

8.1

Találkozás

A film és a szociológia találkozása nyilvánvalóan elkerülhetetlen volt, mégis kicsit titokzatos. A szociológusok számára a film hosszú időn keresztül mindössze egy újabb kutatási tárgynak tűnt: a többi, már vizsgálthoz csatolandó jelenségnek, amelynek inkább a társadalmi élet egyéb területeivel való közös természete, mintsem sajátos vonásai az érdekesek. Olyasvalaminek látták tehát, amely egy nagy tablóra kerül, ahol aztán el is veszik: egy médium, egy ipari szerveződés, egy kulturális közeg a többi közt. A filmtudósok számára pedig a szociológia tűnt hasznos, ám mégis korlátozott érvényű kutatási eszköznek: fontos persze megérteni, milyen módon hat egy film a társadalmi orientációkra és a viselkedési módokra, milyen mértékben tükrözi egy közösség félelmeit és vágyait, s milyen gyártási struktúra tartozik hozzá, mégsem lehet megkerülni azt a kérdést, hogy mi teszi gyakran más kulturális jelenségénél fontosabbá, honnan származik súlya, milyen távlatok felé mozog, mi biztosítja identitását.

Mondjuk ki rögtön, hogy ez a mindkét oldalon jelentkező zavarodottság jól mutatja a diszciplináris megközelítések mögött általában meghúzódó nehézségeket. Az egyik oldalon a filmtől gyakran távol eső kutatási tárgyra kialakított módszer áll (most a szociológiáról beszélünk, de ugyanez a helyzet a pszichológia vagy a szemiotika esetében is), amelyet csupán a bevett gyakorlat analógiájára alkalmaznak egy újabb jelenségre. A másik oldalon pedig egy kutatási terület, a film, tanulmányozásának tradícióival, s azzal a törekvésével, hogy megőrizze a kutatás motívumait és csomópontjait. A két fél találkozásának semmi akadály, de nyilvánvaló, hogy különösen az első randevú azért hagyhatnak maguk után némi kölcsönös kielégületlenséget.

A meg nem értésnek ez esetben van néhány korábbi, de közvetlenül a második világháború után még élő vitától örökölt oka is. Gondoljunk csak arra, hogy a filmteoretikusok ekkor főként egyedi, szimptomatikus esetekkel foglalkoznak, a szociológusok épp ellenkezőleg, statisztikai érvényességgel, adathalmazzal dolgoznak: a minőségi és a mennyiségi szempontokat nem könnyű összeegyeztetni. S gondoljunk arra a talán még fontosabb különbségre, hogy a filmelmélet érdeklődése ekkor nagymértékben a mű és a szerző felé fordult, a szociológiáé pedig a kollektív jelenségek és az

indusztriális mechanizmusok irányába: a két fél számára kiemelt jelentőségű területek, vagyis a művészet az egyik, illetve a társadalmi folyamatok vagy a piac világa a másik oldalon úgy tűnt, összeférhetetlenek.¹

Nos, a második világháború után a filmszociológia épp ezeken a választóvonalakon, ezen a kölcsönös elszigeteltségen próbál egy élesebb, ugyanakkor megfontoltabb megközelítés segítségével felülemelkedni. Miközben az ötvenes években a film (szintén helyét kereső) új pszichológiai megközelítése nem kíván közvetlenül bekapcsolódni a kutatás még alapvetően esszencialista fővonalába, s inkább a kitérő irányokat részesít előnyben; miközben a szemiotika a hatvanas években, mikorra a helyzet megérett az irányváltásra, lerombolja a csoportosulások rendjét, s átrajzolja a kereteit – eközben a szociológia a belső erővonalak mentén való cselekvést választja. Fokozatosan fölszámolja a két terület közti ellentéteket: nagyobb fesztávú fogalmakat dolgoz ki, kitágítja a vizsgálandónak számító jelenségek körét, és az integráció számára alkalmas területet határol körül. Az eredmény igazolja a metodikus megközelítés jogosságát, ugyanakkor nagyfokú rugalmasságra is ad módot.

Meg kell jegyeznünk, hogy a filmológia e törekvésnek első jelentkezésétől kezdve tökéletes tolmácsa volt. G. Friedmann-nak és E. Morinnak éppen a *Revue de Filmologie*-ban megjelent két írására utalunk. Az elsőben (Friedmann–Morin 1952) a szerzők (noha más tudományok mellett) fontos helyet szánnak a szociológiának a kutatásban, minthogy a film „emberi alkotás, amelynek egysége és belső valósága nem érthető, nem magyarázható másképp, csak ha az embertudományok konvergáló vizsgálódásának középpontjába állítjuk”. A másodikban (Friedmann–Morin 1955) körvonalazzák a szociológia lehetséges közreműködésének tartalmát és módszereit: úgy gondolják, hogy „minden film, akár művészi, akár szórakoztató, akár álom, akár mágia, egységesen kezelendő”; a benne megjelenő szubjektívumot tárgyilagosan lehet és kell tanulmányozni. Ha ebből indulunk ki, a filmek empirikusan vizsgálható jellegzetességei „megvilágíthatják a társadalmak homályos zónáit, azokat, amelyeket más szavakkal a képzeletbeli, az onirikus vagy kollektív érzelmek területének nevezünk”. Friedmann és Morin gondolatának nem volt túl nagy visszhangja: viszont írásuk stílusa és tónusa jelzi a tudományág mozgásirányát.

De tekintsük át teljes kiterjedésében ezt a kutatási területet, amelyet négy nagy vonulatra fogunk osztani.

Az elsőbe azok az írások tartoznak, amelyek a film *társadalmi-gazdasági aspektusaival* foglalkoznak. Érdemük, hogy mindenféle kisebbségi komplexus nélkül, nyíltan egyetlen tudományág látószögéből az elsők közt vizsgálnak egy addig a film művészi dimenziójának alárendelt, statisztaszerepre vagy elsikkadásra kárhoztatott tényegységet. E tanulmányok eleinte az esztétikai megközelítés mellett, vele párhuzamosan jelennek meg, ám egy azzal lényegében közös alapot hoznak felszínre.

¹ Ezt az oppozíciót a harmincas években Olaszországban Chiarini (*Cinque Capitoli sul film*. Roma, 1941, Ed. Italiane) „A film művészet, a mozi ipar” szlogenjében fogalmazta meg.

A második vonulatot a film *intézmény* volta köré szerveződő írások alkotják. Itt a szakmai sablonok és a gyártási rutinok, az ízlés és az értékelés kritériumai, a kínálat formái és a fogyasztási folyamat stb. állnak az érdeklődés középpontjában; s a film intézményi struktúráit a társadalmi szerveződés egyéb struktúráival hasonlítják össze. Alapgondolatuk, hogy a filmművészet valódi, sajátos rendszer, amely képes egymástól különböző aspektusokat integrálni, magatartási szabályokat diktálni és pontosan körülírt státust adni alkotórészeinek.

A harmadik vonulatba tartozó tanulmányok jellegét az a szándék határozza meg, hogy a filmet a *kulturális ipar* tágabb keretén belül helyezték el. A írások módszere lehet különböző (az apokaliptikustól a alkalmazkodóig), de közös az az alapgondolatuk, hogy a játszma összetett játéktérben, megváltozott szabályokkal folyik.

A negyedik vonulatba a filmben megjelenő *társadalomábrázolással* foglalkozó írások tartoznak. Alapgondolatuk szerint minden film, még a legvalószínűtlenebb történetet elbeszélő is valami módon az őt körülvevő társadalmat mutatja be. A filmekben megjelenő képből egyesek a korszak szellemét próbálják rekonstruálni, mások azt igyekeznek megállapítani, hogy egy kultúra mit enged látni s mit akar inkább elzárni a szem elől; így vagy úgy, a filmnek azt a képességet keresik, amely az őt körülvevő világ „jelévé” teszi, s mint ilyen jelet tanulmányozzák.

Íme a négy kutatási terület. Most pedig rendre megnézzük őket közelebbről.

8.2

A film mint ipar

A film társadalmi-gazdasági aspektusai iránti érdeklődésről tanúskodik Peter Bächlin közvetlenül 1945 után írt *Der Film als Ware* (A film mint áru) című könyve. Jelentőségteljesen indul: „A kapitalista gazdaságban egy film intellektuális produkcióként a műalkotások minden rekvizitumával rendelkezik, de a létrehozásából és fogyasztásából adódó különböző ipari és kereskedelmi műveletek következtében szükségszerűen áru is” (Bächlin 1945, 1). Tehát művészet és áru áll egymással szemben, a legjobb tradíciók szerint: csakhogy a film áru volta nem tehető problémamentesen zárójelbe; együtt él művészet voltával, sőt gyakran uralja is. Ez abból adódik, hogy a filmművészetben a gazdasági tényezők sokasága jut szerephez: „léteznek korunkban olyan intellektuális produkciók (irodalmi művek, képzőművészeti alkotások, zenei kompozíciók), amelyek esetében csak a terjesztés során jelentkezik a kommerciális elem; a filmművészetben viszont kommercializálódott minden kreatív tevékenység a forgatókönyvírástól a kópiák kereskedőkhöz juttatásáig” (uo. 182. o.). De adódik ez a médium fejlődési módjából is: „miközben folytonos a technikai fejlődés, a filmkészítés által felvetett művészi és intellektuális problémák egyre inkább háttérbe szorultak a kereskedelmi megfontolások mögött” (uo.). Tehát strukturális és történeti nézőpontból egyaránt világos, hogy a filmművészetben a kereskedelmi dimenzió a művészivel nemcsak hogy együtt él, de gyakran fölénybe is kerül

vele szemben. Ezért aztán a gazdasági-ipari összetevőket alaposan és specifikus módon kell tanulmányozni.

