

Történelem, történetek, történetírás

17.1

A történet jelentése

A nyolcvanas évek filmelméletének egyik legszembeszökőbb vonása a történet érdeklődés erőteljes visszatérése volt. Nem mintha az ilyen tanulmányok megszüntek volna; tagadhatatlanul volt viszont bizonyos visszaesés a filmművészet átalakulásával különösebben foglalkozni nem kívánó szemiotikai és pszichológiai megközelítések hatvanas–hetvenes évekbeli dominanciája miatt. Ezután visszatérés a történeti nézőponthoz tömeges lesz, és nem kevés új elemet hoz.

Először is, határozott távolságtartással kezelik a hagyományos filmtörténetet. Gyakran nyíltan is megróják, négy komoly oknál fogva. Az első, hogy a történet összpontosított: a filmművészet egésze valójában jóval összetettebb gépezet, amelyben technológiai, gazdasági, társadalmi, vagyis a kész műben meg nem jelenő tényezők is szerepet játszanak. A második, hogy inadekvát kutatási eszközökkel, például személyes emlékezetével vagy a szereplők visszaemlékezéseire hivatkozva dolgozik a dokumentatív bázisnak ennél sokkal kiterjedtebbnek kell lennie, s a történeti módon kell kezelni. A harmadik, hogy elemzései olyan korlátolt kategóriákra korlátozódnak, mint például az iskola, a mozgalom vagy a korszak, vagy ami még rosszabb, hogy körkörös eljárásokat használt, mint amilyen például egy alkotót művei alapján meghatározni és fordítva: a valóságban az egyes tényezők kapcsolódása artikuláltabb, mint ismer egyértelmű vagy közvetlen determinációt. És végül a negyedik, hogy a történet beszélt: a történetek pedig nem lineáris, az emberi életet imitáló kronológusok szerint zajlanak, menetük kérdésesebb és tekervényesebb is. Tehát Ramsaye húsz évvel a második felében írt művétől kezdve Sadoul sokkal komplexebb negyvenes évek

¹ Az új filmsztóriográfia kiváló áttekintését adja Lagny 1992. Allen–Gomery 1985 is fontos kutatási pont: a két szerző kritikai realizmus által inspirált filmtörténetét Lagny nagy áttekintésű kutatási példákkal egészíti ki. A témakör megismerésében nagy segítséget jelent forrásként *une théorie de l'histoire du cinéma* címet viselő száma, (2) 1984/2., s az *Hors Cadre Quelle histoire pour quoi* című szekciója, 1989/7.; továbbá Aumont–Gaudreault–Marie 1989. Lásd még Rosen 1988; Elsaesser 1986; stb.

munkájáig² a tradicionális filmművészet-történészek tévesen választották meg tárgyukat, módszerüket, nézőpontjukat és írásmódjukat. Túlságosan is a régi irodalom- és művészettörténetek nyomán haladtak ahhoz, hogy képesek legyenek megragadni az új jelenség kontúrjait. Túlságosan kötődtek elhasznált interpretációs sablonokhoz, a morális mítoszhoz (az Igazság, az Üldöztetés, a Diadal figuráival, s utalásokkal a Jó és a Rossz örök harcára) vagy a politikai mítoszhoz (az Elkötelezettség, az Áldozathozatal, a Szabadság témáival, utalásokkal a személyes és a nemzeti felszabadításra), hogy megláthatták volna a filmművészet alakulása mögött álló valódi logikát.

Másodszor, egy sor kedvező körülmény lép föl. A filmtextusok egyre nagyobb mértékben válnak hozzáférhetővé: szisztematikusan összegyűjtik az elkallódott filmeket, restaurálják a régóta nem látható műveket, új kópiákat készítenek róluk, és így a filmörökség egyre nagyobb részét archiválják. Jócskán bővül a rendelkezésre álló dokumentációs anyag is: sok stúdió archívumát (amerikai) egyetemekre telepítik át, s a magántársaságokhoz vagy az állami hivatalokhoz tartozó, eddig zárolt iratok is megtekinthetővé válnak. Végül nemzeti és nemzetközi kutatási programok jönnek létre az előbbieknél jobb anyagi háttérrel; gyakran a filmek pusztá konzerválásánál többet akaró és az új filmfilológiai szakértelemre felfigyelő filmmúzeumok segítségével.

