vorstelllungként, inkább Darstelllungként értett reprezentációval van dolgunk; a két momentum közti feszültség adja minden jelölőszervezet alapját, s ha egyszer a filmművészetben is felismerjük, az azt jelenti, hogy nyelv jelenség.

Mitry gondolatmenetének magja tehát az az állítás, hogy a film belsőleg nyelvi; nem pusztán a logikai szervezethez szorított, amint azt korábban megállapították, hanem az alapkategorikus, azaz a kép szintjén is. A jel természete és reprezentációja garantálja a filmművészetnek a nyelv státust. 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 szorosan 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 kezd el Mitry a filmtér, az idő, a képkompozíció és a beállítás típusok 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 a *félszubjektív kép*, amely „a kép belsejében tárgyilagos módon, de mégis valamilyen privilegizált pozícióban elhelyezett egyik szereplő nézőpontját adaptálja” (Mitry 1965, 77); továbbá a *szubjektív 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 montázszt illetően megkülönböztet *narratív montázszt*, amelynek nincs más célja, mint biztosítani a cselekmény folytonosságát; *lírai montázszt*, amely a drámaiba lépő érzelmek és ideák kifejezésének folytonosságát biztosítja; *esszenci montázszt*, amely lehetővé teszi a film a posteriori kidolgozását; *intellektuális montázszt*, 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 feledkezik 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, cidetikus »magábanvalóságához.«” (Mitry 1963, 178).

kialakulóban lévő filmszemiotológiát tárgyalja. Habár a Mitryt és az új tudományt mozgató 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 szerint 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, másikban a módszer lévén a fontos.

Laffay és főleg Della Volpe beállítotttsága 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 polémiaja 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 múlttól 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 ellentéteit (*La sémiologie en question*. Paris, 1987, Ed. du Cerf), újra megerősítve 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.

5.

Intermezzo: az „új” utáni vágy

5.1

Mozgalmak

Mielőtt rátérnénk a háború utáni második nagy elméleti paradigmára, át kell tekintenünk az ötvenes évek elejétől a hatvanas évek végéig tartó új film virágzását kísérő írók tág spektrumát. Ezek az írók készítettek elő és támogatták Franciaországban a Nouvelle Vague-ot, Angliában a Free Cinema filmkészítési gyakorlatát, Latin-Amerikában a Cinema Növtöt vagy a Tercer Cinét és hasonló irányzatokat, az Egyesült Államokban a New American Cinemat, Németországban a Neues Deutsches Kinót; s máshol, Olaszországtól Európáig, keleten egész Japánig az „ifjú” vagy „független film”-típusú mozgalmakat.¹ Egymástól igen különböző írók ezek, nagyon nehéz egyetlen címkét találni rájuk. De egyfajta vörös fonal húzódik rajtuk keresztül, s ezt fogjuk követni.²

Ami a köztük lévő különbségeket illeti, az a legfontosabb tényező, hogy a mozgalmak nem voltak egyidejűek, nem párhuzamosan fejlődtek: elméleteik vonalvezetése olykor érintkezik, de nem azonos. A Nouvelle Vague inkubációs időszaka például elég hosszú, mielőtt az ötvenes évek végén ténylegesen megkezdje pályafutását. A Free Cinema egységesebb ösztönzésekből jön létre, de rövidebb idő alatt, az ötvenes évek közepétől az évtized végéig le is fut. A latin-amerikai új film iskoláj az ötvenes évek végén az argentin L'escuela de Santa Fével indulnak, a hatvanas évek elején működő

¹ Az említettekhez esatlakozik 56-tól a lengyel október filmművészete, 62-től a prágai Nova Vlna, 63-tól a magyar új film, a hatvanas években a spanyol Nuevo Cine, a hatvanas évek közepétől az olasz Giovane Cinema, a hatvanas években a mexikói Nueva Ola, a hatvanas években a japán új hullám, a születő afrikai film, később a chilei Unidad Popular stb.

² Az „új film”-ről szóló írók bibliográfiája nagyon terjedelmes: szisztematikussá összeállításának első kísérlete: Micciché 1972, amelynek *Introduzione a una conclusione* című fejezete hasznos vázlatot nyújt a jelenségről. Fontos szöveggyűjtemény a *Poetiche delle nouvelle vague*. (Antologia) Venezia, 1989, Marsilio. Bevezető áttekintés és az egyes mozgalmakhoz kapcsolódó szövegek találhatóak például in: G. Grignaffini (ed.): *La pelle l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*. Firenze, 1984, La Casa Usher; R. Turigliatto (ed.): *Nouvelle Vague*. Torino, 1985, Cinema Giovani; E. Martini (ed.): *Free cinema e dintorni*. Torino, 1991, EDIT; A. Aprà (ed.): *New American Cinema. Il cinema indipendente americano dagli anni sessanta*. Milano, 1986, Ubu Libri/Cinema Giovani stb. Végül jelentősek az egyes nemzeti filmgyártásokról szóló, a „Mostra Internazionale del Nuovo Cinema” által évente publikált s a Marsilionál a Nuovo/Cinema/Pesaro sorozatban kiadott kötetek is.

brazil Cinema Novo és a hatvanas évek végén fellépő argentin Tercer Cine révén az egész következő évtizedet átfogják; s a még a hetvenes évek első éveit is jellemzik, mint Espinosa *Cine imperfecto*ja és Sanjinés didaktikus filmje mutatja. A New American Cinema, habár már jó ideje működik, a hatvanas évek végén kapja a legtöbb figyelmet, s ezután több különböző irányultságú filmkészítési gyakorlatra bomlik. Más mozgalmak a hatvanas években indulnak, és közvetlenül kötődnek a 68 utáni politikai filmhez.³

Ha a kulturális kontextust is tekintetbe vesszük, a különbségek még nagyobbak lesznek. Franciaországban az indíttatást az a vágy adta, hogy kitérjenek a társadalmi elkötelezettségek elől, és nagyobb teret juttassanak a szubjektumnak: ebben a Sartre-féle engagement-nal szemben álló írók (az „Hussard”-ok) lehettek példák. Angliában viszont éppen saját elkötelezettségüket akarták megerősíteni és radikalizálni, szemben a „konformista”, épp a baloldal által is művelt politikával: „a dühöngő ifjúságra”, regényeire, a közönséges eseményekről mindennapi nyelven szóló darabjaira hivatkozhatunk. Latin-Amerikában az újdonságigény az antikolonialista-antikapitalista nemzeti felszabadítási mozgalmakkal, a népi, autochton tradíciók újrafelfedezése jegyében lép fel. Az Egyesült Államokban (a Maya Deren típusú személyiségek közvetítésének köszönhetően) a történeti avantgárd tradíciójának ösvényén haladnak, szoros kapcsolatot tartva a képzőművészettel is (részben Pollock *action painting*jével, részben a festészetben és a filmben is elsősorban Andy Warhol által kezdeményezett pop-arttal).

További különbségek adódnak abból, hogy a mozgalmak egymástól eltérő gondolati keretek között alakították ki poétikájukat, majd ugyanígy eltérő diskurzustípusokat használtak filmes gyakorlatuk alátámasztására. A Nouvelle Vague továbbviteléhez leginkább kritikai írások és viták járultak hozzá; a Free Cinema mellett nyíltan politikai jellegű írások állnak; a latin-amerikai új filmet egyrészt az egyes országok szociális és kulturális valóságának elemzése, másrészt az egyes rendezők szakmai önreflexiói kísérik; a New American Cinema a történeti avantgárd kezdetének mintájára manifesztumokat használ, de vallomásos jellegű írásokat, műkatalógusokat, szemléket stb. is.

De az eltérések ellenére van közös pont, s ez az „új” utáni vágy. Szakítani kívánnak nemcsak a filmkészítés, de a filmről való gondolkodás tradicionális módjával is: az elmélet addigi célját jelentő globális rend (a filmművészet Rendszere, a filmművészet mint Rendszer, mondhatták volna a hatvanas évek végén) repedések mutatkoznak. Most az a legfontosabb követelmény, hogy a film egyetlen szerző műve legyen, aki akár a saját maga, akár egy közösség nevében beszél, felelősséget kell vállalnia az

³ Miteichè (1972) megvizsgálja a hatvanas évek „új filmje” és a rá következő évtized közti kontinuitás-diszkontinuitás problémáját ideológiai vonatkozásaiban (a „papa mozijával” való közvetett szakítás gondolata a mindenkori kurrens filmtípushoz mért abszolút alternatívitás gondolatával helyettesítődik) és esztétikailag egyaránt (az előbbi szubjektivitását egy nem annyira a világ visszatükrözéséhez, mint inkább kritikai elemzéséhez kötődő objektivitását váltja föl).