Bächlin épp ennek az imperativusnak engedelmessé tekintve át a filmművészet néhány döntő szakaszát: megvizsgálja az ősfilm, illetve a hangosfilm kezdetének korszakát, a hollywoodi modell uralkodóvá válását és a nemzeti filmek létrehozásának kísérleteit, a monopóliumok kialakulását és a film periodikusan jelentkező válságkorszakait. Ezt a vizsgálatot néhány olyan elméleti megfigyelés követi, amelyeknél érdemes megállnunk.

Bächlin elsőként a film legszembeötlőbb vonását, azaz tömegtermék voltát veszi szemügyre. Egyenes következménye ez a filmművészet ipari szervezettségének, amelynek a fennmaradásához a produkció, forgalmazás és fogyasztás széles skálájára van szükség. Sőt épp ez a tömegdimenzió egyesíti a filmes masinéria különböző részeit: a kibocsátott termékek száma a nézők számának függvénye és fordítva, s ez a helyzet a két pólus közt közvetítő vetítőtermi forgalmazással is.

Bächlin a következő lépésben a filmet mint vállalkozást vizsgálja: ekkor az ipari folyamat különböző fázisai, a vele kapcsolatos jogok, a vonatkozó pénzügyi rendszer áll a középpontban. E téma tárgyalásába egy hosszabb gondolatsor illeszkedik a filmmel kapcsolatos gazdasági kockázatokról. Egy részük a gyártáskor jelentkezik: a film munkálatai megszakadhatnak, az eredmény csak kismértékben változtatható meg, a művészeti és technikai közreműködők teljesítőképessége ingadozhat stb. Másik része pedig a fogyasztással kapcsolatos: itt természetesen a piacból adódó valamennyi kockázati tényező fellel. Ezek a kockázatok, amint Bächlin megjegyzi, az árastátus felé lökik a produkciót: minél jobban kell törekedni (például az investált tőke nagysága miatt) a kockázati tényezők kiküszöbölésére, annál erősebb kényszerűség szorítja „finansziális megfontolások mögé” az intellektuális vagy esztétikai igényeket (uo. 98. o.). Vagyis az ilyenfajta kockázat a művészet fő ellensége.

Bächlin ezután a filmkészítés, a forgalmazás és a fogyasztás közötti kapcsolatokat tekinti át. Mint már említettük, a film útra bocsátását, moziknak való bérbeadását, közönség általi megtekintését összekapcsoló egyik ilyen vonás a film tömegcikktermészete; s az olyan további tények, hogy ennek az árunak használatát és nem a birtoklását fizetik meg (Bächlin idejében még nem volt video), hogy eladásának több (első, második s későbbi bemutatóra oszló) típusa van, vagy hogy a jegyek ára a színházjegyekhez képest visszafogott, mind a film tömegcikkjellegét erősítő tényezők. A produkció, a forgalmazás és a fogyasztás második közös jegye a standardizálás. Következésképpen, hogy a „lehető legracionálisabb munkamódszerre”, ugyanakkor a legnagyobb használati érték” elérésére kell törekedni (uo. 146. o.). Ezért a filmkészítés oldalán többek között specializálják és koordinálják a hatásköröket, megosztják a feladatokat, vagyis a stúdió „filmkészítési futószalaggá” válik; a fogyasztás oldalán pedig a maximális kihasználhatóságra, „universal appeal”-re törekednek, vagyis a film nemzetközi termék lesz. Hozzátehetjük, hogy a standardizáció „középszerűséget, a bevált receptek ismétlését s folytonos művészi kompromisszumokat eredményez” (uo. 148. o.); az egyes filmekben „a sztárrendszer, bizonyos meghatározott kategóriájú témákra való beszűkülés,

a propaganda” jelei nagyon is érzékelhetőek (uo. 155. o.). Ugyanakkor az a tény, hogy a néző a moziba saját döntése szerint, saját örömeire megy, korlátozza a sztereotípiák, az ismétlések célszerűségét: „A film használati értéke kizár egy bizonyos határon túlmenő standardizációt; ezért egy adott film készítőinek nem könnyű megtalálni, az egyedi és a standard filmforma közti helyes egyensúlyt” (uo. 156. o.).

Rövid szemlénkben nem érintettünk minden Bächlin által vizsgált témát, de a három általunk tárgyalt pont (a film mint tömegtermék; a filmipar szervezete; a produkció, a forgalmazás és a fogyasztás konvergenciái) elégséges ahhoz, hogy megtudjuk: mi is érdekelte legfőképp a szerzőt. Olyan képlet ez, amely megerősíti a művészet-áru tradicionális ellentétét, de egyidejűleg felcseréli a két tényező sorrendjét: a film művészet volta nem oldja a film üzleti oldalát, hanem emez köti le szabályaival amaszt. Ilyen módon Bächlin kiemeli középponti helyéről a művészetet, és olyan oppozíció részévé teszi, amelynek a másik tagja a súlyosabb. Hiányzik viszont a két pólus interakciójának elmélete: nem foglalja az elemeket összekapcsoló, egyesülésüket garantáló erők összetettségével és sokféleségével – a különböző összetevők közti egyszerű párhuzammal magyarázza a jelenséget.

Azt az elméleti alapállást, amely a film egy lényeges oldalának értékelésére és nem a szintézis megteremtésére törekszik, Bächlin könyve után más kutatók is elfogadták. Figyelemre méltó többek közt Mercillon amerikai filmről szóló munkája (1953): megtaláljuk benne úgy a film társadalmi-gazdasági megközelítésének tipikus vonásait, mint a bizonyos módon kanonikus periodizációban megnyilvánuló éles történeti érzéket. A könyv épp ezzel a periodizációval kezdődik: „I. 1896 és 1908 között a filmgyártás megszületik és formát ölt. Az ellenőrzése átmegy a feltalálók kezéből az üzletemberek kezébe. A film ebben az időben még csak »competitive small business«; a versenyzés széles alapokon folyik és a befektetés egészen csekély. 1909-ben azonban megtörténik az első koncentrációs kísérlet, s megindul a nagy harc a filmipar ellenőrzéséért. II. 1909 és 1929 között zajlik a trösztök közti ellentétek korszaka, amelyet három alapvető tény jellemez: megalakul az első filmmonopólium, a Motion Picture Patents Company; Adolph Zukor döntő befolyásra tesz szert a filmiparban; a »kis« bankok előtérbe kerülnek. Mindegyik vállalkozás a maga részéről abszolút monopolhelyzetre törekszik, de siker nélkül. Mindenesetre lezajlik egy bizonyos fokú koncentráció. III. A harmadik korszak 1929-től napjainkig terjed. A nagybankok előretörnek, mert kezükben tartják a hangosfilmmel kapcsolatos szabadalmak ellenőrzését. A gazdasági válság révén még szorosabb ellenőrzést létesítenek. Ekkor már csak öt cég uralkodik az amerikai filmiparban, sajátos monopolisztikus szervezetben tömörülnek és egymás közt bizonyos fair playt alkalmaznak. Elérték egyik céljukat, a piac teljes ellenőrzését”.² Mercillon az ötvenes évek elejéig elemzi a helyzetet, mára a filmgyártás profilja ismét megváltozott. De a fókuszba állított jelenségek jól mutatják, mi az érdekes ebben a vizsgálati típusban: a filmipar kontrolljának mechanizmusai, a tech-

² Henri Mercillon: Filmgyártás és monopóliumok. Fordította: Iványi Norbert. Budapest, 1960, MFIR 25–26. o.

nológiai és a pénzügyi háttér súlya, domináns pozíciók létrejötte és ezzel együtt az egyes szektorok lassú átalakulása.

Sok tanulmányt lehetne még idézni. A részterületekkel foglalkozó írások közül megemlíthetjük például Durand 1958-as, a fogyasztással foglalkozó könyvét. A szerző előbb pontosítja, mit értsünk a film közönségén; aztán elemzi a kereslet hosszú és rövid távú fejlődését, átalakulásait, majd felméri néhány demográfiai faktor, mint például a nem, az életkor, a társadalmi osztály, réteg stb. filmfogyasztásra tett hatását, végül pedig a preferenciákkal és ezek mérhetőségével foglalkozik. A szintén számos és jelentős történeti stúdium közül meg lehet említeni Bizzarri és Solaroli (1958), illetve Quaglietti (1980) olasz filmgyártásról szóló munkáját, amelyben az olasz film egyedi vonásait, például függetlensége törekénységét, állami védelem alá vonulását emelik ki; Prokop könyvét (1970), amelyben kitágítja a vizsgálat kereteit, s az amerikai film történetét a polipóliumtól a nemzetközi monopóliumig tekinti át; Janet Wasko (1982) könyvét, ahol esettanulmányok során át vizsgálja az ipari és a pénzügyi vonatkozások viszonyát. Végül az aktuálisabb fejleményekről szóló stúdiumok közül meg lehet említeni Degand és Bonnel elsősorban a filmgyártás új módozatainak létrejöttével (Degand 1972), illetve a szórakozás és a kultúrfogyasztás robbanásszerű növekedésével (Bonnel 1978) foglalkozó munkáit.

Nem áll módunkban tovább folytatni a felsorolást. Meg kell viszont jegyeznünk, hogy ezek az írások többé-kevésbé reprodukálják a Bächlin-féle elméleti alapállást: felértékelik a gazdasági-ipari tényezőket, s ugyanakkor elszigetelik őket a filmművészetben szerepet játszó többi faktortól. A hatvanas évektől kezdve ez a szemlélet egyre erősödő válságba kerül. Megújulása részben a szektor kutatóinak köszönhető, akik vizsgálataikban egyre szisztematikusabban kapcsolják össze a filmművészet gazdasági és ipari vonatkozásait az esztétikai és nyelvi tényezőkkel. Érdekes ebből a szempontból Thomas Guback nyitása a művészi dimenziók felé: az amerikai film Európába való behatolását elemezve (Guback 1969) nemcsak összehasonlítja a két filmipart, rámutatva az egyik hódító stratégiáira és a másik védekező eszközeire, nemcsak rekonstruálja az összeütközéseket és a békekötéseket, hanem vizsgálni kezdi magukat a filmeket is, s igyekszik meglátni rajtuk az expanzív politika nyomait. De nagyon érdekesek a Patrice Flichy és Bernard Miege körül kialakult francia csoport munkái is. Először is a filmet a médiarendszerben helyezik el; a technikai vagy ipari döntéseket politikai vagy ideológiai implikációikkal ütköztetve értelmezik; végül pedig a filmet a gazdasági javak egyikének, ugyanakkor jelentésstruktúrájának is tekintik. (Antológia, 1980). Másrészt a vizsgálati területüket a maguk oldaláról kitágítani igyekvő nyelvtesók kezdeményezik a megújulást: jellemző, hogy Heath, Elsaesser stb.³ olyan fogalmakat kezdenek használni és újragondolni, mint például a „produkciós módozat” vagy a „készülék”.