Harmadszor, egyre növekvő mértékben válnak tudatossá az általános történetírás által felvetett problémák. A filmtudomány művelői megismerkednek a történetírásban felmerülő revíziós igényekkel: sőt néha ezek válnak a vita főszereplőivé. Gondoljunk például az esemény fogalmára vonatkozó kritikára: a váltás nemcsak a nagy tényeken keresztül, vagyis a feltűnést keltő vagy szakítást jelentő filmekben keresztül realizálódik, hanem a mindennapiságban is. Vagy a kronológia fogalmának kibővülésére: a változásban nemcsak az oksági viszony játszik szerepet, hanem az akkumuláció, a közvetett vagy távoli befolyás, a ciklikusság stb. is; mint ahogy tempója sem feltétlenül egyenletes, hanem lehet differenciált, vagyis gyorsabb, ha egy téma cserélődik le, lassúbb, ha egy stílus sorsáról és még lassúbb, ha egy műfaj változásáról van szó. Gondoljunk továbbá a dokumentum fogalmának átformulálására: önmagában evidens bizonyíték nem létezik, a tárgyakat (leletet) specifikus módszerekkel (a filmtextus esetében a szemiotika, a fogyasztási szokások esetében a szociológia, az ipari szerveződés esetében a gazdaságtan stb. módszereivel) kell vallatóra fogni. Végül gondoljunk az előadásmód változására is: a történeti munkákban nem kell feltétlenül narratív formát alkalmazni, ölthetik azok akár változatos statisztikák, szövegelemzések, biográfiai megjegyzések és törvénykivonatok „jelentésszerű” formáját is; s nem kell erőnek erejével papír formájúaknak sem lenniük – alakot nyerhetnek más hordozón, például videón, sőt filmen is.

Mindennek következtében több új vonatkoztatási pont jelenik meg. Félretéve az

² Ramsaye: *A Million and One Nights*. 1926; G. Sadoul: *Histoire du cinéma mondial*. Paris 1949, Flammarion; és *Histoire générale du cinéma*. Paris, 1947-től 6 kiadott kötet, Denoel.

irodalmi és művészettörténeti példákat, a filmtudomány hasznosítani kezdi a politikátörténet eredményeit (ez először a propagandafilm esetében, később pedig az egész filmtörténet számára gyakorta fontos eszközzé válik, s mindig vitaterep marad), illetve a business history kutatásait (a film mögött álló gazdasági-indusztriális gépezet fordítva, egy film lehetséges értékesítési módjainak elemzésekor), a társadalomtörténetet (amikor arra kíváncsiak, hogyan határozza meg a film a szokásokat, az orientációkat, s ezzel együtt hogyan mutatja meg egy közösség szilárd, illetve labilis pontjait) stb. Maguk a történészek is gazdag és hasznos forrásnak kezdik tekinteni a filmet: megbecsülik képességeit, melyekkel az eseményeket regisztrálja s egy társadalom érzékelési módját feltárja, ahogy a valóságot megszólaltatja, ugyanakkor a vágyakat és fantáziákat objektiválja, s bár szélsőséges esetekben profetikus, mégis avatott a társadalom minden rétege számára „publikus” képek megalkotására. Ebből a szempontból a csere kétoldalú: ahogy tudomásul veszik, hogy a filmtörténetnek az általános történelírás horizontján kell mozognia, úgy lát a történész is a filmben olyan területet, amellyel párbeszédet kell folytatnia.

Mindezen ösztönzések és viszontösztönzések következtében a film területén is kibontakozik, amit Lagny találóan *problématörténelemként* (Lagny 1992, 41, 47) határoz meg. Olyan történelem ez, mely nem rejti el a kutató munkáját egy feltételezett objektivitás mögé, hanem nyilvánvalóvá teszi saját választásait és eljárási módjait. Olyan történelem, amely sokrétű eszközöket alkalmaz, de sosem tart igényt egyetlen meghatározott nézőpontra. Mindenekelőtt pedig olyan történelem, amely tudja, hogy a tények jelentése az elemzés módjától függ, s ezért a valóságot nem annyira „visszaadja”, mint inkább rekonstruálja, vagy még inkább saját diskurzusa tárgyaként konstruálja meg.

Olykor radikális, olykor közvetettebb formában épp ez a *problématörténet* jellemzi a nyolcvanas évek kutatásait. Nézzük meg most kicsit részletesebben az összképet. Kiinduló kérdéseiket hasznosítva három nagy részterületre osztjuk: a filmművészet gazdasági-ipari történetére, társadalomtörténetére és esztétikai-nyelvi történetére.