általa használt eszközökért, és ezt elsősorban műve tanúsítja.⁴ Ennek aztán számos következménye van: felismerik a forma döntő szerepét, visszautasítják, hogy a filmet saját szempontjainak figyelembevétele nélkül pusztán eszközszerre redukálják; új és igazabb narratív, expresszív megoldásokat keresnek, s ezzel párhuzamosan új és szabadabb produkciós struktúrákkal kísérleteznek. Három pontnál időzünk majd el: annál az igénynél, hogy a valósággal közvetlenebb, egyszersmind mélyebb kapcsolatot létesítsenek; annál a követelménynél, hogy a valóságról folyó diskurzus ne rekedjen meg pusztán az empirikus tények visszatükrözésénél; s végül a kifejezés nyelve iránti erős érdeklődésnél.

A közös orientáció megléte feljogosít minket az átfogó bemutatásra: nem rajzoljuk meg külön az egyes irányzatok képmását a hozzájuk kapcsolódó vitákkal, hanem megpróbálunk olyan közös feltevéseket, elveket föltárni, amelyek körül rögzíthetjük a hasonló és az eltérő jegyeket. A nagyobb mozgalmakhoz (tehát a Nouvelle Vague-hoz, a Free Cinemához, az új latin-amerikai filmes iskolákhoz, a NAC-hoz) kapcsolódó, nagyrészt programadó írásokkal dolgozunk majd, amelyekben nemigen jutnak szóhoz egyéni poétikák (ezeket amúgy is kizárjuk könyvünkől), de a „vonalak” példászerűen határozzák meg.

5.2

Szakítás a múlttal?

Legfontosabb imperatívusz a szakításé. Minden mozgalom azt gondolja, hogy a múlt a maga kész sémái miatt már túl szűk, túl merev. A szakításnak minden fronton be kell következnie: mind a filmesinálás módjában, mind pedig az új kritikai kategóriák megfogalmazásában.

A Nouvelle Vague ezt a vágyat mindenképp a havonta megjelenő, 1951-ben Bazin és Doniol-Valcroze által alapított *Cahiers du Cinéma* lapjain fejté ki.⁵ A *Cahiers*-ben jelenik meg 1954-ben Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français* című írása, amit egyszerre tartanak az új irányzat manifesztumának és „a minőség tradíciója” elleni legragyogóbb támadásnak. Truffaut három dolgot vet a korabeli kritika által „jó”-nak tartott francia filmművészet szemére. Először is, hogy túlnyomórészt „forgatókönyvírók filmjei” alkotják, azaz olyan filmek, amelyek vizuális, tehát sajátosan filmes „oldala” valójában irodalmi részük pusztán illusztrációja vagy kiegészítése. Ez a fajta beállítódás nem csupán előtérbe helyezi a történetet a rendezéssel szemben: de a rendező munkáját eleve irrelevánsnak tekinti, mivelhogy a kezébe a forgatókönyvvel, az írott szöveggel „komplett filmet” kap. Másodsor, a „jó” film az irodalom „védőpajza” mögött csal: a közönség egymástól különböző, látszatra magas szintű műveket

⁴ Miteichè (1972) a „kifejezésbeli felelősség tudatát” tartja talán az egyetlen, a különböző új hullámokat egységesítő elemnek, és úgy jellemzi ezt a tudatot, mint etikát, vagy pontosabban mint az esztétika etikáját.

⁵ Vö. *Zalán Vince: A sárgasszél tortája. A Cahiers du Cinéma jubileumára. In: Filmvilág 1991/9. 51–53. o.*

kap, miközben a filmek azonos recept szerint készülnek, ráadásul a recept a kiinduló regény egyedi vonásai iránt teljesen közömbös. Végül a „jó” francia film által olyan büszkén hangoztatott „pszichológiai realizmus” címke csak arra szolgál, hogy az elkötelezettség látszatát biztosítsa annak, ami egyébként teljes egészében üzleti vállalkozás, „olyan polgárpukkasztó film, amit polgárok csinálnak polgároknak”, ami az aktualitás látszatát kelti, miközben lényegében elfordul a valóságtól. Ezért fel kell lépni a „tradition de qualité”, az ironikusan a „papa mozijának” nevezett művek ellen: a rendezőre és nem a forgatókönyvírókra, a művészetre és nem az üres technicizmusra, a dolgok igazságára s nem egy álcázott ideológiára kell összpontosítani.

A csatornán túl a Free Cinema is bejelenti és végrehajtja a szakítást. A fő célpont az Angliában akkortájt domináló konformizmus, amely a kultúrát a dicső múlt visszaírásává redukálja ahelyett, hogy a jelen tükrévé tenné, s a jó öreg Anglia patinás képét kínálja ahelyett, hogy az országot előntő nélkülözést elemezné. A film esetében ráadásul van egy további súlyosbító körülmény: egyetlen társadalmi osztály, a polgárság szöcsösvévé vált, az aktuális szociális és politikai problémák „hisztérikus visszautasítása” fejeződik ki benne. Kritikusan kell tehát tekinteni az angol társadalomra, mindenekeelőtt észre kell venni egy nem létező „humanizmusba” és „liberalizmusba” vetett tévhitét, s ugyanígy vissza kell utasítani azt a pusztán illusztratív filmművészetet, amely a szórakoztatásba menekül, és inkább a sznobizmust választja, mintsem hogy szembenézzen a proletariátus létezésével. Olyan filmekre van szükség, amelyek a filmpartól, a siker és a professzionalizmus kötelező voltától, a stílári konvencióktól stb. való szabadulás útját járják, s amelyek e szabadságnak köszönhetően az „aktuális valóságról” tudnak és akarnak beszélni (Anderson 1958, 204).

A szakítás vágya Latin-Amerikában is állandóan jelen van, természetesen az eddig említettekhez képest mástól akarnak elszakadni. Glauber Rocha az új brazil film tendenciáinak gondolati összegzésében leszögezi, hogy annak semmi közös vonása nem lehet sem bizonyos európai filmművészetek polgári-arisztokratikus, sem Hollywood populáris-üzleti, sem pedig Moszkva populista-demagóg esztétikájával (Rocha 1981, 206). Szükségyszerűen a *dekolonizáció* útjára kell lépnie, amely messze viszi majd a gyarmatosítók régi és a felszabadítók új, ám egyformán ideológiai konformizmusba süllyedt filmjétől. Hogy ez megtörténjen, a brazil filmnek vissza kell nyúlnia az autochton kifejezési formákhoz, visszanyernie az ország kultúráját karakterizáló őserőt, s így szerezni népi és nemzeti konnotációt.

Solanas és Getino az ízlés és a gondolkodás terén egyaránt a dekolonizált argentin filmért küzd; de céljuk inkább az *elleninformáció* létrehozása. A tudás a fejlődő országokban talán még inkább az uralkodó osztály monopóliuma, mint máshol: e nemzetközi tőkéhez kötődő csoportok ezenkívül a fejlett országokban divatos gondolatokkal egynemű modellek behatolását támogatják. Szakítani kell tehát az importsémákkal, s más vonatkoztatási pontot kell találni: lehetséges és szükséges, hogy a film kitűzzé ezt a célt (Getino–Solanas 1973).

A New American Cinema viszont hazai pályán játszik; a másik csapat természetesen

sen Hollywood. Nyilvánvaló bizonyíték az a kiemelkedő szerep, amelyet a nyugati parttal úgy földrajzi értelemben, mint ideológiailag szemben levő New York játszott. Jonas Mekas, Shirley Clarke, Gregory Markopoulos vagy Robert Breer a maguk csatáját az ipari logika és az amerikai álmobeli érvényesülése ellen vívják. A szándékokat és célokat 1961 nyarának végén egy *Film Culture*-ban megjelent cikk összegzi: „Nem akarunk hamis, kikent, félreacsintó filmet, jobban szeretjük, ha keserű és érdes, de élő; nem rózsaszín filmet, hanem vérszínűt akarunk (Antológia 1961, 28). Az *underground* kicsit általános címkéje alatt e független filmesek tevékenysége az egész világ számára iskolát teremtett.