³ Aszimbolikus és a gazdasági tényezők összeolvasztásának (kritikai) elemzését lásd P. Ortoleva: Sulla categoria modo di produzione. Note sullo stato attuale dei rapporti tra storiografia e ricerca sul cinema. In: V. Zagarro (ed.): *Dietro lo schermo*. Venence, 1988, Marsilio.

Végül pedig a megújulás a filmtörténetírás új típusához is kötődik: a monote-matikus (a filmek története, a szerzők története, a filmgyártás története stb.) elemzés helyét a különböző nézőpontokat egymásra vetítő, összehasonlító, vegyítő, multi-dimenzionális megközelítés veszi át. Bordwell, Brunetta vagy Sklar munkái mozognak ebbe az irányba. Ám épp mivel nem tisztán szociológiai megközelítéssel dolgoznak, ezekről a fejleményekről később fogunk beszámolni.

8.3

A film mint intézmény

A különböző tényezők összekapcsolására való igény az előbbi tanulmányokkal egyidejűleg más területen is felmerült. Azokra a kutatásokra utalunk itt, amelyek tárgya a film társadalomra tett hatása: attitűdök, viselkedésformák meghonosítására való képességét, irányok és értékek meghatározásában játszott szerepét vizsgálják; illetve azt a módot, ahogy a divat, az általános elvárások érvényesülnek benne, s azt is, ahogy új professzionális keretet hoz létre, új stílust, új nyelvet, a művészi érték új kritériumait alakítja ki. E tanulmányok láthatólag az előbbieknél sokkal szélesebb körben mozognak: a film ipari és pénzügyi aspektusait a tágabb értelemben vett társadalmi jelenségek mellé állítják. Optikájuk is különbözik: a társadalmi-gazdasági elemzést felváltják a szűkebb értelemben vett szociológiai vagy szociálintropológiai elemzések. Nos, egyrészt a tárgyalt anyag összetettsége, másrészt a vizsgálatban használt, a különböző tényezők közti többszálú kötelékek létrehozására irányuló módszer miatt a filmszociológia második vonulatába tartozó kutatások egyszerre emelik ki a filmművészetben működő társadalmi tényezők sokféleségét és összehangolt működésüket.

Ezek közül a tanulmányok közül sok tisztán empirikus, és a második világháború előtt elsősorban az Egyesült Államokban már virágzó tradíciót folytatja.⁴ Néhányan viszont teoretikusabb, s a (művészet-áru kettőséhez hasonló) párhuzamok helyett az egyes összetevők megfelelésére és konvergenciájára támaszkodó megközelítéssel próbálkoznak. Ezt a törekvés a *film mint intézmény* fogalmában összegezhető.

A fogalom maga Friedmann és Morin 1952-es tanulmányában jelenik meg, s első megközelítésben a film ipari struktúrájának vizsgálataira utal vissza. Ez a struktúra különböző tényezőket (köztük a filmkészítést és -fogyasztást, a gyártási rutinokat és a kreativitást, a gazdasági javakat és társadalmi értékeket, aktuális viselkedéseket és mentális attitűdöket) foglal magába; s ezeket összehangoltan, többé-kevésbé kano-nizált szabályok szerint működteti. A filmről mint intézményről beszélni azt jelenti, hogy nem egyszerű vállalkozásnak, hanem *társadalmi szerveződésnek*, vagyis elemeinek pozíciójukból következő jelentést, illetve normákat adó mechanizmusnak tekintjük.

⁴ Elsősorban Herbert Blumernek a harmincas években a MacMillan Kiadónál publikált tanulmányaira gondoljunk.

A film intézményként való elgondolása valószínűleg Friedmann társadalmi mechanizmusok iránti általánosabb érdeklődéséből születik. Morin, aki a két szerző közül később is foglalkozik a filmművészettel, látszólag mellékes szerepet szán a fogalomnak; mindazonáltal az a benyomásunk, hogy gondolatmenetét két szinten is befolyásolja.

Az első ezek közül a módszertani szint. Morin nézőpontja valamelyest mindig szinkretikus. Még amikor kimondottan diszciplináris keretben (bár legismertebb könyve, a *Le cinéma ou l'homme imaginaire*⁵ részben más nézőpontból íródott, s inkább a vizsgált jelenség „természetét” igyekszik megfogni, mint analitikusan részeire bontani), vagyis a tudományág módszertana szerint dolgozik is, kitüntetett szerepet szán a metszéspontok vizsgálatának és a szintézisének. Épp azért, mivel a filmművészetet metszeteiben és emberi tény voltának totalitásában egyaránt meg kívánja ragadni, vagyis szociálintropológiai keretek között vizsgálja (Morin 1954). Ez a megközelítés akkor is az intézmény fogalmán alapul, ha nincs nyíltan megemlítve.

A második a tartalom szintje. Morin bizonyos szempontból mindig átfogó, nem egyetlen zónán belüli, hanem több összekapcsolt területre kiterjedő témákkal foglalkozik. Ebből a szempontból tanulmányaiban szimptomatikus a *filmszükségletnek* juttatott szerep. Ez a kifejezés azt az igényt jelöli, amely a népesség széles rétegeit arra indítja, hogy idejük egy részét filmfogyasztásra fordítsák: moziba menjenek, kedvüket leljék a látványban, felismerjék a történetet és saját magukat is felismerjék benne, véleményt formáljanak róla, s elfogadjanak bizonyos viselkedési szabályokat. Morin e jelenség három fő vonását írja le. Az első a fogyasztás univerzalizációja: a közönséget ebből adódóan nem pusztán egyedi, saját ízléssel, saját várakozásokkal rendelkező elemek halmazának, hanem közös feltételek közt megjelenő egyetlen egységnek kell tekintenünk. Második jellemzője a stagnálásra való hajlam, tehát a filmszükséglet kimerülése és a mozilátogatás leállása mint létező tendencia: „a filmszükséglet univerzalizációjának korlátai, vagyis a filmekkel való telítettség és a mozilátogatástól való tartózkodás mint teoretikus és mint gyakorlati probléma vetődik föl” (Morin 1952a, 10). Végül harmadik jellemzője a fogyasztás egyenetlensége, diszkontinuitása és zavarai: ezért tanulmányozni kell „a filmszükséglet autonómiáját, illetve függését az őt körülvevő, tápláló és megváltoztató társadalmi környezettől” (uo.). A három jellemző vonás alapján Morin egy közönségtörténet-verziót vázol fel; s most eltekintve ennek többé vagy kevésbé teljes voltától, a kép nyilvánvalóan előfeltételezi egy különböző összetevőkből álló s egyszersmind ezeket bizonyos módon szabályozott ritmusban működtető mechanizmus képzetét: az ilyen mechanizmus pedig éppen az intézmény.

Ugyanezt lehetne elmondani Morin más tanulmányairól is, a legtradicionálisabbtól (amely a film és az erőszak kapcsolatáról szól – Morin 1952b) a leginnovatívabbig (a sztárolásról – Morin 1957)⁶ éppúgy, amint a szektor számos egyéb tanulmányáról, a

⁵ Lásd 55. o. 9. lj.

⁶ Morin (1954) jól összegzi érdeklődésének tárgyait, amelyek kutatásainak további ideális értelemben veendő fejezeteit adják majd. Ezek: a) a film nyelvének archaikus-mágikus dimenziója; b) a sztárok

professzionális csoportok analízisétől a kollektív magatartásfajtákról szóló tanulmányokig.⁷ Ezekben az esetekben az a fontos, hogy a szerzők nem pusztán különböző témákat és szinteket „hoznak játékba”: e témák és szintek egymásra utalnak és összekapcsolódnak.

Az intézményre visszatérve meg kell még említenünk Ian Jarvie egyik tanulmányát (1970), ahol újra előkerül a terminus. Használatával Jarvie először is elhatárolja magát a teljes mechanizmus helyett csak a jónak tartott filmekkel foglalkozó tanulmányoktól. Az ő érdeklődése ugyanis „a filmgyártás teljes galaxisa, a marketing, a bemutatás és a közönségben való visszatükröződés felé irányul, s bizonyos mértékig azokat az esztétikai és társadalmi tényezőket is figyelembe veszi, amelyek alapján egy filmet jónak vagy rossznak tartunk. Természetesen a technikai tudás, a képzelőerő, a kreatív szigor, nem kevésbé a művész anyag feletti uralma is hozzájárul a filmek esztétikai értékkülönbségeihez. Mindazonáltal ezek az erények nem határozhatók meg pontosan, s bizonyos társadalmi struktúrák és szervezetek talán több ösztönzést és alkalmat nyújtanak a művészeknek a jobb munkára” (Jarvie 1970, 20). Tehát az esztétikai jegyeket is társadalmi alapjukra vezeti vissza: a film intézmény volta teszi lehetővé, hogy megértsük mindennapi ítéleteink jelentését.