17.2

A film gazdasági-ipari történetei

Talán a film gazdasági, ipari és technológiai dimenzióját kutató tanulmányok alkotta vonulat a legegységesebb terület köztük. Olyan kutatásokról van szó, amelyek miután hosszú ideig alárendelt szerepet játszottak, a hatvanas évektől abból a meggyőződésből kiindulva kezdenek autonómmá válni, hogy kizárólag a szerzőket és a műveket tekintetbe véve nem sikerülhet megmagyarázni sem az egyes művek létrejöttét, sem a szerzők helyzetét. Sok fordulat mögött, éppígy a stabil fázisok mögött is gyakorta finansiális, gyártási, technikai tényezők állnak. Finansiális tényezők például a kis és nagy társaságok tulajdonviszonyai, a befektetés és haszon közti kapcsolat, a belső és a külső piacok szerepe stb. A gyártási tényezők között a következők

szerepelnek: általános munkaszervezési módok, a cselekvési tér megszerzésére vagy védelmére kész szakmai szervezetek, a többé-kevésbé stabil teamek, a gyártási rutin, döntési kritériumok, a stúdiókban vagy a stábokban működő belső hierarchia stb. Technológiai tényezők: minden korszak a maga módján használja az eszközöket, bizonyos újításokat felkap, másokat nem hasznosít, meghatározott eszközkészlettel rendelkezik (ilyen és ilyen típusú filmszalag, képformátum, kameratípus stb.). Egy film az is, amivé válni létezésének feltételei engedik.

Ebből adódik néhány alapvető kérdés, például hogy a filmművészet sorsába milyen súllyal szól bele az a tény, hogy „gépezet” is. Milyen mértékben determinálják az egyes gyártási formák, az egyes gyártmánytípusok, illetve egy adott tulajdonosi rendszer változásai vagy stabilitása az általánosabb változásokat vagy a stabilitást? Milyen pontig közös a mindezeket a szektorokat irányító logika a szórakoztató vagy a kulturális ipart vagy a szabad idős tevékenységek más területeit irányító logikával? A filmművészet története ilyen módon a „képzeletgyárak” történetének integráns részeként körvonalazódik. A kapcsolódó, eddig marginálisnak tekintett kutatások pedig döntőek az egyik nagy forгатókönyv felvázolásában, amelyen a film saját útjait rendezi.

De nézzük a vonulat konkrét artikulációját. Nem állunk meg azoknál a kutatásoknál – Bächlin (1945) munkájától kezdve Mercillon (1953) vagy Bizzarri–Solaroli (1958) művéig –, amelyek elindították ezt az irányzatot: nagyrészt olyan pionír tevékenységről van szó, amely azért hasznos, mert komplex áttekintést ad a területről, de inkább a típusok meghatározására törekszik, s az egyiktől a másikig vivő utat nem rekonstruálja. S beszéltünk is már róluk a filmszociológia-fejezetben.

A frissebb és szorosabban történeti orientációjú munkák közt jó néhány foglalkozik elsősorban a film *gazdasági-financiális aspektusaival*. Ilyen például Janet Wasko írása (1982), amely áttekinti a Wall Street filmipar iránti érdeklődésének váltakozó mértékét, a bankok szerepét a technológiai váltásokban (például a hangosfilm elterjedésében), a filmfinanszírozás különböző módozatainak egymásra következését stb. Az írás alap gondolata, hogy a film sorsának valódi főszereplője a tőke: a fontos döntéseket a stúdiókön kívül, New York-i bankárkörökben hozzák. Más kutatók, például Douglas Gomery (1984) árnyalják ezt az ítéletet, bizonyítván, hogy Hollywoodban is, vagyis a gyártás helyén is van jó néhány ebből a szempontból befolyásos személy.

Sokkal több tanulmány foglalkozik a film *indusztriális szervezetével*. Ezek közül egyik legfontosabb Michael Conantnak az amerikai kormányzatot és a nagy filmtársaságokat a trösztellenes törvény nevében 1938 és 48 között szembeállító harcról szóló könyve (1960). Conant azt vizsgálja, hogyan alakítottak a nagy társaságok a vetítőtermek kizárólagos kezelésén alapuló oligopóliumot, áttekinti azokat az okokat, amelyek miatt az igazságügyi minisztérium beperelte a Paramountot és más társaságokat, megfontolja a következményeket, a legfelsőbb bíróság szerinte pozitív, az állam javára hozott döntését.

Thomas Guback (1969) ezzel szemben az amerikai és az európai filmipar második világháború alatti kapcsolatát elemzi. A gazdasági háttér, a gyártásszervezés, a termék-

politika eltérései folytán kiegyensúlyozatlan kapcsolatról van szó, amelyben az erősebb amerikai ipar meghódítani és beolvasztani igyekszik a gyengébb felet. Az európai filmipar az állam s különösen a filmet ideológiai fegyverként használó hadügyminisztérium részéről komoly segítséget kap. Ennek következtében viszont elmosódik a nemzeti kultúrák profilja, elvesztik egyediségüket, homogenizálódnak a mindenki számára való fogyaszthatóság nevében.