Az ezeket a mozgalmakat egyesítő – jóllehet eltérő árnyalatú – szakításban új filmfelfogás jelenik meg, amint azt az új filmkészítési gyakorlatot vizsgáló és támogató folyóiratok is tanúsítják: a francia új hullámnál a *Cahiers du Cinéma*, a Free Cinemánál először a *Sequence*, aztán a *Sight and Sound*, a New American Cinema esetében a *Film Culture* stb. említendő. De ugyanúgy kifejezésre jut a mozgalmak későbbi főszereplőinek kulturális szervezőtevékenységében is, például a Cinema Novo magját formáló Rio vagy Bahia filmkörtéi esetében. Mindennek eredménye a „saját”, illetve a „mások” munkáira alkalmazható az új kritikai kategóriák létrehozása és terjesztése.

Járjunk most ezek végére.

5.3

A szerző neve

E mozgalmak legállandóbb jegye a *rendező-szerző* alakjának tulajdonított centrális szerep. Nem ez az első alkalom, hogy teoretikusok a film kapcsán „szerzőségről” beszélnek;⁶ mindazonáltal csak az ötvenes évektől kezdve fordítják figyelmüket döntő módon a színész, a producer vagy a forgatókönyvíró helyett a rendező felé, s ekkor kezdik a filmet a rendező személyisége közvetlen kifejeződésének tekinteni. Ebben a vonatkozásban a szerző fontosabb lesz, mint maga a film, az ő kézjegye igazolja értékét, garantálja a minőségét.

A szerzőség gondolata főként a Nouvelle Vague körében erősödik fel.⁷ Az első ösztönzés Astruc nagy hatású írásából (Astruc 1948)⁸ származik, amely arra hív fel, hogy a felvevőgépet úgy tekintsük, mint tollat, tehát hogy ugyanolyan szabadsággal fejezzük ki magunkat képekben-hangokban, mint szavakkal. A *caméra-stylo* híres formulája több szempontból is előnyös: a filmet a többi kifejezésformához teszi

⁶ A „szerző” fogalma már a harmincas évek Croce hatása alatt álló olasz teoretikusainál, például Alberto Consigliónál is felbukkan.

⁷ Grignaffini a *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague* (Firenze, 1984, La Casa Usher) előszavában nagyon gondosan rekonstruálja a francia új hullámban használatos szerzőfogalmat, s a Bazin által képviselt realizmusverzióval hozza összefüggésbe.

⁸ *Alexandre Astruc írása magyarul a Fejezetek a filmesztétikából (szerk. Zalán Vince) című kötetben megtalálható. Budapest, 1983, Műsák Közművelődési Kiadó. 133–137. o.*

hasonlóvá; a felvétel mozzanatát (amikor a kamera működik) magasabbra értékeli az előkészítő fázisoknál (például a szövegkönyvírásnál); végül pedig a vásznon megjelenő filmet individuális „közlésvágy” gyümölcésének s ezért tökéletesen személyesnek tekinti. E felfogás a rendezőt kiszabadítja az egyszerű „filmre vivő” szerepből, s művésszé teszi: a többi művész mintájára a mű eszmei alkotójának és egyetlen felelősének tekinti.

Ennek az elképzelésnek kritikai téren azonnali következményei lesznek. A film egy személyiség bármilyen feltételrendszer (az ipari viszonyokat is beleértve) ellenére és rajta keresztül megnyilvánuló kifejezőjévé válik. Olyan tér lesz, ahol egy individuum érzelmei, megszállottságai, gondolatai gyűlnek össze, és képekben-hangokban fejeződnek ki. Ahogy Truffaut mondja, egyéni ujjlenyomat, nem pedig „felvevőgép-felelősök” munkája. S hozzáfűzi: „A holnap filmje szerintem személyesebb, mint a regény: annyira egyéni és autobiografikus, mint egy vallomás, vagy mint egy magánnapló... A holnap filmjét olyan művészek hozzák majd létre, akiknek egy film forgatása nagyszerű és lelkesítő kaland. A holnap filmje a forgatójához hasonlít” (Truffaut 1957, 18).

A *Cahiers* kulturális irányvonala, a „politique des auteurs” az ötvenes évek közepétől nagyszerűen példázta ezt az elvet.⁹ Centrumában a tradicionális tartalomkritika visszautasítása áll: nem arra figyelnek, hogy a mű mit mond vagy mit akar mondani, hanem a művet átható, tehát szerzőjének magatartását és orientációját felfedő stílussal. Ezért azok iránt a módok iránt érdeklődnek, ahogy egy rendező „interpretálja”, saját expresszív szándéka felé hajlítja a filmművészetet. Így hát a kritika valódi feladata meghatározni a filmen létrehozója „nyomait”, s ezzel párhuzamosan kiemelni azokat a filmeket, amelyben vannak ilyen nyomok, szemben azokkal, amelyek mögött igazi személyiség nélküli rendező áll.

Ez a beállítódás egyrészt igen kifinomult megfigyelésekhez vezet (például felderítik Hitchcock filmjeinek spirális felépítését, számokkal kapcsolatos rögeszméjét); másrészt feltételezi, hogy a szerző jegyzi művét, míg a nem szerző maximum jó filmet csinál, s nem nagy művet alkot. Az eredmény a rendezők szűk panteonja lesz, akik felé tisztelettel és figyelemmel fordulnak: csak Bresson, Renoir, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Ford és néhány más szerző műveivel szükséges foglalkozni (mégpedig csodálattal). Az új kritikai irány tehát meglehetősen provokatív: túlzásait maga Bazin húzza alá több írásában is, amennyiben bizonyos distanciával kezeli a művek szerzőkre való leegyszerűsítését, illetve a „személyi kultuszt”.¹⁰

⁹ De Vincenti (1980) a *Cahiers du Cinéma* tevékenységének áttekintésében a „politique des auteurs”-on belül négy periódus elkülönítését javasolja: az első (1951–53) abban a gondolatban foglalható össze, hogy a szerző poétikája a stílusban jelenik meg, a második (1954–59) egy pontosabb „filmképzetet” alkalmaz; a harmadik (1959–62) a MacMahon-iskolához kötődik (a név a kritikusok és filmírók által látogatott mozi nevéből származik), s a negyedik (1962–65), amelyben a „politique” revíziója folyik, jöllehet a hűség igényével. A mi rekonstrukciónk összefoglalóbb jellegű lesz.

¹⁰ Bazin: Comment peut-on être hitchocko-hawksien? *Cahiers du Cinéma*, 1955/44. és De la politique des auteurs. *Cahiers du Cinéma*, 1957/70. Bazin nem osztja a *Cahiers* ifjú szerkesztőinek csodálatát Hawks,

Ami persze nem gátolja meg, hogy a „szerzők politikája” mögött álló feltevések elterjedjen és artikuláltabbá váljon.¹¹ A legfigyelemre méltóbb talán Andrew Sarrisnek, a *Village Voice* kritikusának, a *Film Culture* munkatársának a „kezdeményezése” (lásd különösen Sarris 1962; 1970). Sarris bizonyos kételyeket fejez ki a *Cahiers* kritikusaival szemben. Mindenekelőtt azt kívánja, hogy a filmeket ne izoláljan, hanem filmtörténeti kontextusukban vizsgálják: a mester műve csak a mű közegehez képest lesz mestermű. Másodszor azt várja tőlük, hogy főleg a film gazdasági-ipari apparátusát ne tegyék zárójelbe, hanem tartsák szem előtt az általa létrehozott körtöttségek és az általa kínált lehetőségek miatt: egy szerző világlátása akkor jelenhet meg a maga teljességében, ha felhasználja a film rendelkezésére álló eszközöket, s e közből egyes rendezők művük „jegyzésére” való képességét filmjeik állandó és visszatérő stílusai vonásai révén; továbbá hogy egyes filmekben felszínre hozzák a rendező és anyaga közti feszültségből származó mélyebb jelentést.¹² A kritika feladata ilyen módon kiemelni a kifejezőeszközök személyes, koherens használatát, s megkülönböztetni ezek tisztán retorikus (például a fekete-fehér filmnek a realizmus üres jeleként való) alkalmazásától, illetve motíválatlan (a film további részéhez nem illő megoldások) használatától. Ezzel párhuzamosan a kritika feladata a ritmus megtöréséhez hasonló apró részletekben is megjelenő alaphang rekonstrukciója, amely a magát filmmel kifejezni kívánó valaki erejéről, filmteremtő (akár technikai) képességéről tanúskodik. Egyszóval, a kritikusra vár az a feladat, hogy felismerje a *lélek lendületét és stílusát*, amely egy rendezőt *szerzővé* tesz.