Másrészt Jarvie a filmszociológia túl szűk értelmezésével polemizálva használja az „intézmény” terminust. Szerinte a filmszociológiát nem lehet a filmnek mint a propaganda közegének hatékonyságát, vagyis a közönségre tett hatást vizsgáló egyfajta társadalmi tudatpszichológiára redukálni. Olyan keretek közé kell helyezni, amelynek fő tengelye film és társadalom kölcsönhatása, az a szokásrend, amelybe a közönség beillesztheti az adott filmhelyzetet, illetve a „strukturális megegyezés nem a film tényleges tartalmának kijelölésére vonatkozik, hanem a film intézményének a többi intézmények között elfoglalt helyére” (uo. 31. o.). Csakis egy globális és globalizáló vizsgálat segíthet ezek megértésében.

Ebből a két feltevésből kiindulva alakítja ki Jarvie „kritikai-szociológiai”, a jelenségek leírása mellett magyarázatukra is törekvő módszerét, amelyet a következő négy kérdés feltevésével lehet működésbe hozni: „ki csinál filmet és miért?”; „ki néz filmet, hogyan és miért nézi?”; „mit lát, hogyan és miért?”; „hogyan értékeli a filmeket, kik és miért?” Nem tekintjük át Jarvie válaszait, s elemzését sem foglaljuk össze (egyesegek, mint például a professzionális szerepeké s a hozzájuk kötött művészi felelősségé egészen kiválóak, mások kevésbé). A négy részkérdést összekapcsoló elméleti alapállás kiinduló vonalai világosan mutatják, mit ért a film intézmény voltán és milyen súlyt tulajdonít neki.

identifikatív funkciója, vagyis a viselkedési mintaként kínáló kollektív archetípus; c) a hollywoodi film által egy sajátos kultúra létrehozójaként és közegeként felvett civilizatórikus szerep tudatossága, amellyel megrohanja a piacokat, a különböző művészi és kulturális régiókat, és sikerül kijátszania őket és megtelepednie bennük.

⁷ Például F. Alberoni: *L'élite senza potere*. Milano, 1963, Vita e Pensiero; G. Huaco: *The Sociology of Film Art*. New York, 1965, Basic Books; G. P. Prandstraller: *Professione regista*. Cosenza, 1977, Lericci.

A terminus a hatvanas években egyenletes népszerűségnek örvendett, jó néhány tanulmányban előkerült, mint például Simon írásában is (Antológia, 1974). Sőt az évtized vége felé Metz és Odin műveiben szemlátomást sokrétűbbé vált. Az első ilyen többlet (Metz 1977), hogy a film intézmény voltát háromtényezős mechanizmusként fogják föl. Első az ipar gépezete, amely a lehető leghatékonyabb termékek gyártására beállítva működik, a második a mentális, amely a filmlátogatás és -élvezet igényét igyekszik állandósítani a nézőkben, harmadik pedig a kritikai, történeti vagy teoretikus megközelítésekben nyilvánul meg, és a filmek értékelésén dolgozik. Metz számára tehát az intézmény olyasmi, amely azt garantálja a filmmel kapcsolatban, amit a pszichoanalízis „jó tárgyi viszonynak” nevez. Odin a pszichoanalitikus helyett inkább szemiotikai vonalvezetést alkalmaz. Eszerint van egy mechanizmus, amely legalább annyira szabályozza a filmkészítést, mint a film olvasatának módját, s ez az intézmény. Az intézmény tehát az a társadalmi berendezés, amely a nyelvekhez hasonlóan lehetővé teszi a feladó és a befogadó interakcióját (Odin 1983). De most nem tárgyaljuk ezeket a tanulmányokat részletesen: egyéb diszciplináris kötöttségük miatt máshol kerülnek majd elő.

8.4

A film és a kultúripar

A filmszociológia harmadik vonulatát is az áttekintés szándéka határozza meg: itt azonban nem a film köré szerveződik a kutatás, hanem a film egy nála szélesebb területbe ágyazódik be, a *kulturális ipar* területébe, amely magában foglalja és meghatározza. Ez utóbbin pedig inkább közös birodalmat, mint egy mechanizmus struktúráját, inkább átfogó horizontot, mint adott funkcionálási formákat értenek.

A gondolati irány kezdőpontja 1945 után Horkheimer és Adorno könyvének, *A felvilágosodás dialektikájának* híres fejezete. E szerint a kulturális ipar első szembetűnő vonása az *egységesség*. Egyrészt mert termékei valóban nagyon homogének: „A kultúra ma mindent egyformasággal sújt”; másrészt mert összekapcsolja részeit: „A film, a rádió, a magazinok egyetlen rendszert alkotnak. Mindegyik ágazat önmagában és együtt ugyanazt a szót fújja”.⁹ Lehetne ezt tisztán praktikus módon is magyarázni: a tömegfogyasztás kikényszeríti az uniform termékeket és az ipari koncentrációt.

⁸ A háború előtt ennek az irányzatnak fontos előzménye volt Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című tanulmánya, amely 1936-ban, a *Zeitschrift für Sozialforschung*, akkor Párizsban kiadott folyóiratban jelent meg. (A tanulmány magyarul is megjelent, in: *Walter Benjamin: Kommentár és prófécia. Barlay László fordítása. Budapest, 1969, Gondolat*. – A szerk.) Ám csak a háború után, Benjamin gondolatai elterjedtével, Adorno írásaival együtt vagy nélkülük vált a tanulmány gyakran hivatkozott szöveggé.

⁹ *Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek. Budapest, 1990, Gondolat-Atlantisz, 147. o. A továbbiakban erre a magyar kiadásra hivatkozunk.*

De ez a magyarázat összekeveri az okot a hatással: a tömegfogyasztás, az új ipariális rend és annak termékei az uniformitásnak inkább következményei, mint gyökerei; „a közönség alkata, amely állítólag és ténylegesen kedvez a kultúripar rendszerének, maga is része, nem pedig mentsége a rendszernek” (Horkheimer–Adorno 1990, 149). A kultúripar egységességének okait tehát máshol kell keresnünk: „Már közelebb jár az igazsághoz az a magyarázat, amely a technikai és személyes apparátus önsúlyával érvel. Ehhez járul a végrehajtó hatalmasságok megegyezése, de legalábbis közös eltökéltsége, hogy semmit se állítsanak elő vagy engedjenek át, ami nem hasonlít táblázataikhoz, a fogyasztókról alkotott fogalmukhoz s főleg önmagukhoz” (uo.); fő oka mégis a kultúripart behálózó gazdasági viszonyrendszer. Valóban, az egyes ágazatok gazdasági okokból integrálódnak, mégpedig egyre magasabb szinteken: nagyon jellemző „a leghatalmasabb rádiótársaság függése a villamosipartól, vagy a film függése a bankoktól”. (Uo. 150.) Éppígy az alkotások minőségi skálája is gazdasági okokból jött létre: „Az »A« és »B« kategóriás filmek vagy a különböző árfekvésű magazinok történeteinek hangsúlyos megkülönböztetése nem annyira a dolog természetéből fakad, mint inkább a fogyasztók osztályozását, megszervezését és uralását szolgálja. Mindenki számára szánnak valamit, nehogy bárki is kitérhessen” (uo.).

De álljunk meg kicsit ennél az utolsó pontnál, a termékek látszólagos különbözősége mögötti szigorú homogenitásnál. „Azt, hogy a Chrysler- és a General Motors-széria különbsége alapján véve illúzió, már minden gyerek tudja, aki lelkesedik a különbségekért... Nincs ez másként a Warner Brothers és a Metro-Goldwyn-Mayer kínálatával sem.” Ez a homogenitás a túlbujánzó *standardizálás* gyümölcse: a gyártásmódok fix formulákat diktálnak. Ez többek közt magával hozza a mindenféle tartalom eltűnésének tendenciáját: „Az állítólagos tartalom csak halvány ürügy; ami az ember agyába vésődik, az a szabványosított cselekvések automatikus sorozata” (uo. 166. o.). Ezért aztán a *mű* mint az *autenticitás* és az *igazság* helye felszámolódik, s a *séma*, a tökéletesített és funkcionális mechanizmus ül diadalt: „Általában rögtön meglátszik egy filmen, hogyan végződik, ki lesz megjutalmazva, megbüntetve és elfeledve benne, a könnyűzenében pedig a preparált fül a sláger első taktusai után kitalálhatja a folytatást, és boldognak érzi magát, ha valóban úgy következik. A kultúripar az effektusok, a kézzelfogható teljesítmény, a technikai részletek mű fölötti uralmával együtt fejlődött ki, mely mű valamikor az eszmét hordozta, s az utóbbival együtt számolták fel” (uo. 153. o.). A mű alkonya a klisé győzelme; ha úgy tetszik, a művészet és minden hozzá tartozó dolog halála.

Tehát a lényeg: a kultúripar a *művészet halálát* jelenti. Számtalan dologban láthatjuk ennek bizonyítékát. Megnyilvánul abban a tényben, hogy a mai kultúrafogyasztótól elsikkasztják a részvétel vagy beavatkozás minden lehetőségét: a „képzelet és a spontaneitás elsorvadása” vár rá egy „minden reakciót előíró” termék miatt (uo. 148. o.). De a művészet halála megnyilvánul abban is, ahogyan a kreativitás átalakul egyszerű technika feletti uralommá vagy nyelvi virtuozitássá: a filmgyártás által teremtett és erőltetett zsargon „olyan finom árnyalatokra is kiterjed, amelyek csaknem elérik az avantgárd művek eszközeinek szubtilitását” (uo. 157. o.), ám az igazság

ehhez tartozó kutatásába nem bonyolódik bele. Éppígy a művészet halála nyilvánul meg egy tökéletesen degradált individualitás megjelenésében („mindenütt a pszeudoindividualitás uralkodik, a dzsessz szabványosított improvizációitól kezdve az originális filmegyéniségig, akinek hajfürtjét a szemébe kell lógatnia, hogy felismerjék”), s még inkább a művészek új, „művészeti szakértőségre” redukált szerepében („valamikor a művészek, miként Kant és Hume, leveleiket »a legalázatosabb szolgája« aláírással fejezték be, s közben aláaknázták a trón és az oltár alapjait. Ma keresztnevkön szólítják a kormányfőket, ugyanakkor minden kulturális rezdülésükben alá vannak vetve írástudatlan fejedelmeik ítéletének”) (uo. 186. és 162. o.). Elveszett az eltérés, a különbözőség, az alteritás lehetősége: a művészet a normákon elkövetett ereszak, a lehetőségek felé való nyitottság volt, de most csupán a létező van igazolva. Cserében az esztétikai tárgyak pusztá árujellegget nyernek: „A show értelme az, hogy mindenkinek megmutatjuk, amink van és amit tudunk” (uo. 188. o.).