Robert Allen és Douglas Gomery – Guback érdemeit elismerve – kifogásolja azt a kivételes gyorsaságot, amellyel a gazdasági folyamatoktól a kulturális folyamatokig lép: nem igaz, hogy az előbbi az utóbbit ilyen közvetlen módon meghatározná. Guback marxista beállítottságával Allen és Gomery a maguk „indusztriális elemzését” állítják szembe, amely főleg három tényezőt emel ki. Az elsőt az egyes társaságok által a profit terén elért, részben a hatékony produkciónak és elosztásnak, részben egy sor politikai-társadalmi körülménynek köszönhető eredmények reprezentálják: ez a teljesítmény területe. A második tényezőt az egyes társaságok által a cél érdekében kifejtett árpolitika, piaci stratégiák és kutatások, az innováció stb. irányában mutatott készségesség alkotja: ez az ügyvitel területe. A harmadik tényező a termékek differenciálódása, az integráció s legfőképpen a különböző társaságok közti megállapodás szintjén hat – monopólium, oligopólium vagy nyílt versenyhelyzet – ez a piacstruktúra területe. A háttérrel néhány alapvető adottság alkotja: a technológia helyzete, az anyagok elérhetősége, az árak rugalmassága, a beszerzés és az eladás módszerei stb. (Allen–Gomery 1985, 138.) A két szerző az amerikai filmipar kialakulására alkalmazza modelljét: ennek eredményeként minden játékban levő elemet be tudnak mutatni, s képesek meghatározni, hogy bizonyos megoldások miért bizonyultak sikeresnek, mások pedig miért nem.

E kutatási irány talán legreprezentatívabb alakja Tino Balio. Az amerikai filmipar történetéről szóló munkája (Balio 1976) legalább két vonatkozásban érdekes. Először is nagy retrospektív áttekintései miatt, amelyeket a főszereplők visszaemlékezéseitől a vállalati mérlegekig, a nagy trösztök reklámmellékleteitől a korszak folyóirataiban megjelent kritikai kommentárokig terjedő, igen változatos anyaggal szerel föl. Ilyen módon nemcsak a filmipar gépezetét irányító logikát, hanem azokat a módokat is átláthatjuk, amelyeken megjeleníti magát a fogyasztók előtt. Másodszor, mert a rekonstrukció a játékban szereplő elemek teljes skáláját bemutatja, még ha aztán bővebben az egyes periódusok legaktívabb tényezőivel foglalkozik is. A korai időszakban például az új közönség meghódítása áll a középpontban; az 1908–30 közti években az első tröszt (MPPC) és a függetlenek ellentéte; Hollywood aranykorában a nagy társaságok produkciós szerveződése stb. Az így kirajzolódó kép szerint a filmipar összefüggő és összhangra törekvő elemek *komplex rendszere*: minden változás válságot teremt más szektorban is, mégpedig gyakran drámai módon (gondoljunk a hangosfilm bevezetésére, amely új sztárok keresését kényszerítette ki, vagy gondoljunk a trösztellenes rendeletekre, amelyek elszakadásra kényszerítették a gyártást és a forgalmazást). A hatások az egész komplexumon megjelennek, amely nem is egy korrekcióra kényszerült. Az ipari gépezet viszont mindig talált megoldást, új rendet, új együttműködést, új produktumot, anélkül hogy valaha is véglegesen szednie kellett volna a sátorfáját.

A financiális és ipari elemzés mellett emlékeztessünk végül a *filmtechnológiával* kapcsolatos kutatásokra is. Sok esetben olyan tanulmányokról van szó, amelyek pusztán megállapítják, hogy egy bizonyos berendezést mikor használtak „először”, esetleg felmagasztalják azokat a „nagy egyéniségeket”, akik ezt vagy azt az újítást bevezették, s nincsenek tudatában a játék sokoldalúságának. Vannak persze kivételek, mint például Deslandes munkái, aki kétségbevonhatatlan gondossággal és komolysággal tekinti át a film születését és első lépéseit (Deslandes 1966; Deslandes–Richard 1968).³ Még érdekesebbek azok az írások, amelyek a film gépezetének más aspektusaival kapcsolják össze a technikát. A legismertebb közülük Jean-Louis Comolli technika és ideológia viszonyával foglalkozó tanulmányosorozata, amelyben két kérdést vizsgál (a film születését és a képmélység halálát és feltámadását). Az előbbit nem úgy tekinti, mint egyéni találmányok eredményét, hanem mint egy „ideológiai problémára (olyannak látni az életet, amilyen) és egy gazdasági követelményre (profitforrást találni)” adott választ (Comolli 1971–72, 40). E tekintetben a XIX. század második felében a valóság reprodukcióját, illetve a megjelenítés formáit érintő kollektív és anonim kutatás lesz a meghatározó tényező. A képmélység esetében is összetett okkal van dolgunk. Eltűntét, mint már utaltunk rá, a húszas évek folyamán gyakran a pankromatikus filmszalag és az izzólámpa hozzá kapcsolódó bevezetésének tulajdonítják, amelyek következtében meg kellett növelni az objektívet, vagyis csökkenteni a fókuszba eső területet, ám a főszerepet a látvány valóságosságának új elgondolása játssza, amelyet már nem a mélységében is működő tér, inkább az árnyalatok reprodukálásának képessége (s a pankromatikus film pontosan ezzel rendelkezik) reprezentál. Tehát egy ideológiai kérdésre adott válasz irányítja a film technikai fejlődését: önmagukban az egyes találmányoknak sem terük, sem jelentésük nincs.