Ezek az *author theory*, tehát a francia *politique des auteurs* amerikai változatának alapelemei. Ha teszünk egy lépést visszafelé, s megvizsgáljuk a Free Cinema körül

Preminger és más amerikai rendezők iránt: egy kommercializált és ipariált filmművészetben paradox személyes poétikát, szerzői karaktert keresni. Másrészt Bazin legalább két oknál fogva is dicséri a „szerzők politikáját”: ez az orientáció a kritikusnál nem a film felszínes ismeretét, hanem specializált erudíciót igényel (és ezen a módon folytonos ösztönzést jelent a film megújulására); továbbá azt is segíti megérteni, hogy ha a filmeket tartalmukra redukáljuk, maga a film specifikuma vesz el, vagyis a képeken át érvényesülő expresszió. „Minden technika valamilyen metafizikára utal”: csak ha maximális figyelmet szentelünk a filmművészet expresszív technikáinak (amint azt a szerzők politikájában hívők teszik), lehet megragadni az egyes filmek valódi jelentését: úgy is, mint egyes szerzők műveit, s úgy is, mint a filmművészet műveit. Bazin végül a művek etikai-morális dimenziója mellett is kitart: „egy mű valódi komolysága nem szükségszerűen a téma komolyságával vagy a stílus látható ünneplésével arányos. Nem annyira a témák, illetve explicit fordulataik, mint a morális vagy társadalmi értékek implicit vagy indirekt érvényesülése számít a témák tárgyalása során” (*Comment peut-on être*).

¹¹ Alapos összefoglaló elemzését lásd in: J. Caughie (ed.): *Theories of Authorship*. London – New York, 1981, Routledge & Kegan Paul.

¹² „Interior meaning is extrapolated from the tension between a director's personality and his material.” (A belső jelentés a rendező személyisége és az anyag közti feszültség következménye.) Sarris 1962.

kialakult vitát, a rendező-szerző iránt ugyanilyen típusú, bár óvatosabb érdeklődést találunk. Az angol irányzat tulajdonképpen visszautasítja, hogy a művészetet egy individuális univerzumként, az én egyszerű, tiszta megjelenítéseként értse. Inkább a világra kell irányítania tekintetét, a valóság tényeivel kell számot vetnie. Ami nem jelenti azt, hogy a rendezőnek el kellene tűnnie a felvevőgép objektivitása mögött; hiszen a film „tekintete” mindenképpen a dolgokkal szemben felvett pozíció eredménye, s ilyen értelemben irányított kell hogy legyen. Ebből a szerző mint tanú elgondolása következik, aki inkább a szeme előtt történő eseményekből, mint a lelkéből származó stimulusokat gyűjti össze; és nem tér ki a vita, az ítélezés és a felelőség vállalása elől.¹³

A latin-amerikai filmelméletet is foglalkoztatja a rendező-szerző alakja, de megint csak eltérő konnotációkkal. Vegyük például Kubában Julio García Espinosa manifestumát (1973). Espinosa a kommersziális filmek csinját nélkülöző, napi harcokban érdekelt, közvetlen, hétköznapi „cinema imperfecto”-ja nem demiurgosz-rendezőnek köszönheti létét, hanem *kollektív szerzőnek*: maga a nézőből szerzővé váló nép hozza létre. Ilyen módon megszűnik a polgári (a szerzőt és a fogyasztót elválasztó) művészetben lakozó tipikus elidegenedtség: a nép lehetőséget kap, hogy egyszerre alkossa és élje a filmet, s ez sosem hallott mértékben a „maga urává” teszi.¹⁴

Ugyanezen a hullámhosszon vannak az új film más latin-amerikai teoretikusai is. Jorge Sanjinés bolíviai rendező szintén visszautasítja a magába forduló polgári művész típusát, s magasztalja a „népi, forradalmi, kollektív művészetet, amelyben mindig megtaláljuk egy kultúra stílusának nyomait, egy embercsoportét, valóságértése általános és egyedi módjával s az ennek kifejezésére szolgáló stílussal együtt” (Sanjinés 1979, 80).

E koncepció szintén latin-amerikai variánsa az a gondolat, hogy a rendezőnek a nemzeti kultúrához kell kapcsolódnia, és közvetlenül egy kritikus, felkészültebb, forradalmibb közönség kialakításán kell dolgoznia (Santiago Alvarez); vagy hogy a filmesek ne legyenek többé filmesek, hanem váljanak a nép emberévé, aki a nép–népellenes, haza–hazaellenes oppozícióban gondolkodik (Ocravio Getino).¹⁵

Összefoglalólag, az egyes „új érületet” hirdető mozgalmakban a szerzőről három nagy elképzelés alakult ki: az elsőben mint a kifejezés kizárólagos forrása jelenik meg (Nouvelle

¹³ Vö. a Free Cinema manifestumát, nyilvánvaló ellentmondásosságával: „Egy filmnek nem kell túlságosan személyesnek lennie... Viselkedésünkben impliciten ott a valóságban való hit”, s ugyanakkor: „A kép beszél. A hang kiterjeszt, kommentál... Egy viselkedés egy stílust jelent, egy stílus pedig egy viselkedést.” A manifestum részleteit lásd in: R. Manvell: *New Cinema in Britain*. London, 1969, Studio Vista.

¹⁴ Emlékeztünk az Espinosa által a *népi művészet* és a *populáris művészet (tömegművészet)* között tett distinkcióra. A népi művészetnek a nép egyéniségéből adódó egyedi ízlésére van szüksége, s fejleszti is ezt. A populáris művészetnek ezzel szemben a népi ízlés hiányára van szüksége. Tömegművészet csak akkor létezik majd, ha a tömeg fogja készíteni. Ma ellenben a tömegművészetet kevesek csinálják a tömegek számára” (Espinosa 1973).

¹⁵ Alvarez: El cine como uno de los medios masivos de comunicación. In: *Cine cubano*, 1976/49–51.; O. Getino: Hacia una cinematografía legalizada por el pueblo. In: *Cine y liberación*, 1972/1.

Vague, NAC), a másodikban mint saját társadalma és kora tanúja (Free Cinema); a harmadikban pedig mint a nép élményeinek szövívője (új latin-amerikai film).

Most térjünk át más kérdésekre, először is a film és a valóság kapcsolatára.

5.4

A valóság horizontja

Első ránézésre úgy tűnhet, hogy a szerzőnek tulajdonított jelentőség csökkenti a film reprodukív karaktere iránti érdeklődést: a subjektív mediációt az ábrázolás objektivitásának rovására lehet kiemelni. Ezzel szemben minden itt vizsgált irányzat szerint a film a világ tükré is, és épp ebben látják legtermészetesebb hivatását, forradalmi erejét.

Jeleztük már, hogy Bazin mennyire hatott a Nouvelle Vague-ra. Az új francia filmek számára alapvető tétel, hogy a film, miközben másolja, valamilyen formában folytatja is a valóságot, rejtett értelmét keresi, felnyitja belső igazságát. Nem véletlen hát, hogy Rohmer 1955-ös, *Le celluloïd et le marbre* (A celluloidi ési márvány) című tanulmánya szerint épp a „valóság egzakt reprodukciójának lehetősége” „a film legközvetlenebb privilégiuma”. S valóban ebből kiindulva fejezhet ki a „dolgok új nyelve” minden más nyelvhöz képest „valami mást”, a minket körülvevő világ bensőségességét, szellemiségét, univerzalitását. A film „olyasmit ad, aminek létezését előtte nem is gyanítottuk”, „a világ titkos énekét, amelyet felbreszt mágiájával”. Távolságtartással kezelendő viszont az a naiv realizmus, amely a film reprodukív képességeit pusztán arra használja, hogy hihetőbbé tegye az elbeszélést. A realizmusnak nem szabad az egyszerű valószínűsügre redukálódnia. „Amit a film mutat, a mutató ténye révén intenzívebb igazságértéket nyer; nem értem hát, miért kellene a valószínűség szimpla törvényének uralnokni felette” – írja Rohmer (1954), kollégáit azzal vádolva, hogy egy realista „pszeudoesztétika” rabjai.