Tehát a művészet halála *áruval egyenértékűvé* tétele. Ez utóbbi vonás önmagában egyáltalán nem új: „csak az kelti az újdonságot, hogy ezt ma készséggel beismerik, és hogy a művészet készséggel lemond saját autonómiájáról, büszkén sorolja magát a fogyasztói javak közé” (uo.). Másrészt hiú dolog ellenállni a művészet áruvá válásának: „Épp azok esnek áldozatul az ideológiának, akik elködösítik ezt az ellentétet, ahehlyett, hogy felvennék saját produkciójuk tudatába” (uo. 189. o.). Az a probléma, hogy az áru és a művészet totális azonosításában mindkettő elveszti működési terét. Hiszen a művészetnek, még ha áru is, a haszontalanságot kell garantálnia a hasznosság birodalmában: „Az a haszon tudniillik, amelyet az emberek... a műalkotástól remélnek, messzemenően éppen a haszontalanság létezése” (uo. 189–190. o.). De amennyiben áru, a művészetnek bizonyítania kell, hogy megvan a maga haszna: egyrészt kielégíti a kikapcsolódás, a lazítás szükségletét, másrészt a presztízst adó vagy a rőközottságunkat érzékeltető „javak” egyike. Mármost a művészetnek ez a funkcionalitása csupán egy újabb rabszolgaságot jelent („ha a művészet teljesen a szükséglethez igazodik, eleve megcsalja az embereket éppen abban, amit nyújtania kell a hasznosság elve alóli felszabadulásban”); s minél inkább megvalósul ez a funkcionális, annál inkább elsikkasztja a művészet maradék identitását is („mindennek csak azáltal van értéke, hogy átváltható valami másra, nem pedig önmagában”) (uo. 190. o.). Aszórakozás és a kínálat formái közé keveredett művészet áru voltának épp specifikus vonásait veszti el, a meg nem nevezett cél tárgyi konzisztenciáját emészti fel; az a törekvés, hogy szociális kötelezettséggé váljon, egzisztenciáját rombolja le.

Csak ezekkel a tényekkel számolva lehet valódi képet alkotni a jelenről. „A kultúripar már ma is mint valami politikai jelszavakat tálalja a műalkotásokat, csökkentett áron belecsöpögtetve az ellenszegülő publikumba; élvezetük a nép számára egy hozzáférhetővé vált, mint a köztéri parkok. Eredeti árujellegének felbomlása azonban nem azt jelenti, hogy azt egy szabad társadalom életében számolnák fel, hanem hogy elvesztették az utolsó védelmet is kultúrjavakká való lealacsonyításukkal szemben. A művelődési privilégiumok megszüntetése a kultúra kiárusítása által nem vezet el a tömegeket abba a tartományba, amelytől mindig is távol tartották őket,

hanem a fennálló társadalmi feltételek mellett éppenséggel a műveltség felbomlását szolgálja, a barbár kapcsolatnélküliség előrehaladását” (uo. 193. o.). Vagyis feltűnik a misztifikáció (mondhatni, értékcsökkent árut kínálnak, amelyből épp az illant el, amit ér), a tehetetlenség (a művészet nagyobb hozzáférhetősége nem a tömegeket fejleszti, hanem a barbárságot terjeszti ki), az értékek abszolút ellaposodása (a műalkotás annyit ér, mint egy park: a »kultúrjavak« címke mindent közös nevezőre redukál). Ami feltűnik, az a *totalitárius természetű* kultúripar, amely ellenőrzésre, a különbözőségek eliminálására, profitra, uralomra törekszik. Ezek után művészetről, annak túléléséről, élvezhetőségéről beszélni alapjában véve patetikus póz: nyílt felkínálkozásra megvetés a válasz („a pusztá ráadássá tett, lezüllesztett műalkotásokat a boldogítottak titokban elvetik, azzal a szeméttel együtt, amelyhez a média hasonítja őket”); a domináns modell, amely elől nincs menekvés, a reklám modellje („manapság a filmszínésznő minden egyes sztárfotója nevének reklámjává lesz, s minden egyes sláger saját melódiájának hirdetőjévé. Technikailag és gazdaságilag egyaránt összeolvad a reklám a kultúriparral”) (uo. 193. és 196. o.). Az esztétikai tárgy olyan, mint egy szlogen; s tartalma a valódi távlat hiánya.

Természetesen nem gondoljuk, hogy néhány idézettel, néhány jellegzetesség kiemelésével már rekonstruáltuk is a korunkban és korunkról szóló egyik legsúlyosabb és legösszetettebb írás teljes szövedékét. De legalább a frankfurti iskola téziseinek néhány sarkpontja világossá vált, kirajzolódik a döntés jellege, hogy a filmet nem egyik vagy másik iparággal összefüggésben, hanem a kultúripar teljes mechanizmusához viszonyítva kell vizsgálni (tehát a film intézmény voltáról s hasonlókról szóló ismeretek bármennyire hasznosak is, a vizsgálandó terület kiterjedéséhez képest részlegesek); tudatosul az általuk tett kísérlet néhány olyan általános tendencia felmutatására, amelyek legjobb tanúbizonysága a film (homogenitás, standardizáció, áruvá válás); s mindenekeelőtt tudatosul a felismerés, hogy művészet és ipar, esztétikai összetevők és társadalmi összetevők közt különbséget tenni hamisítás, mert a két oldal immár összeolvadt, s az első megtagadta saját autonómiáját, amikor a másikkal való találkozásban átformálta önnön természetét.

Ez az utolsó pont alapvető: Horkheimer és Adorno után válik érthetővé, milyen mélységesen haszontalan elválasztani a szorosán összekapcsolódott két dolgot, s a szabadnak feltételezett területek felett őrködni: jobb a régi kategóriák helyén tabularasát csinálni, s az új valóságra vetni leleplező pillantást. Történeti nézőpontból a két frankfurtinak talán legnagyobb érdeme a régi konceptuális keret eltörlése. Viszont gondolatmenetük éppen e tisztán *negatív* jellege miatt lesz a későbbiekben vita tárgya. Elemzésük célja az uralomvágy bemutatása a kultúripar és a modernitás egyéb területein egyaránt. Gondolatmenetük szerint a felvilágosodás racionalizmusa, amelynek származéka korunk, új totalitarizmusokat hozott létre, többek között azzal, hogy a gondolatot a természet és a társadalom irányítójává züllesztette; amitől csupán egy más típusú, önreflexív és kritikus racionalizmus szabadíthatja meg. A jelen ilyen radikális kritikája, a felvilágosodás ellentmondásainak ilyen teljes felelőssége, a meg szabadulás ilyen gyökeres váltást igénylő formája a későbbi kutatók szerint nem

teljesen igazolt, ám a Horkheimer és Adorno írásában jelen levő gondolati feszültség az elemzés és a konklúzió a további artikulálását igényli.

Nem követjük itt részletekbe menően a frankfurti iskola recepcióját és kritikáját. Megismerésében segítséget adhat Edgar Morin *L'esprit du temps* (Az idő szelleme) című tanulmánya (Morin 1962). Morin írása többek közt nem zárja rövidre a produkció és a fogyasztás közti feszültséget, s nem tekinti befejezettnek az ismétlés és az innováció közti dialektikát. Azt sugallja, hogy a tömegkultúra nem az egyetlen kultúratisztítás, sokkal inkább egy polikulturális komplexum része, s szerinte nem fojtja el a képzeletet: aktívabb, mint valaha. Most azonban lépünk inkább a frankfurti iskola kritikájának végpontjához, s vizsgáljuk meg Alberto Abruzzese ebből a nézőpontból igen szimptomatikus munkáit (1973; 1974; 1979).

Az első szembeszökő különbség a perspektíva különbsége. A külső nézőpont, vagyis egy, a múltban (amely így a mitizálódás veszélyébe keveredne), illetve egy, a jövőben (amely ilyen módon utópikussá válhatna) felvett pozíció helyett Abruzzese a belső nézőpontot részesíti előnyben, amely a jelenben áll, és elfogadja tényeit: csakis ezen a módon érthető meg a teret meghatározó valós dinamika, s így lehet elfogadható álláspontot kialakítani.

Az a „belső” nézőpont például megmutatja, hogy a kulturális ipar kétségtelenül progresszív, de nem monolitikus: története tagolja, artikulálja felszínét. E történetnek, amelyet Abruzzese főként 1973-as könyvében tekint át, két vonása szembeszökő. Az első, hogy olyan a negatív momentumok, mint a kritika, a visszautasítás mindig nemekennyé válnak: a kulturális ipar a kimondásból a fejlődés lehetőségeit hallja ki (Schopenhauer a zseni és a tömeg szembeállításában a szerző-közönség kapcsolatot helyezte előtérbe); s a visszautasítás új asszimilációs technikákat mutat meg (az avantgárd akarata ellenére a reklámnak szállít ötleteket). Másrészt ez a történet nem egyenletes vagy egyszólamú: vannak fázisok, ahol régi értékek kerülnek újra előtérbe, vannak, amelyek a társadalmi kapcsolatokat formálják át, továbbá vannak strukturáltabb és bizonytalanabb körvonalú, emberközpontú és technokrata fázisok. Nem kell hát a kultúripart statikus és uniform entitásként elgondolni: épp ellenkezőleg, folyamatos ingadozások, fáziseltolódások jellemzik. Tehát története, amennyiben az individuum fogyasztóvá, illetve a műalkotás áruvá válásának története, igen sok mozgalmassá tűnik. Annál is inkább, mivel maga a rendszer is termel ki a stabilabb egyensúlyt is felborítani képes antianyagot.