Rick Altman (1984b; 1985; 1986; 1989) szerint a technika és a reprezentáció formái kapcsolatban állnak. Ez a hangosfilm esetén tesztelhető legkönnyebben. A hangreprodukcióban két konkurens elv jöhet számításba: a perspektíva elve, amely szerint a hangforrás és a kamera távolsága alapján differenciálják a hangerőt, s az érthetőség elve, amely szerint bármilyen forrásból származó hangot egyformán, azonos intenzitással kell érzékelteni. A harmincas évek első felében – részben a rádió hatásának köszönhetően – a perspektíva elve, az évtized vége felé viszont az érthetőség elve győzedelmeskedett. Ez azt jelenti, hogy a film immár nem a jelenet terében kíván összhangot teremteni, hanem a szavak s ezáltal az elbeszélés szerepét hangsúlyozza (vö. Altman 1989, 129). Mondanunk sem kell, hogy a hangfelvétel egész technikája alkalmazkodott ehhez az új irányhoz.

Allen és Gomery (1985) fordított irányban gondolkodik: eszerint a filmtechnológia a gazdaság függvénye. Az elemzett példa itt is a hangosfilm bevezetése. A találmány már egy ideje megvan, de csak a Warnert támogató, a Paramounttal és a Loewvel

³ Lásd még J. Linbacher: *Four aspects of the Film* című könyvét, amely szintén jó áttekintést ad (New York, 1968, Brussel and Brussel).

folytatott versengését új terepre helyezni kívánó bankárok döntése teszi lehetővé az első megegyezéseket a Western Electrickel, hogy az általa üzemképesé tett rendszert alkalmazva a Warner óriási beruházások árán lehetőséget szerezzen a konkurencia kiszorítására.

Más kutatók a filmtechnológiát vizsgálják; néhányal közülük később még találkozunk. Zárjuk viszont ezt a rövid szemlét egy általánosabb megjegyzéssel. A gazdasági-indusztriális történetek szerzői hajlamosak témájukat elszigetelten vizsgálni: az épp most áttekintett kivételeket leszámítva általában úgy tekintik a film gazdasági oldalát, mint önálló s autonóm logikával rendelkező szektort. A nyolcvanas években e tendencia ellenhatásaként terjed el többek között a *produkción módoszat* fogalma, amelybe a film gépezete által alkalmazott rendet s ugyanakkor a működését irányító „filozófiát” is beleértik. Ennek megfelelően a munkaszervezés, a szakmai kompetencia, a pénzügyi rendszer, a technikai felszereltség vizsgálatához az egyes csoportok tagjainak filmről vallott elképzelése (a kifejezés közege vagy egyszerű áru?), saját tevékenységük értelmezése (alkotás vagy mesterség?), pozicionálása (kultúra vagy látványosság?) és modelljei (művészfilm vagy szériatermék? magas szintű alkotás vagy tucatáru?) vizsgálatát társítják. (Természetesen egyik páros sem egyszerű vagy-vagyot jelent...) Van némi kockázat, mivel az analógia a gazdasági és a szemiotikai vagy az indusztriális és az ideológiai faktor között túlságosan közvetlen; de egy ilyen vizsgálat egyben hasznos eredményekhez is hozzásegít.

A „szeparatizmus” kiküszöbölésének másik módja, ha a gazdasági-ipari tényezőket tágabb keretbe illesztő történetet állítanak össze. Ezt megtehetik párhuzamok segítségével, amint Bordwell–Staiger–Thompson a klasszikus amerikai filmről szóló nagy munkájukban (1985). Ők a gyártási és a stilisztikai dimenziót olyan módon állítják egymás mellé, hogy az demonstrálja a köztük levő kölcsönös funkcionális kapcsolatot (végül is hogyan maradhatott volna fenn negyven éven át ez a filmművészet, ha a munkafolyamatokat és a reprezentáció formáit nem hangolták volna össze?). Vagy megtehetik egyszerű egymás mellé állításokon át, mint Brunetta az olasz filmművészet történetében (1979; 1982), amelyben a pénzügyi, produkciós és technológiai vonatkozások a politikai-kulturális, esztétikai-nyelvi vonatkozásokkal váltakoznak. Így nemcsak mozgalmasabb és egyben tágabb áttekintés születik, hanem az a gondolat is, hogy minden tényezőnek megvan a maga külön szerepe, de az egész menetébe is beleszól.