A Free Cinema esetében is alapvető fogalom a realizmus: ám nem általános valóság-hoz kötődéséért, hanem a dokumentativitás körülírtabb jelentésében értelmezve. Az angol irányzat valójában egyenesebb és közvetlenebb realizmust kíván, mint a francia: olyan filmek realizmusa ez, amelyek az életet kommentárt vagy magyarázatot, vágást vagy hozzátoldást nem igénylő módon mutatják be; amelyek tehát a valóság elfelejtett vonásainak tanúi. Lindsay Anderson a Free Cinema védelmében írt cikke (1957) szerint például „szükségszerű, hogy a dokumentumfilm legyen az egyik legizgatóbb, legosztónzóbb kortárs kifejezési forma”, mert semmi sem lehet „az életnél gazdagabb, fantasztikusabb, meglepőbb és jelentéstelibb”. Ám ez az élet iránti heves szenvedély csöppet sem csökkenti a szerző jelentőségét; s valóban, ahogy maga Anderson hozzáfűzi, az új angol filmben egy „meghatározott nézőpont késével kihalított *tranches de vie* (életszelet)” jelenik meg. Különösen pedig a „a nép közé helyezett történet elbeszélése” számít értékesnek „proletár szereplőkkel”: a szerző mandátuma arra szól, hogy a valóság mindennapi dimenzióit, kevésbé látványos oldalait ábrázolja.

Láthatólag a rendkívüliségéről való látványos lemondást utasítja el Glauber Rocha is: „a fiatal rendezők lebecsülik a gigantikus reflektorokat, a darukat, az impozáns gépezeteket, s jobban szeretik a kézikamerát, a hordozható magnetofont, a kis reflektorokat, a kifesterlen színészeket természetes környezetben” (Rocha 1963). Minden manipulációt el akarnak tehát kerülni, hogy eljussanak a dolgok lényegéig. Ezen az úton nem szabad elkerülni a piszkot és a szegénységet: „A latin-amerikai éhség nem csupán a társadalmi szegénység lázító szinonimája, hanem a társadalom szimbóluma. Ez a Cinema Novo tragikus eredetisége a világ filmművészetéhez képest: az éhségünk a mi eredetiségünk, és az a legnagyobb nyomorúságunk, hogy mivel érezzük, nem értjük” (Rocha 1981). Rocha *éhség-esztétikája*, bármennyire is dagályos, barokkos megoldások felé nyit később, a realizmus szükségletéből ered.

A realista irányt a latin-amerikai új film más képviselői is védelmébe veszik. Espinosa például azok mellett a filmek mellett áll ki, amelyek a rejtett s ezért túl hamar elfelejtett dolgok felmutatásának eredeti szelleméből indulnak ki. A film valósághoz simulása ezekben az esetekben a Rocha szándékai szerinti didaktikus hatásnál sokkal többet: forradalmi hatást ért el. A felmutatás „információként, tanúbizonyítésként, a csatázóknak végső fegyverként szolgál”. Sőt „rámutat azokra a folyamatokra, amelyekből a problémák erednek”. Még pontosabban, lehetővé teszi, hogy kilépjünk a „már rendelkezésünkre álló fogalmakat és ideákat pusztán esztétikailag illusztráló filmművészetből” (Espinosa 1973). Tehát követni a valóságot, megmutatni mechanizmusait, megváltoztatni gondolkodási módunkat: ezek körül a témák körül jön létre a „cinema imperfecto”.

Sanjinés is sikraszáll a realizmus mellett, ugyanakkor nem korlátozza azt a valóság objektív reprodukciójára. A néphez kell eljutni és tudásszükségletét kielégíteni. „Mit akar tudni a nép, ha már egyszer a néphez kell fordulnunk? A népet sokkal jobban érdekli, hogyan és miért jut nyomorba, ki a felelős érte és hogyan győzhető le, jobban érdekli a gyilkos zsarnokok és kizsákmányolók neve és ábrázata, a kizsákmányolás rendszere és háttere, mint a tőle következetesen megtagadott pusztá történelmi igazság; és végül a nép az okokat és a következményeket is ismerni akarja” (Sanjinés 1979, 19). Ismét realizmus, hogy oktasson, érdeklődést keltsen, felemeljen; tehát harcos realizmus.

Végül pedig realizmus mint a látszat tagadása és visszatérés a tényleges társadalmi valóságba, amelyben a néző is él: Gutiérrez Alea szerint „az lesz társadalmi szempontból produktív film, amely megtagadja a hétköznapi valóságot (a mindennapi tudatban kikristályosodott hamis értékeket), s ugyanakkor megteremti saját tagadásának feltételeit is, azaz megtagadja magát mint a valóság pótlékát s mint a kontempláció tárgyát. Nem úgy kínálkozik, mint egyszerű kibúvó vagy a szorongó néző vigasza: megkönnyíti a nézőnek, hogy visszatérjen a másik valóságba, amely arra készítette, hogy ideiglenes relációba lépjen a filmmel, elmélyüljön benne, élvezze, játsszon. De immár nem elégedetten, nyugodtan, oldottan, megbékülten és fegyvertelenül, hanem gyakorlati cselekvésre ösztönözve és felfegyverezve” (Gutiérrez Alea 1981).

Összefoglalólag, a realizmus a Nouvelle Vague szerint a film lényegének feltárása, a Free Cinema számára a tanúságtétel módja, a latin-amerikai film számára a vád

aktusa. Minden esetben távol áll a „reproduktív hűségtről”: inkább a világ rejtett oldalait (titkos mozgatóját, szűzültségének helyzetét, az események logikáját) kívánja megragadni, mint visszaadni a dolgok külszínét. Ezért nyit az új film az ellentétes oldal felé is: ha létezik ilyen realizmus, gyakran az imaginárius kapuján érkezik.

5.5

Az imaginárius szerepe

Az új film számára a valóság sosem mechanikus, hideg, steril módon ábrázolandó anyag. A szerzőnek személyes elkötelezettségére alapozva interpretálnia kell. S ez a látszatok mögött és bennük rejtőző dolgok keresésére ösztönzi, s amelyet filmkészítési módja is közvetlenül bizonyít.¹⁶ A dolgok igazsága tehát nem feltétlenül esik egybe azzal, ami látszik belőlük; sőt gyakran csak akkor tűnhet elő, ha a felszín leemelik vagy berobbantják.

Megint csak Bazin egyik forr megcsinálja a magát) a Nouvelle Vague a végsőkig csak realizmusok, s minden körülmények között követelménye mellett: ha igaz, hogy a filmnek kitarat a valóság „személyes képeinek” igazságát, az is igaz, hogy minden rendezőnek kötelessége saját úton keresni ezt az igazságot. Mértékadó ebből a szempontból a Rohmer javasolta párhuzam a rendező és az építész közt. Mindkettő magát fejezi ki művében, bármennyire is indusztriális a műve; s e közben mindkettő absztrakt anyag helyett valódi anyaghoz nyúl, tehát mindkettő a többi művésztől bizonyos mértékig eltérő módon alkot, minthogy nem a semmiből „invenial”, hanem személyes módon „átírja” azt az anyagot, amely a rendelkezésére áll, s amelytől nem szakadhat el (Rohmer 1984). Vagyis a rendező olyan művész, aki egy már adott valóságból indul ki, s ezt saját víziója szerint, a valóságos tényeket egy személyes és fiktív univerzummal összhangba hozva komponálja újra. Tehát itt is felmerül a Bazin által a filmnek tulajdonított esztétikai paradoxon: egyeztetni kell a realista vonásokat a művészcikkkel, s az anyag objektív-tását a személyes imaginációval.