Második fontos különbség: Abruzzese szerint nem igaz, hogy a kultúripar progresszív érvényesülése során tett előrelépések feltétlenül veszteséget jelentenek. Vegyük például az intellektuális tevékenységet: tény, hogy a tömegkommunikációs szektor s mindenekelőtt a film megjelenésével egyszeriben megszűnik kisipari (az egész produktív ciklus feletti ellenőrzés lehetőségével rendelkező) tevékenységként, s ipari típusú, munkafolyamatokra bontott, mechanikus, óradíjas, gyakran automatizált s alapvetően jelentéktelen teljesítménnyé, vagyis „absztrakt munkává” válik. Mindazonáltal tévesen gondolják, hogy ez egy „valódibb”, „gazdagabb”, „emlékesebb” dimenzió elvesztését jelenti: „az absztrakt munka politikailag fejlettebb

munkaszervezeti forma: tudatosítja saját másságát a tőkéhez képest, ráadásul a termelési folyamaton belül teszi centrálissá a különbséget... Amikor az intellektuális tevékenységet industrializációja arra kényszeríti, hogy anonim, kollektív, mechanikus, órabérben végzett munkává váljon, arra is elérkezik a tényleges lehetőség, hogy saját *identitását* politikai alapon (és a termelési folyamaton belül) szervezze meg” (Abruzzese 1977, 11). Tehát egy látszólagos meghátrálás valójában új és reálisabb mozgásterek megnyílását rejti: habár a kulturális munkás (vagy művészeti szakember, ahogy Horkheimer és Adorno nevezte) elvesztette autonómiáját, önmagát ugyanolyan hatékonyan vezetheti: mindössze át kell térnie a szervezkedés és a politika területére.

A tanulmány harmadik fontos gondolata, hogy ha a termelés köréből a fogyasztásba lépünk át, a kultúripar dinamikája és lehetőségei még jobban kirajzolódnak. Mindenekelőtt szerephez jut az emberi történelem során létrehozott témák, motívumok, figurák teljes birodalma. A film például visszanyúl a tradicionális mítoszokhoz és elbeszélésekhez, de egyszersmind a napi eseményeket, az épp aktuális témákat is feldolgozza. A kollektív képzelet tartalmának folytonos átpörgetése nem öncélú: lehetővé teszi a kész formulák alkalmazását, s egyidejűleg új jelentéssel ruházza föl őket. Így hát a látszólag sematikus megoldások során nem is gyanított értékre bukkanhatunk; továbbra is a filmnél maradva elég arra a makacsságra gondolni, amellyel visszatér két tradicionálisan nagyon érzékeny problémához, a kultúra és a természet közti, illetve az individuum és a kollektívum közti két határ kérdéséhez, hogy megértsük: a film sztereotípiái a legeredendőbb archetípusok egyenes örökösei; éppígy elég a gépi civilizáció két tipikus rögeszméjére, a vadállatra és a robotra gondolni, hogy megértsük; ezek a sztereotípiák korunk homályos zónáit jelzik (Abruzzese 1979). Tehát a kultúripar *gazdag*, s nem szegényes vagy egyszerűsítő, látszólag szökést kínál a valóság elől, de akár öntudatlan módon világunk újragondolására készítet. Sőt lehetővé teszi a fogyasztó tudatos részvételét is. A tömegkommunikáció szövegei önmagukra utalnak vissza: szimbólumaikkal és történeteikkel együtt azokat az eszközöket is közszemlére teszik, amelyekkel létrehozták e szimbólumokat és történeteket; a képzelet tágas tereit befutva az imaginációt működésbe hozó mechanizmusokat is megmutatják. Ez vezet arra az olvasót vagy a nézőt, hogy tudatában legyen saját szerepének, és a szöveget kiegészítse a sajátjával. Más szavakkal, a saját létrejöttüket és működésüket megjelenítő tárgyak bemutatása lehetővé teszi a mechanizmussal való megismerkedést, annak befogadását s az alkotási folyamat folytatását: a szöveg alakulása felhívás az alakításra. Tehát a fogyasztó nem rabszolga vagy kiszolgáltatott, inkább *cinkos*: ő végzi el a kulturális árut befejezetté nyilvánító s ezzel sorsát beteljesítő kiegészítő munkát, ő végzi el azt a kiegészítő munkát, amely elsősorban emlékezet és vágy formájában a kultúripar titkos motorja (Abruzzese 1979, 177).

A kínálat *gazdagságának* és a fogyasztó *cinkosságának* gondolata talán zavarba ejtő; ám mellett, hogy már létező dolgokra derít fényt, előrejelzéseket tesz lehetővé a még befejezetlen folyamatok kimenetelére is. Egyrészt a kultúripar saját tőkéje kihasználására és cselekvési sugarának kiterjesztésére való készsége inkább a fogyasztási

javakat teszi majd művészetté, mint a művészetet a fogyasztási javak egyikévé. Tehát az *áru esztétizálásáról* van szó, s nem a művészet kiárusításáról, mint azt Horkheimer és Adorno gondolta. Másrészt mivel a kultúripar az olvasót vagy a nézőt „produktív” fogyasztásba vonja be, az nem válik leigázottá, hanem átveszi ritmusát, a vele járó lehetőségeket és hatalmat. Tehát a *test technológizálódik*, s nem az egyéni képességek tűnnek el, ahogyan Horkheimer és Adorno feltételezte. Számomra ezzel a frankfurti iskola által körvonalazott tézis megfordítása teljesnek tűnik: a totalitárius kultúripar képzetére az *újraelsajátítás* lehetőségének felmutatása felel. A kultúripar nem üres és zsamoki: ez gyár, amit kezelni, használni kell, amit vissza kell hódítani.

8.5

A film és a társadalom ábrázolása

A film az iménti oldalakon nem kizárólagos főszereplő, inkább másodhegedűs volt egy nagyzenekarban. Viszont azokkal a kutatásokkal, amelyek azt az elképzelést járják körül, hogy még a fiktív történetet elbeszélő filmek is az őket körülvevő társadalom portréi, visszakerül a színpad közepére.

A vonulat egyik legrepresentatívabb írása Kracauer *Caligaritól Hitlerig* című könyve (1947), amely a nácizmust megelőző időszak kulturális légköréről szól. Alapfeltevése, hogy „a német filmek elemzésén keresztül rámutathatunk a Németországban 1918 és 1933 közt uralkodó alapvető pszichológiai tendenciákra” (Kracauer 1947, 11).¹⁰ E feltevés mellett a tanulmány háttéréhez tartozik néhány általános jellegű megállapítás is. Mindenekelőtt „egy nemzet filmjei közvetlenebbül tükrözik annak mentalitását, mint a többi művészet, két okból: először, a filmek sosem egyetlen egyén alkotásai” (Kracauer 1991, 10), ezért az egyéni álláspontok és idioszinkráziák súlya kisebb, mint más művészetek esetében. Másodszer: a filmek névtelen sokasághoz szólnak, és arra gyakorolnak hatást; a közkedvelt filmek – illetve, hogy pontosabbak legyünk, közkedvelt filmmotívumok – ezért feltételezhetően létező tömegigényeket elégítenek ki” (uo. 11. o.). Tehát egyrészt egy *munkacsoport* jelenléte, másrészt a széles körű fogyasztás: a mindkét oldalon meglévő *kollektív* dimenzió a *társadalom* tökéletes *színpadává* teszi a filmet.

Kracauer második általános jellegű megfigyelése, hogy „a filmek nem annyira kifejezett hitvallásokat, hanem inkább pszichológiai beállítottságokat tükröznek – a kollektív lelki alkat ama mélyrétegeit, amelyek többé-kevésbé a tudatosság dimenziója alatt terülnek el” (uo.). Vagyis a filmművészet az elhallgatott, a lappangó, a rejtett dolgokat hozza felszínre. Vegyük például a színészi játékot kísérő elhanyagolható gesztusokat: épp jelentéktelenségüknél fogva hozzák felszínre azt az egyébként kezezen megfogalmazható módot, amelyen ki-ki másokhoz és a világhoz kapcsolódik.

¹⁰ Siegfried Kracauer: *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története. Fordította: Siklós Ferenc. Budapest, 1991, MFIE. A továbbiakban erre a magyar kiadásra hivatkozunk.*

Ezek az észrevétlen, de a felvevőgép által automatikusan regisztrált gesztusok az emberi kapcsolatok láthatatlan dinamikájának „látható hieroglifái”, együttesük „többé-kevésbé jellemző annak a nemzetnek a belső életére, amelyből a filmek felbukkannak” (uo. 12. o.). Ezzel párhuzamosan, „ami számít, nem annyira a filmek statisztikailag mérhető népszerűsége, inkább képi és elbeszélő motívumainak népszerűsége. Ezeknek a motívumoknak állhatatos ismétlődése belső ösztönzések külső kivetülésének a jele. És magától értetődően akkor van leginkább szimptomatikus súlyuk, mikor a népszerű és a népszerűtlen filmekben egyaránt előfordulnak, »B« kategóriájú mozifilmekben éppúgy, mint szuperprodukciókban” (uo. 13. o.). Vagyis minél makacsabb az ismétlődés, annál nagyobb erejű vágyra utal. Tehát egyrészt a tudatalatti, másrészt az ismétlődő vonások: a film a *társadalom tanúja*, mert az *észrevétlent és az ismétlődőt* ragadja meg. A film horizontja egy kultúra *tudatalattija*.