Visszatérünk majd erre a munkára, de előbb megvizsgáljuk még a többi történeti kutatásra koncentráló területet.

17.3

A film szociokulturális történetei

A film útjának társadalmi kanyarulatait áttekintő tanulmányok a hatvanas évektől kezdve egyre gyakoribbak. Kettős érdeklődés mozgatja a kutatókat. Egyrészt fontosnak tartják, hogy a film képes visszaadni a társadalmi szokásokat és orientációkat; az

egy közösségben jelen levő cselekvési és gondolkodási formák értékes tanújának s az adott kultúrát megtestesítő gesztusok, szokások, törekvések, hitek, értékek (bár görbe, idealizáló vagy épp deformáló, de ettől nem kevésbé hű) *tükreinek* gondolják.⁴ Másrészt a társadalmi folyamatokba való beavatkozási képessége is motiválja őket: kiemelik, hogy elterjedt meggyőződéseket erősíthet meg vagy rombolhat le, követendő modelleket nyújthat, elfojtott vágyakozásokat hozhat felszínre, hasonló ízlésű és véleményű embereket kapcsolhat össze, táplálhat divatot, munkaalkalmakat teremthet, szilárd szakmai csoportokat hozhat létre, vagyis feltárják társadalmi *hatóerő* szerepét.

Ebből kérdések sora adódik. Hogyan strukturálódik a film más társadalmi jelenségekhez képest? Milyen kötelezettségeknek van alávetve? Milyen szokásokra hajlik? Kinek ad hangot vagy kitől vonja meg? Milyen súlya és hatása van a témáinak? A közvélekedés formálásában mely médiumokkal működik együtt? Milyen módon teszi magáévá a néző a filmek sugallatait? Milyen formában szerveződik a film közössége? és így tovább. Ezek háttérben az a két kulcskérdés áll, hogy mennyiben őrzi az életmód és érzésmód változásait a film, és mennyiben járul hozzá az ilyen változásokhoz. Tehát a film az életformák tükre és társadalmi szereplő is; a körülötte levő világ képe és társadalmi praxis is. Egyik és másik. S gyakran egyszerre.

De igyekezzünk artikulálni ezt a vonulatot. A tanulmányok első, tradicionálisabb köre a *film és a politika kapcsolatát* érinti. Azt vizsgálják, hogy a film adott időben és helyen milyen pozíció elfoglalása felé tör, s ezzel párhuzamosan hogy az állam, a pártok, a gazdasági hatalmasságok, a laikus és felekezeti aktivisták csoportjai hogyan avatkoznak be a filmművészetbe. Az írásoknak gyakran tehertétele az a szimplifikáló olvasat, amely a szabadságigény és az elnyomás közti ellentétben alapul (Hamupipőke és a mostoha klasszikus története...). Nem hiányoznak viszont a gazdagabb és problémaérzékenyebb megközelítések sem, amelyeket gyakorta sokrétű dokumentáció, vagyis nemcsak törvények, parlamenti csatározások, nyilvános hozzászólások, hanem a munkacsoportok szóbeli nyilatkozatai, a szakmai lapokban zajló viták, a használatos szerződési formák, a filmesek társadalmi szerepe stb. támasztanak alá. Erre példa Paul Leglise két könyve (1969; 1977) a vichy köztársaság filmjéről, amelyekben egyrészt a közhatalmi ellenőrzés és a támogatás rendszerét, másrészt a szakmai és korporatív szervezet formálódását rekonstruálja. Másik példa Mino Argenti könyve (1979), amely a faszizmus ideje alatti olasz filmművészetéről szól: kiemeli a gyártás fokozódó ellenőrzését és az állam növekvő érdeklődését a film s különösen a filmhíradók propagandacélokra való felhasználhatósága iránt. Ez az irányultság megjelenik a tágabb periódust áttekintő munkákban is, mint például Jeancolas-nak (1979; 1983) a francia filmről írt könyveiben, vagy Brunetta már idézett olasz filmről

⁴ A „kultúra” terminussal itt az egy társadalmon belül szokásos, szimbolikus értelmükben vett tevékenységek együttesét jelöljük; önmagunknak, a világnak, másoknak a társadalomban használatos reprezentációját, végül e társadalomban meglévő művészi és intellektuális alkotásokat. Ezt az „etnográfiai” értelmet lásd még Lagny 1992, 181.

szóló munkájában (1979; 1982); de körülírtabb kutatások is épülnek a törvényhozással vagy a cenzúrával foglalkozók (Jacobs 1991).