Az imaginárius felé nyit a latin-amerikai új hullám is; példa rá a rendezői pályája második szakaszában megfogalmazott Glauber Rocha-i „konkrét szürrealizmus”-elmélet. A metaforák túlfeszített használata, a fantasztikum delíriuma nemcsak a szerző vonzalmát tanúsítják; hanem egyúttal a népi kultúrában tipikus képzelet (és fantáziális) felelevenítését is. A valóság ilyen új rendbe szervezésének egyik módja, hogy a néphez a nézőpontjából szóljunk.

A New American Cinema is gyakran lép túl a látszatokon: a vízió új szabadságának nevében teszi ezt. Sokan életük vagy egyéb művészi tevékenységük során már olyan szemmel dolgoznak, „amelyet a perspektíva mesterséges törvényci nem korlátoznak,

¹⁶ Ez az „esztétika kritikája”, amelyről Micciché beszél (1972).

amelyet a kompozitív logika előítéletei nem rontottak meg, amely nem valaminek a nevére reagál: minden tárgyat, amellyel az élete folyamán találkozott, az érzékelés kalandja révén ismert” (Brakhage 1963, 55). Hogy a filmművészet eddig nem volt képes erre, még nem jelenti azt, hogy az új filmnek sem fog sikerülni. „Köpiünk rá az objektívrre, és ha összetörjük a keresőt is, elérhetjük az első impressziók stádiumát. Lehet növelni a felvételi sebességet, vagy lehet az emberi szem normális kinetikus percepciójához hasonló módon fölszabdálni a mozgást, lelassítva a szalag sebességét a mozgás rögzítése közben. Lehet alul- vagy túlexponálni a filmszalagot. Lehet természetes szűrőt használni, ködöt, esőt, ingadozó fényeket, neurotikus hangulatú neont, nem filmfelvevőhöz való üveget, vagy olyat, de nem a használati utasításnak megfelelően. Lehet filmezni egy órával hajnal után vagy alkony előtt, a fantasztikus tabu-időszakokban, amelyekre a labor nem akar semmit garantálni, vagy daylight-szűrővel hatolni az éjszakába és fordítva. Lehetünk fő-fő bűvészek, nyúllal teli kalapokkal az exponenciális reprodukció során” (uo. 59. o.). Tehát egyéni kép, népi képzelet, bűvészfantázia: azok a mozgalmak, ahol az „új” utáni vágy uralkodik, ezeket is alkalmazzák. Ez küldetésük megerősítésének egy újabb módja. A Nouvelle Vague megint csak a szerzőnek juttat döntő szerepet; a latin-amerikai film a valóság erősebb és meggyőzőbb olvasatát kívánja elérni, a New American Cinema pedig a hagyományos filmkészítéstől való távolságát deklarálja.

5.6

Miféle nyelv?

A mozgalmak utolsó közös vonása a film nyelvértékéhez való ragaszkodásuk. Egy film „mond”, „kifejez”, „kommunikál”: saját nyelve van és használja is.

Astruc *caméra-stylo* (kamera-töltőtoll) fogalma ezt a dimenziót emeli ki. „A film egyszerűen kifejezési eszközzé kezd válni, amint azt előtte minden művészet s különösen a festészet és a regény tette. Miután volt vásári attrakció, bulvárszínházhoz hasonló látványosság és a kor képeit rögzítő eszköz, fokozatosan nyelvvé alakul. Nyelv lesz, vagyis olyan forma, amelyben a művész kifejezheti saját elvont gondolatait vagy meggyőződéseit, éppen úgy, mint ma az esszében vagy a regényben. Ezért hívom a film új korszakát a *caméra-stylo* korszakának” (Astruc 1948, 49).¹⁷ Astruc számára tehát a film nyelvisége a személyes világ kifejezésére és a gondolkodás megjelenítésére való képességéhez kötődik. A Nouvelle Vague-hoz közel álló kritikus-teoretikusok tehát a film expresszivitását és konceptualitását emelik ki és értékelik.

A Free Cinema számára viszont a film információközlésre szolgáló kommunikatív képessége számít. A filmnek a valósághoz kell kötődnie: az általában elénk kerülő kényelmes verziók helyett igazi arcát kell megmutatnia, nyilvánossá tenni, megismer-

¹⁷ *Lásd a magyar fordítás (79. o. 8. l.) 134. oldalát.*

retni, megértetni. Ebben az értelemben a nyelv nem elsősorban az érzelmek és a személyes gondolatok kifejezésének közege, inkább olyan eszköz, amellyel a dolgok állapotát rögzítik, láthatóvá teszik mindenki számára; létezésükben és dinamikájukban tanulmányozzák őket. A filmművészetnek társadalmi haszna és szolgáló hivatása van: ezt tisztelőtben kell tartania. „Az az egyik leghatásosabb eszköz, amellyel el lehet érni, hogy az emberek számot vessenek ezzel a valósággal [az angol valósággal], hogy filmeket vetítünk nekik” (Anderson 1958, 186).

A kommunikáció igénye hangsúlyosan jelen van számos latin-amerikai filmelméletben is. Sanjinés szerint például „az legyen a film célja, hogy fenntartsa a néppel való kommunikációt” (Sanjinés 1979, 22). A néppel meg kell érteni azt a helyzetet, amelyben él: „a forradalmi művészetben a kommunikáció célja a gondolkodás képességének kialakítása legyen” (uo. 123. o.). Másrészt a nép a filmnek nemcsak címzettje, hanem (jóllehet a rendező-szövevény keresztül) szerzője is. Ezért kell „arra gondolni, hogy egy új, felszabadult és felszabadító nyelvet csakis az élő és dinamikus népi kultúrába hatolva, azt feltárva és asszimilálva lehet létrehozni” (uo. 29. o.). Tehát a film kommunikáljon, hogy taníthasson; de a nép által kialakított eszközön át kommunikáljon. Ilyen módon a film a hideg dokumentaritástól a mesés képzelet felé fordulhat.

A New American Cinema törekvéseiben központi helyet foglal el a nyelv iránti érdeklődés. S valóban, a filmesinálók és az ipariális rendszer keretein belül tevékenykedő rendezők művei közt nyelvi szinten radikális különbség mutatkozik. A választott irányok nagyon eltérőek; a variációk a dolgokhoz a lehető legközelebb álló nyelvtől egy konceptuális, absztrakt nyelvig terjednek. Viszont a nyelvi választás minden esetben az esztétikai választás szinonimája: a formai kísérletezést a film művészet voltával igazolják. Ebben a megközelítésben írja például Jonas Mekas a következőket: „Az új amerikai filmes jobban bízik az intuíciónban és az improvizációban, mint a fegyelmzetttségben. Kollégáihoz, a dinamikus festőhöz, költőhöz, táncoshoz hasonlóan ott akarja megragadni a művészetet, ahol az a legátmenetibb, legszabadabb: amikor cselekvés, s nem állapot” (Mekas 1960, 66). Ez azt jelenti, hogy a filml nyelv nem rabokra záruló ketrec, hanem a kreatív szabadság folytonos gyakorlata; s ugyanakkor azt is jelenti, hogy a nyelv nem egyszer s mindenkorra adott, hanem a dolgok változékonyságához kell közelítenie. Ezért a film a művészség mellett az experimentalizmushoz társul.

Tehát a filml nyelv a Nouvelle Vague-hoz közel álló elméletekben a kifejezést és a gondolkodást láthatóvá tevő eszközként, „írásként” jelenik meg; a Free Cinemában a felfedezés és a felmutatás (kommunikatív) nyelve; a latin-amerikai filmben olyan nyelv, amelyen a néppel s a nép kifejezési módján beszélnek; a New American Cinema számára pedig olyan „alternatív” nyelv, amelyen vissza lehet szerezni a művészet és a kísérletezés jogát. Ismét egy több változatban megjelenő közös tematikát találtunk; vagyis egy újabb problémakört, amely az előzőkhez (a valóságigényhez és az imaginárius felé való nyitáshoz) hasonlóan a második világháború után közvetlenül jelentkező elméleti viták egyik nagy központi kérdésére utal.

Lezárásul azt mondhatjuk, hogy az új hullámokat kísérő és alátámasztó írások

legérdekesebb vonása az a képesség, amellyel a korszakban cirkuláló gondolatokat megragadják, a múlttal való szakítás igénye szerint rendezik el és a szerző jelenlétével kötik össze. Az eredmény számos variációt megengedő, eredeti elméleti szintézis. Sőt szoros kapcsolatban áll a filmkészítési gyakorlattal, s ez talán az utolsó stáció az elszigetelődésre egyre hajlamosabbá váló elmélet történetében.