Kracauer harmadik általános jellegű megjegyzése szerint „ha egy nemzet sajátos mentalitásáról beszélünk, ez semmi esetre sem jelenti az állandó nemzeti jellem fogalmát” (uo.): a kollektív lelkiállapotok és tendenciák történelemhez kötöttek. Mindazonáltal a történeti evolúció nemcsak politikai, gazdasági, társadalmi okoktól függ: a kulturális összetevők, a legapróbb és legrejtettebb mozzanatok is beleértve, döntő szerepet játszanak. Vegyük például a Hitler előtti Németországot. „A gazdasági változások, társadalmi kényszerhelyzetek és politikai machinációk nyílt története mögött fut egy titkos történet, amely a német nép belső hajlamait érinti. Ezeknek a hajlamoknak felfedése a német filmművészet útján segíthet megérteni, hogyan emelkedett fel és került fölénybe Hitler” (uo. 16. o.). Tehát a film *tanú a történelem* színpadán: lehetővé teszi, hogy *szociálpszichológiai* tényekkel egészítsük ki a hagyományos megközelítéseket.

Az előzetes megjegyzések után Kracauer imponáló részletességgel elemzi az 1918 és 1933 közti német filmművészetet. Itt nem követhetjük végig ezt az elemzést, de kiindulópontjait látva világos, hogy főként a filmművészetnek az adott korszak társadalmában meglevő lelkiállapotok ábrázolására s a későbbi események előrejelzésére szolgáló képessége érdekli. Megállapításai e munkaprogramhoz igazodnak: például a szexuális tematikájú és a kosztümös, a történelmet az individuálpszichológián feloldó filmek tízes-húszas évek közti sikerét úgy értelmezi, hogy azok „olyan primitív szükségletekről tanúskodtak, amelyek a háború után valamennyi hadviselő országban felmerültek”, a történelmi filmek pedig „biztos, hogy számtalan német sebeire csepegtettek gyógyírt, akik a haza megalázó veresége miatt többé nem voltak hajlandók a történelmet az igazság és az isteni gondviselés eszközének elismerni” (uo. 45. és 51. o.). Ugyanígy ragadja meg a húszas évek elejének domináns problémáját a *Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari) segítségével: ez pedig a „a zsarnokság és a káosz közt ingadozó lélek”, „szembenézve a kétségbeejtő helyzettel: bármilyen menekülés a zsarnokságtól a legteljesebb zűrzavar állapotába látszik vetni őt” (uo. 68–69. o.). A harmincas évek elejének filmjeit két részre osztja: az első csoportot azok alkotják, amelyekben antiautoritárius tendenciák nyilvánulnak meg, de anélkül, hogy pozitív javaslatokat tartalmaznának; a másodikat pedig azok, amelyek a háborús

hősöket, a zsoldosvezért, a cselekvő lázadót ünneplik, s így „az autoritás iránti vágnak adnak szabad folyást” (Kracauer 1947, 311). A konklúzió paradox: a német film a korszak mentalitásának olyan pontos képmását adja, hogy csakis visszaigazolását adhatja a későbbi eseményeknek. A náciizmus idején a „homunculus hús-vér valóságában járkált. Önjelölt Caligarik hipnotizáltak gyilkossá számtalan Cesarit. Dühöngő Mabuse-ok követtek el fantasztikus bűncselekményeket büntetlenül, és örült Ivánok agyaltak ki soha nem hallott kínzásokat. Ezzel a szentségtelen körmenettel párhuzamosan, sok, a filmvászonról ismert motívum tényleges eszménnyé vált” (Kracauer 1991, 235. o.).

De az egyes megfigyelések mellett is tény marad, hogy Kracauer munkájának teoretikus magja kiindulópontjaiban van. A filmek visszatükrözik az őket körülvevő társadalmat: létrehozásuk és fogyasztásuk közösségi karaktere miatt bármilyen más szövegfajtánál jobban visszaadják motívumait. A társadalom rejtett, felszín alatti vonásait tárják föl egészen tudatalattijának valamilyen megjelenítéséig; háttérdinamikáját megmutatva tagolják történelmét. Összegezve, a film tökéletes *tanú*; s mint ilyen a történetírón kívül a szociológus számára is értékes *forrás*.

Nyilvánvaló, hogy ezek a premisszák Kracauernek általunk korábban már vizsgált, a filmművészetről mint realista beállítottságú eszközzel formált koncepciójára épülnek. Azért választottuk mégis el a két írást, mert bár *A film elmélete* későbbi, mégis olyan esszencialista dimenzióval rendelkezik, amelyet a *Caligaritól Hitlerig* esetében az éles metodológiai tudatosság módosít. Nyilvánvaló az is, hogy Kracauer elemzését miért éri manapság sok kritika: a társadalmi motívumokat és a filmreprezentációt feltűnő (a visszatükrözés elméletével járó) egyszerűsítéssel köti egymáshoz; továbbá szembeszökő (valószínűleg a történelemtől mint az események tisztán kauzális egymásra következéséről alkotott elképzelésével együtt járó) determinizmussal magyarázza a tények dinamikáját. Mindazonáltal Kracauer munkáját kivételes jelentőséggel ruházta föl, hogy bebizonyította: a film nemcsak az esztéták, hanem történészek s főleg szociológusok számára is érdekes lehet. Ez utóbbiakat arra is emlékeztette, hogy nem pusztán egy új produkciós modellhez, új piacokhoz, új foglalkozásokhoz, új értékekhez kötött mechanizmusról van szó, hanem a társadalom legitimosabb összetevőit, legfinomabb feszültségeit visszaadni kész tükörről is; vagyis legitimálta a filmet mint forrást és tanúságtételt. Egyszóval az egyes kultúrák önábrázolása, illetve az alternatíváikról és a tagjaiknak kínált választásokról való kép megértésében segítő fontos *dokumentummá* tette a filmet.¹¹

Kracauer gondolatmenetéhez számos kutató kapcsolódik. Egyesek direkt módon, mint például Giorgio Galli és Franco Rositi (1967), akik a Hitler előtti német filmet a kortárs amerikai filmmel hasonlítják össze. A politikai és társadalmi helyzet hasonló a két országban: ha egyik esetben Hitlerünk lesz, a másikban Rooseveltnk, s ez részben azért történik így, mert az amerikai filmben az optimizmus és a cselekvőkedv játszik főszerepet, s ilyen módon mintegy antitesteket juttat a társadalomba, hogy az

¹¹ Későbbi támpontok Kracauer filmmel kapcsolatos magatartásának meghatározásához in: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M., 1963.

leküzdhesse a válságot.¹² Mások indirekt módon kapcsolódnak hozzá, mint például Martha Wolfenstein és Nathan Leites tanulmánya (1950), amely arról szól, hogy három filmgyártás, az amerikai, az angol és a francia milyen módon ábrázolja a férfiak és nők, a szülők és gyerekek, a vágy alanyai és tárgyai, a hőhérok és áldozataik közti érzelmi kapcsolatokat. A kutatást irányító alapgondolat bizonyos fokig ellentétes Kracauerével: e szerint a filmek a vágyainknak, törekvéseinknek, érzelmeinknek (s nem tényleges, bár öntudatlan társadalmi jelenségeknek) formát adó „éber álomhoz” tartoznak. Mindazonáltal, ha nem is épp tükörszerű módon, a film a valóságra reagál, éppúgy, mint a külső formákat elváltoztató, ám a dolgok jelentését megőrző álmok. Ez lehetőséget ad arra, hogy akár olyan műfajok, mint a dal vagy a komédia szűrőjén át is lássuk, hogy a három különböző kultúra hogyan gondolkodik és beszél az emberi létezés egy elég tág területéről. Tegyük hozzá, hogy Wolfenstein és Leites, mivel Kracauerétől nemcsak különböző, de kevésbé kimunkált filmfogalommal rendelkeznek, sokkal inkább használnak kvantitatív feltáró eszközöket, a „content analysis” módszereit. Tanulmányuk a *Caligaritól Hitlerig*gel együtt a „filmművészetben megjelenő fiatalság-, család-, deviancia- stb. képekre” irányuló, a következő évtizedeket tarkázó számos munka egyik mintája lesz.

A Kracauer írásában megjelenő problematikát érdekes formában elevenítik föl Marc Ferrónak a film és a történelem kapcsolatáról szóló tanulmányai. Szerinte a film négy alapvető módon mutathatja meg a társadalmi valóságot. Először is a tartalmán keresztül: a megjelenített helyzetek bemutatják, mit gondol egy társadalom saját magáról, múltjáról, másokról stb. Teheti ezt pozitív formában: ekkor az ábrázolás konkretizálja azt a módot, ahogy a társadalom látja önmagát. De teheti negatív lenyomat formájában is: mivel az ábrázolásban gyakran előfordul következetlenség vagy lapszus, ezzel azt is megmutatja, amit egy társadalom tud, bár nem akarja bevallani, vagyis ha úgy tetszik, latens oldalát is. Ebben az értelemben a filmművészet egyfajta „szocioanalízis” (Ferro 1977, 100–101).

Másodszor: a film a társadalmi valóságot a stílusán keresztül is megmutathatja. Vegyük például a montázssal kapcsolatos választásokat: Veit Harlan a *Jud Süß*ben a kastélyról a gettóra, a főszereplő tradicionális öltözékéről modern ruhájára, az aranyról a balerinákra gyors áttűnéseket alkalmazva tér át. A két kép összeecsúsztatása tökéletesen láthatóvá tesz egyes náci rögeszméket, mint például hogy a zsidó ruhát igen, de természetet nem válthat, vagy hogy a pénze viszi a bűnbe. A témán végzett átalakítások is sokatmondóak lehetnek: Carol Reed *A harmadik ember* (*The Third Man*) című

¹² Galli és Rositi két alapvető vonást tulajdonít a filmnek. Először is, miközben a film tükrözi a társadalmat, bizonyos aspektusokat privilegizál mások kárára; és az amerikai film a tömegkultúra által kínált értékek, például „a konfliktusbeli optimizmus, a személyes elkötelezettség, a pozitív érzelmek” irányában nyitottabb (Galli–Rositi 1967, 259). Másodszor, a filmek nemcsak visszatükrözik a társadalmat, hanem orientálják is: az amerikai film a terjedő zavar „antitestek” a tömegkommunikáció értékeiben találja meg. E két vonásból kiindulva lehet megérteni a filmnek egy nemzet társadalmi-politikai sorsára gyakorolt hatását.

filmjében figyelmen kívül hagyja Graham Green jelzéseit, s így „a kétértelműség morálja helyett a jó és a rossz morálját” prezentálja filmen (uo. 65. o.).