A kutatás második köre a *társadalmi valóság ábrázolása* körül forgó dokumentatív árnyalatú filmek direkt formában, a többé-kevésbé aktuális, ám minden esetben a körülöttünk levő világról szóló vagy elképzeléseinket megtestesítő egyéb filmek indirekt módon ban pedig a film által az egyénekről, a közösségekről, az elterjedt kollektív vágyakról és félelmekről, a közös tudásról, az életkörülményeiről stb. nyújtott képzetekkel foglalkoznak. Megtárgyaltuk már (a Kracauernek a weimari filmről szóló könyvét (1947), amely, mint korszak filmjeinek a következmény nélküli rebellisség és a vigasztalás közötti, illetve a vezér utáni vágy és a káosztól való félelem közötti ingadozásán be: olyan hezitáció ez, amely tükrözi a német nép tehetetlenségét a végzetében, s amely előkészíti a nácizmust mint autoritárius megoldást.

Marc Ferro és főleg Pierre Sorlin nagyobb történelmi kompetenciával elő újra és folytatja ezt a fajta kutatást (Kracauer inkább szociológus bizonyos aspektusait bemutató, másokat elrejtő történeteket mesél egy társadalmi csoport témakezelési módját eláruló nyelvet használ; ideológiai szubsztrátumát kiemelő reakciókat kelt. Ezért az elemzés területe a teljes területre: Ferro nemcsak azt használja dokumentumként, hanem azt is, amit elhallgat, a stílusát, olvasásának módját stb. rekonstruálja a náci rögeszméket a *Jude Süssön* át, vagy a francia háború előtt, illetve után *A nagy ábránd* megváltozott fogadtatásán szerint viszont a visszatükrözés ideáját nem egyszerűen tágabban hanem túl kell lépni rajta. Egy film nem annyira egy társadalom orientációit; inkább azt a gondolati horizontot mutatja meg, amin mozog, azt mondja meg, mit kíván ábrázolni, mint hogy mit tart ábrázolhatónak származik a *látható* fogalma, amely azt jelöli, amit a filmesek megjeleníthetőnek gondolnak és amit a nézők erőlködés nélkül felfoghatják. A nézőpont alkalmazásának eredményeként a valamely kultúra által a valóság kép és az adott kultúra által a „valóság képének” gondolt képzet is vizsgálható. Egyik első tanulmányában (1977) Sorlin ezt a megközelítést a utáni olasz filmművészetre és kultúrára vetíti ki: bemutatja, milyen át őket, illetve hogy milyen mentális meghatározottságokon át beszélnek. Egy későbbi munkájában (1991) Sorlin kiterjeszti ezt a képet az egész Európára: kiemeli az állandó témákat, az egyes nemzeti kultúrákkal összevetve gondolati keretbe illeszti őket; s szembesíti a filmfogyasztás változásaival.

Ugyanehhez a kutatási körhöz tartozónak tekinthetjük azoknak az önreflexív módoknak a kutatását, amelyek közös beszéd témákon, közös referenciákon keresztül egy adott társadalom tagjaiban az odatartozás érzését erősítik. Az

társadalom negyvenes évekbeli önreprezentációja áll Dana Polan munkájának (1986) középpontjában: a várhatóval ellentétben a korszak filmjei nem vigasztaló, rózsaszín képet, nem is valamiféle családiás ideológiát nyújtanak; ellenkezőleg, egy kialakuló közösség nyugtalanságát és tehetetlenségét rögzítik szimbolikus formában. Más itt említhető tanulmányok az egyes szubkultúrák (például a fiataloké) vagy emelkedőben lévő kultúrák (például az afroamerikai), vagy elnyomott kultúrák (például a női) önreprezentációs módjaival foglalkoznak. A horizonton természetesen az adott társadalomban előforduló szövegek elemzésén át ideológiai orientációira, éleltszemléletére, világérzékelésére irányuló mentalitástörténet áll.

A kutatás harmadik köre a filmművészetben szerepet játszó társadalmi *struktúrákra* és *dinamizmusokra* koncentrál. A filmet ismét elsősorban mint társadalmi szereplőt láthatjuk, s nem mint az élet tükrét, bár sok írás (a már idézettek is) igyekeznek a két aspektust szembesíteni. Egy érdekes kutatási szektor a „filmes környezetet” tekinti tárgyának: a filmet készítőket, vagyis a színészeket, rendezőket, producereket, technikusokat, egyéb közreműködőket életét és munkáját vizsgálják. Ez sajnálatosan kevésbé frekvenciált terület, bár két klasszikus munkával, Rosten és Powdermaker tanulmányával⁵ is dicsekedhet; s futólag Sklar könyvében (1976) is föl villan, amelyben a stúdiók gazdasági és produkciós struktúrája elemzése mellett a „hollywoodi közösség” karakterét próbálja rekonstruálni.