6.

A módszercentrikus elméletek

6.1

1964: a Metz-féle fordulat

A francia *Communications* című folyóirat 1964. évi negyedik számában nagy visszhangot kiváltó tanulmány jelent meg. Christian Metz *Cinéma: langue ou langage?* (Film: nyelv vagy nyelvezet?) című írásáról van szó,¹ amelyben a szerző figyelme egy épp csak körvonalazódó elméleti kezdeményezés: a jelek általános tudománya, vagyis a szemiológia felé fordul. Nem véletlen, hogy a folyóiratnak épp abban a számában jelent meg Roland Barthes *Elements de sémiologie* (A szemiológia elemei) című írása is,² amely az irányzat manifesztumának számít. Metz azt vizsgálja, hogy tárgya lehet-e ennek a tudománynak a film.

Mármost nem ez az első alkalom, hogy a filmet a jelek univerzumához esatolják: láthattuk, hogy már az ötvenes években is készítenek filmgrammatikákat, egybevetik a filmet más kifejezési formákkal, s kutatják a filmnyelv alapjait. Am Metz magatartása lényegileg új: miközben rákérdez arra, hogy a film milyen feltételek teljesülése mellett lehet a szemiológia tárgya, először is egy kutatási keretre utal, s aztán eldönti, hogy a vizsgált jelenség beilleszthető-e ebbe a keretbe. A problémából adódóan előbb definiálnia kell a vizsgálódás nézőpontját (ebben az esetben a szemiológiát, a jelek tudományát); aztán ebből a nézőpontból kell átgondolnia a filmet, vagyis csak az ebből a szempontból (esetünkben a jeldimenzió szempontjából) érdekes vonásokat kiemelnie. Ilyen módon a jelenséget immár nem önmagában, belső jellegzetességeiben, hanem bizonyos perspektívából vizsgálja, amely egyes vonásokat kiemel, másokat nem; egyes kapcsolatokat aláhúz, másokat nem; bizonyos problémákat megvilágít, másokat nem. Ebben az értelemben Metz szakít azzal a felfogással, hogy ha a film

¹ Christian Metz munkásságát magyar nyelven legjobban a Szilágyi Gábor gondozta kötet: Válogatott tanulmányok (Budapest, 1974, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum) mutatja be, amely a szerző *Langage et cinéma* (Paris, 1974, Larousse) című könyvének alapul. Ezenkívül Christian Metz számos filmmel foglalkozó tanulmánya jelent meg magyarul, többek közt A mozgókép szemiotikája (Budapest, 1974, MRT Tömegkommunikációs Központ) és a Montázs (Budapest, 1977, MRT Tömegkommunikációs Központ) című kötetekben.

² Roland Barthes tanulmánya, A szemiológia elemei megjelent magyarul a Válogatott írások című kötetben, amelyet Kelemen János gondozott (Budapest, 1971, Európa, 9–92. o.). Roland Barthes munkásságáról lásd: Angyalosi Gergely: Roland Barthes, a semleges próféta. (Budapest, 1996, Osiris.)

nyelv, önmagában az: ha a film nyelv, annyiban az, amennyiben lehetséges ezen a módon tekintenünk rá. A film mint nyelvi természetű valóság tanulmányozásának helyébe itt a film nyelvi aspektusainak tanulmányozása vagy még inkább a film nyelvészeti tanulmányozása lép.

Egy ilyen eljárási mód az eddigiektől alapvetően különböző karaktert ad a kutatásnak. A film természetének definiálását célzó, vagyis esszenciája felé irányuló kutatást egy olyan vizsgálódás váltja fel, amely az adott nézőpont szerint előtűnő, vagyis a kutatás beállítottága által választott vonásokat analizálja. Továbbá a valamiképp természetes, az elé került közvetlenül megragadó pillantás helyébe a specifikus kompetencia eredményeként létrejövő, a kutatási módszerhez kötött, képzett tekintet kerül. Ezenfölül a vizsgált tárgy globális átfogása, középpontjának megragadása helyébe egy főleg a szelekcióra, egyszersmind a mintavétel szisztematikusságára figyelő igyekezet lép. A dolgok önmagukban vett igazságának keresése helyett mindenekelőtt a kutatás korrektsége válik követelménnyé.

Természetesen Metz e tanulmányában ez a fordulat még nem nyilvánvaló. Az első oldalakon éppenséggel úgy tűnik föl, a filmművészetet „mint olyant” vizsgálja meg (amelynek kétértelműsége produktív, tekintve, hogy a még használatos normarendszerre vonatkozik). De a címben megadott probléma közelebbről nézve nem annyira definiáló szándékot (mi a film önmagában: nyelv [langue] vagy nyelvezet [langage]?), mint inkább a kutatási irányzathoz való csatlakozást jelzi (a kérdésnek *csak a szemológián belül* van értelme: e tudomány berkeiben ekkortájt valóban szokás volt szembeállítani a jelek erős rendszerét, vagyis a langue-t a hajlékonyabb langage-zsal). A kérdés tehát nem annyira a tárgyalat jelenséghez, mint inkább a diszciplínához kapcsolódik, amelyből származik.

Tegyük hozzá, hogy e tanulmány nem pusztán az elméletírás új (célzatos, szisztematikus, gondos elemzésre alapozott) módjának köszönhetően sikeres és releváns. Metz személyében újfajta kutató bukkant fel, akit adott tudományos képzettsége jobban jellemez, mint az, hogy filmmel foglalkozik; nem a kritika terén, hanem kutatási intézményekben vagy egyetemi környezetben dolgozik; nem a hetedik művészet általános folyóirataiban, hanem diszciplínája szakfolyóirataiban publikál, és elsősorban egy meghatározott tudományterülethez kötődik, ahonnan kutatási eszközei is származnak; s ugyanazokat a módszereket használva dolgozik más hasonló tárgyakkal (mint például az irodalom, televízió stb.), ahelyett hogy változó optikával csak a filmet vizsgálná.

Vagyis a *Cinéma: langue ou langage?* a megközelítés típusváltását jelzi, s ezzel a megközelítés hordozójaként működő témák típusa is változik: egy új kutatási *paradigmával* állunk szemben, s a tudósok nagyrészt új *generációjával* is. Az *ontológikus elméleteket a módszercentrikus elméletek* váltják föl: a szemológián (vagy ahogy később nevezik, a szemiotikán) kívül a pszichológia, a szociológia s számos vonatkozásban a pszichoanalízis. Ezeket a régiókat rendre áttekintjük majd, s többek közt Metz írására is visszatérünk, immár tartalma szempontjából. De előbb vizsgáljuk meg azt a kérdést, hogy a *Film: nyelo vagy nyelvezet?* valóban új gesztus-e. Nem voltak-e említésre méltó

előzményei? A valóságban, bár Metz tanulmánya nyitotta meg az új paradigmát, egy, a filmről való gondolkodás nagy áramlataitól kissé izolált irányzatban felmerült már ugyanez az igény.

6.2

1946: a filmológia mint előzmény

Közvetlenül 1945 után egy francia tudós, Gilbert Cohen-Séat megállapítja, hogy a filmben túlságosan különböző tényezők keverednek ahhoz, hogy egyetlen közös néven lehetne megnevezni őket. Praktikus tehát a *filmtény* és a *filmművészeti tény* megkülönböztetéséből kiindulva bizonyos distinkciókat bevezetni. „A filmtény egy élet (a világ élete vagy szellemi élet, képzeletbeli vagy reális élet) kifejezése a képek (látható képek: természetesek vagy megállapodáson alapuló; és hallhatóak: hangzók vagy verbálisak) rendezett kombinációja által. A filmművészeti tény viszont az élet által kínált és a film által megformált dokumentumok, érzékelések, ideák, érzelmek eljuttatása egy emberi csoporthoz” (Cohen-Séat 1946, 57). Mármost a tények e két rendje összehangoltan működik: a film ábrázolja a világot, s ugyanakkor a társadalmi élethez köti; mint *intézmény* éppen a két dimenzió komplementer voltán alapul. Próbáljunk tehát olyan megközelítést elképzelni, amely a háttérben rögzíti a jelenség egységes voltát, de minden egyes elemének megközelítéséhez adekvát eszközöket használ. Vagyis a „tapasztalat totalitását” követő, egyszersmind „rendezett vízió” nyugvó kutatási keretnek kell kirajzolódnia (uo. 60. o.).