Harmadszor: egy film úgy is kötődhet a társadalomhoz, hogy hat rá. Számos gyakran ellentmondásos módon avatkozhat be a társadalom életébe: mozgósíthatja a tömegeket, taníthat, adhat „elleninformációt” valamiről, magasztalhat valamit stb.; vagyis a kép tükör voltán túl fegyver is. Nos, hogy e cselekvés milyen formában jelentkezik, az a társadalmat átjáró dinamika értékes mutatója: megérteti velünk, milyen tervek töltik el, milyen erők mozgatják, milyen szakadások fenyegetik.

A negyedik mód, amelyen egy film a tágabb környezetéről jelzéseket adhat, olvasatához kötődik. Minden társadalom a maga módján interpretálja a textusokat: csak bizonyos aspektusait ragadja meg, bizonyos felhívásait veszi észre. A filmnek is ez a sorsa. Ebből a szempontból tipikus *A nagy ábránd* (La grande illusion) esete: bemutatása idején, a háború előtt Renoir filmjét úgy üdvözölték, mint pacifista, a népek közeledéséért síkraszálló művet, a háború után pedig mint leplezetten kollaboránst ítélték el a németekkel túllontúl elnéző volta miatt (vö. uo. 69. o.). Egy film fogadtatása tehát hasznos útmutatás a minden társadalmi formációt uraló ideológiai háttér tekintetében.

Így Ferro. Írása egyszerre kitágítja és módosítja a Kracauer-féle tematikát: a film *tanúbizonyosság*, de nem mintha tökéletesen visszatükrözné a társadalmat, inkább vakfoltjainak, mentális folyamatainak, lehetséges mozgástípusainak, válaszainak *indikátoraként* működik. Ebben az irányban halad Pierre Sorlin is, akinek munkája további értékes többletet ad a gondolatkörhöz. Ha igaz, hogy a film egy társadalom képmását kínálja, fel kell tenni azt a kérdést is, miféle képmás az. A film valójában sosem kétszerezi meg a körülötte lévő valóságot: épp ellenkezőleg, pusztán kiválasztja néhány töredékét, s jelentéssel tölti meg, történetbeli vagy tézisbeli funkcióval látja el, tehát új egységbe foglalja őket. Vagyis a film saját eszközein, a szelekción, egzemplifikáción, kiemelésen és újrakomponáláson keresztül átírja a valóságot. Ezért ahhoz, hogy megértsük, milyen típusú képmással van dolgunk, számot kell vetni a *film szerkesztési elveivel*, vagyis azzal az „eljárással, amelyen keresztül a korszak filmje kiragad egy töredéket a külvilágból, újraszervezi, koherenssé teszi: az érzékelhető világ folyamatából kiindulva befejezett, lezárt, diszkontinuus és kommunikálható dolgot hoz létre” (Sorlin 1977, 284). Egy társadalom sosem úgy mutatkozik a vásznon, ahogy ténylegesen van, hanem ahogy a kor kifejezési formái, a rendező döntései, a nézők várakozásai s általában a korszak filmfogalma megmutatkoznak engedik vagy igénylik.

Ennek az a következménye, hogy a filmkép a dolgok állapota helyett inkább egy társadalom *látható oldalát* mutatja föl. „Egy korszaknak az a látható oldala, amit képcsínálói elkapni és közvetíteni igyekeznek, és az, amit a nézők elfogadnak”, illetve „amit egy adott korszakban fényképezhetőnek és filmen bemutathatónak gondolnak” (uo. 68–69. o.). Vagyis a látható határozza meg, mit vesznek észre, milyen módon ragadják meg, milyen formában kommunikálják, s milyen súlyt tulajdonítanak neki. Ezt közvetlenül két társadalmi csoport, a filmesek és a nézők csoportja alakítja, de rajtuk keresztül az egész társadalom tárja föl perceptív szokásait, a figyelme közép-

pontjában levő dolgokat, az általa használt interpretatív sémákat és kanonikusnak tekintett konfigurációkat. Pontosabban, „látható” oldalában egy társadalom érzékelhetővé teszi saját érdekeit, érdeklődését s ezek elrendezési módját: tehát a hasznosnak tartott beszédtemák által alkotott horizontot, „azt a keretet, amelyen belül el tudja helyezni saját problémáit” (uo.). Valamint a „láthatóban” kinyilvánítja rögeszméit és létrehozásuk módját: tehát a reprezentációit tagoló motívumokat, azokat a „fixációs pontokat” (uo. 241. o.) is megmutatja, amelyek körül képzelete forog. Végül, a „láthatóval” egyértelműsíti elveit és alkalmazási módjukat: tehát a problémáira adott megoldásokat és a valóságról adott interpretációit is megmutatja. Valami nagyon alapvető dolog kerül a felszínre: nem egyszerűen valamilyen cselekvési mód, hanem látásmód, vagyis a világ tudomásulvételének formája, megismerésének módja; azaz a mentalitás vagy ideológia. Egy társadalom „látható” oldala az általa a valóság birtokbavételére kidolgozott ábrázolásokon át éppen hogy mentalitását vagy ideológiáját teszi láthatóvá.¹³ Annyira így van, hogy a „látható” fluktuációi vagy megsokszorozódásai nagyon mély, új világszemlélet megjelenéséhez kötődő feszültséget jeleznek.

Világos, hogy Sorlinnal nagyon távol kerültünk Kracauer mimetikus modelljétől: a film nem a társadalmat ábrázolja, hanem amit a társadalom ábrázolhatónak tart. A film először is „kinyilvánít egy adott látásmódot; lehetővé teszi, hogy a láthatót megkülönböztessük a láthatatlantól, s ezen keresztül felismerjük az adott korszakbeli percepció ideológiai korlátait. Továbbá általunk fixációs pontnak nevezett érzékeny tartományokra, vagyis olyan látszólag másodrendű kérdésekre, elvárásokra, nyugtalanságokra mutat rá, amelyeket filmről filmre való szisztematikus ismétlődésük jelentőségtejjé tesz. Végül különböző interpretációkat kínál a társadalomról és a benne kialakuló viszonyokról; a (gyakran igen hűségesen közvetített) tényleges világgal való analógiák leple alatt közelítések és párhuzamok, kifejtés, megtartás és kihagyás segítségével fiktív univerzumot hoz létre” (uo. 253–254. o.). Vagyis: a film megmondja nekünk, mit lát meg ténylegesen egy társadalom, milyen kulcsfigurákra bízza gondolatait, hogyan dolgozza fel ezeket, és ezzel párhuzamosan mit hagy figyelmen kívül, mit cenzúráz, mit tart tilalmasnak. Összegezve, a film nem a társadalom képét adja, hanem azt, amit a társadalom képnek tart, saját lehetséges képét is beleértve; nem a valóságot reprodukálja, hanem a valóságról való beszédmódot.

Sorlin álláspontja, vagyis hogy megtartja a film tanúbizonyosság-értékét, de új fénybe állítva s bizonyos módon radikalizálva, két tény figyelembevételével válik igazán érthetővé. Az első az, hogy a szerző, bár elsősorban szociológiai irányultságú (könyvének címe nem véletlenül *Sociologie du cinéma*), tekintetbe veszi azt a szemiotikai alaptételt is, amely szerint egy reprezentáció mindenekelőtt nyelvi, tehát bizonyos konvencionális vonásokkal rendelkező konstrukció.¹⁴ Második, hogy bár Kracauer

¹³ Sorlin (1977, 15) különbséget tesz mentalitás és ideológia között, ezeket itt mi egymás mellé állítottuk.

¹⁴ Ehhez a két érdeklődéshez egy történeti is társul, amely inkább más, később tárgyalt műveiben jelenik meg.

nyomdokain jár, nem tekint el attól sem, hogy a film meghatározott szabályok (vagyis gyártási mechanizmusok, esztétikai kritériumok, a kommunikáció törvényei) szerint, meghatározott (gazdasági, művészi, ideológiai) céllal működő gépezet is. Ez utóbbi lényeges pont: Kracauer a szociológiai kutatás többi szálától elszakítva kezeli azt a témát, hogy a film a társadalom képmása, Sorlin pedig összekapcsolja velük: csakis akkor tudjuk felbecsülni a filmművészet tanúbizonyosságának értékét, ha produktív szervezetként, komplex intézményként, a tömegkommunikáción belüli értékszféraként vizsgáljuk. Más szavakkal, csak annyiban lehet a film a társadalom tükre, amennyiben maga is társadalmi valóság. Sorlin alapgondolata, amely szerint egy korszak látható oldalát meghatározottságain és működésén keresztül kell megragadni, és csakis ezen keresztül árulhat el valamit a valóságról, szintézisre való igényét bizonyítja.

És ezzel a kísérlettel befejezhetjük a filmszociológiai kutatás ismertetését. A szociális és gazdasági tényezők esztétikai aspektusoknak való alárendelésétől indulunk el; láttuk, hogy a kutatás első vonulata igyekszik felszabadítani s az esztétikaiaktól elszigetelten kezelni a gazdasági tényezőket; láttuk, hogy a második vonulat megkísérelte mindezt komplex mechanizmusban újraegyesíteni; majd hogy a harmadik vonulat a filmet a kultúripar részének tekintve kiterjesztette a vizsgálat területét; s végül hogy utolsó vonulata a filmben megjelenő társadalomkép problémáját elemezte tovább. Lezárásul megállapíthatjuk, hogy a film annyiban lehet a társadalom képe, amennyiben maga is hozzá tartozik: sorsának talán legalapvetőbb jegye maga és a világ közti ingázás.