Cohen-Séat ezt a megközelítést *filmológiának* nevezi el, s csoportmunkaként fogja föl. Olyan megközelítésként tehát, amelyben a saját kompetenciájába vágó vonások vizsgálatára kész tudományágak sora vesz részt (a szociológiától az esztétikáig, a pszichológiától a nyelvészetig, a pszichofiziológiától a pszichoanalízisig). Ezzel párhuzamosan olyan kísérletként érti, amely e diszciplínák mintájára „mélyégesen pártatlan, tudományosan objektív, s bármennyire nehéz is, elfogulatlan” (uo. 64. o.). Az irányzatosság, a hiányos faktualitás, a preskriptív jelleg nem erény többé. Az ontológikus elmélet általános és általánosító nézőpontjától távoli, a metszetet, a rendszerszerűséget, a megfigyelések összekapcsolhatóságát és tárgyszerűségét felértékelő szemléletmód ez. Vagyis, ahogy maga Cohen-Séat is nevezi, „módszercentrikus vállalkozás” (uo. 63. o.). S noha ma a szerző jó néhány inkább a képzelet, mint a módszeresség felé hajló passzusa homályosnak tűnhet, az számít, hogy az igényt világosan fogalmazta meg.

Cohen-Séat javaslatára azonnal reagáltak: egy évvel könyvének megjelenése után megalapították a *Revue Internationale de Filmologie*-t, amely a különböző tudományok kutatóinak filmről szóló írásait jelenteti meg; s ugyancsak 1947-ben, szeptemberben számos résztvevővel megtartották Párizsban az első nemzetközi filmológiai kongresszust. Számos szervezettel alakult, köztük az Institut de Filmologie de l'Université de Paris és a Bureau International de Filmologie. 1955 februárjában, ugyancsak

Párizsban megtartották a második nemzetközi kongresszust. A hatvanas évek elején a vizuális információ modalitásának szentelt nemzetközi konferencia alkalmából a *Revue* Olaszországba költözik, s *Ikon* néven fut tovább. Húsz év leforgása alatt szépszámú publikáció, köztük néhány megvilágító erejű tanulmány született. A folyóiratban megjelent s a következő fejezetekben megemléztettek mellett az Étienne Soriau által gondozott szép tanulmánygyűjteményről, a párizsi intézet munkájának összefoglalásáról kell még megemlékezni (Soriau 1953). A kötetben rendre előkerül a filmművészet minden aspektusa, a vásznon levő képek által kínált valóságbenyomástól a nézőben indukált passzivitás és aktivitás közt ingadozó magatartásig, a filmidő-film-tértől a forgatókönyv vagy a zene (stb.) funkciójáig, a képzőművészeti filmek problémáitól a fantasztikum filmbeli szerepéig. Tegyük hozzá, hogy ez a kollektív kötet (amelyben maga Soriau meglepő modernitással igyekszik vázolni a filmuniverzum nagy vonásait, szembeállítva a való világgal) a filmológia szánt „szótár” kidolgozási kísérletével kezdődik: olyan később általánosan elterjedt, a szakszókincsbe is bekerülő terminusokkal találkozunk itt, mint például a „diegetikus” vagy a „profilmikus”. De nem is annyira az egyes új kifejezések, mint inkább az a fontos, hogy a szótár létrehozásával egyrészt az ontologikus megközelítések terminológiai keresetlenségétől és pontatlanságától kívánunk elszakadni, másrészt a kulcsfogalmak olyan rendszeresen kidolgozott térképét megadni, amelyre lefordíthatják az egyes specifikus (diszciplináris) kutatások nyelvét, s amelyet mindegyikük közös alapként használhat.

Végül a filmológia egyik legjellemzőbb vonása az a szándék, hogy a filmelméletben új és tiszta lapot nyisson. Igaz, hogy nem most foglalkoznak először tudományos szellemben a filmmel, de a szándék komplex tervként most jelenik meg. És az is igaz, hogy a kutatásra felkért egyes tudományágak inkább egy további alkalmazási területet mint valóságosan új kutatási tárgyat látnak majd a filmben, de buzgalmukat ez nem csökkenti. Végül is összes korlátaival együtt a filmológia lényeges mozzanat: a módszer igénye, amelyet majd a szemiotika állít előtérbe és tesz mélységesen elismert szűkséglétté, már ekkor a maga teljességében megmutatkozik benne. És ha a filmológia az ötvenes években a filmelméleti gondolkodásban meglehetősen izolált marad is, a hatvanas évek folyamán pedig eltűnik (azért is történik így, mert jó pár ígéretét nem teljesíti: például a diszciplinák integrációja megmarad álomnak), jelenléte sokat számít egy általa irányított és motivált kutatási irányban.³

³ A filmológia mérlegét E. Lowry nagy volumenű munkában vonta meg: *The Filmology Movement and Film Study in France* (Ann Arbor, 1985, UMI Research Press), amelyben többek közt a filmológia és a szemiotika attitűdbeli kontinuitással is foglalkozik (vö. *The Legacy of Filmology* c. fejezet). Összefoglaló jellegű még Z. Gawrak: *La filmologie: bilan des la naissance jusqu'à 1958* című tanulmánya, *Ikon*, 1968/65–66.

7.

A film pszichológiája

7.1

A film mint szituáció

Azok közül a tudományágak közül, amelyeket a filmológia együttműködésre hívott fel, a pszichológia reagált leggyorsabban. Egyrészt azért, mert a pszichológusok már foglalkoztak a filmmel: Münsterberg tízes években íródott rendkívüli *Photoplay*e mellett emlékeztethetünk a harmincas években született számos tanulmányra, amelyben a képek hatását igyekeznek meghatározni, vagy magát a filmet tesztként használni.¹ Másrészt pedig azért, mert különösen érdekesnek találták a filmológia által kidolgozott első átfogó fogalmat, a *filmhelyzetet*. Ezzel a vásznon, a terem és a néző együttese által alkotott helyzetet jelölik, amelyben a felismerés, a képek desziffrázása, a történet örömeire való ráhagyatkozás, a szereplőkkel való azonosulás, a fantáziálás, a személyes újrafeldolgozás stb. folyamatai lejátszódnak.

Természetesen a *filmhelyzet* nemcsak a pszichológusokat érdekli: sőt a legérdekebb filmológiai írások egyike olyan integrált kutatást indítványoz, amely a moziba való belépéshez tartozó viselkedéstől kezdve a vetítéshez társuló magatartásmódot, az előadást megelőző rituálétól a személyes izlés következményeiig minden vonatkozásban megragadná e szituációt: így jöhetne létre a film nézőlétünk tényleges módjáról számot adni képes fenomenológiája (Feldmann 1956). Mindazonáltal Feldmann is elismeri a pszichológia centrális szerepét a kérdésben; maga a pszichológia pedig elsősorban saját kutatási tárgyának tekinti a *filmhelyzetet*. A *filmhelyzetben* szerepet játszó lelki folyamatok ideális rendjét követve fogjuk áttekinteni a pszichológia e tárgyban folytatott kutatásait a percepcióról, a megértésről, a memorizálásról és a részvételtől.² Miután végeztünk a filmológiához kötődő írásokkal, a képet frissebb, ökológiai megkö-

¹ Münsterberg: *The Photoplay: A Psychological Study*. New York, 1916, Appleton & C. (Hugo Münsterberg munkájával behatóbban foglalkozik Dudley Andrew *The Major Film Theories* című könyvében [London – Oxford – New York, 1976, Oxford University Press. 14–26. o.] – *A szerk.*) A harmincas években született írások közül megemlíthetjük: R. Allendy: *La valeur psychologique de l'image*. In: *L'Art Cinématographique*, 1926/1.; vagy Musatti: *Elementi di psicologia della testimonianza*. Padova, 1931, Cedam.

² A filmológiában a látás fiziológiai alapjainak kutatása is jelen van; látható ez G. Marinato írásában: *La ricerca elettroencefalografica in filmologia*. *Ikon*, 1964/51., s ezenkívül az *Ikonban* megjelent más tanulmányokban (például *Ikon*, 1963/46; 1965/52).