Gyakoribbak a filmek elosztásáról és fogyasztásáról szóló kutatások, amelyek a film környezeti és kulturális hátterével egyaránt foglalkoznak. A környezet vonatkozásában például a mozoknak a város kontextusában való elhelyezkedésére, architektúrájára, berendezésére és ezek történeti változásának formáira térnek ki.⁶ A kulturális háttér tekintetében pedig a moziba járó közönség demográfiai összetételét (fiatalok-felnőttek; férfiak-nők), szociális státusát (proletárok, emigránsok, középosztály stb.), ízlését vizsgálják (inkább musical, mint krimi); továbbá azt is, mire figyelnek elsősorban (színészek, az elbeszélte történet stb.); illetve a moziba járáson túl milyen mértékben foglalkoznak a filmmel (folyóiratok, gadgetek beszerzése). Főleg az első idők a vártnál sokkal differenciáltabb közönségével foglalkoznak; a tízes években létrejött, nagyrészt új közönséggel, s benne a polgárság túlsúlyával; s a háború utáni, fokozatosan elhidegülő közönséggel. Sok tanulmány a helytörténethez tartozik, Milwaukee, Perpignan vagy Montpellier választott centrummal;⁷ mások a fogyasztást a produkcióval párhuzamba állítva emelik ki kölcsönös egymáshoz igazodásukat (lásd különösen Sklar 1976); megint mások a sztárkultusz felé bővítik ki a képet, hogy

⁵ Rosten: *Hollywood: the Movie Colony, the Movie Makers*. New York, 1941, Harcourt Brace; H. Powdermaker: *Hollywood the Dream Factory*. Boston, 1950, Little-Brown.

⁶ Az ebben az irányban folyó kutatás egyik példája C. Herzog: *The Movie Palace and the Theatrical Sources Of Its Architectural Style*. In: *Cinema Journal*, (20) 1981/2.; de lásd az *Iris* tematikus, Cinema & Architecture című, P. Cherci Usai és F. Kessler által összeállított (1991/12.) számát is.

⁷ Lásd például Wilden-Anderson: *Milwaukee Movie Palaces*. 1986; J. és M. André: *Une saison Lumière à Montpellier*. Perpignan, 1984, Institut Vigo; R. Noell: *Le spectacle cinématographique à Perpignan entre 1896 et 1944*. In: *Cahiers de la Cinématèque*, num. spec. 1973.

jobban megragadhatják a moziba járás által aktivált társadalmi jelenségeket (lásd Hansen 1991, Valentino rajongóiról). Legalább négy munkát meg kell közülük említeni: először is Aldo Bernardini kiterjedt, az olaszországi filmelőadások szervezéséről szóló, a témát a kezdetektől a húszas évek végéig áttekintő kutatását (1980; 1981; 1982), és Jurij Cšivijan (1991) ugyane periódus orosz fogyasztásáról szóló tanulmányát: bár különböző metszetet vizsgál, mindkettő értékes hozzájárulás a nemzeti közönségek történetéhez. Továbbá megemlítendő az *Iris* tematikus száma is (Early cinema audiences, 1990/11.), amelyben tanulmányok jelennek meg a korai közönség osztály és nem szerinti megoszlásáról (Janet Staiger), az urbanizáció és városnegyedek szerveződésének a közönség növekedésében játszott szerepéről (Richard Abel) vagy a „filmképzelet” kialakulásáról (Elena Dagrada). Végül, de nem utolsósorban emlékeztetnünk kell Gian Piero Brunetta könyvére (1989), amely egész napjainkig követi a fogyasztás történetét: a rekonstrukció óriási és sokrétű dokumentációval dolgozik, az irodalmi lapoktól a szociológiai számvetésig, a memoáriródalomtól a cenzori jelentésekig. Az eredmény, hogy kollektív rítusként s egyéni tapasztalatként is képes megragadni a jelenséget, és megírja egyik legfontosabb fejezetét annak, amit ő maga a „populáris vízió” történetének nevez. Ezzel a felsorolással még nyilván nem merítettük ki a képet, s azt is hozzá kell tennünk, hogy a fogyasztási szokások és orientációk, valamint a mozik tanulmányozása egyre frekventáltabb kutatási szektor, amelynek háttérben a filmet a modern világ vonatkozásában egyrészt bőséges dokumentumforrásnak, másrészt önálló kutatási területként is hasznosíthatónak tekintő szokástörténet áll.

Az előbbi kutatások mellett kell megemlíteni a fogyasztáshoz társuló és azt orientáló társadalmi diskurzusokkal foglalkozó tanulmányokat is. Egyrészt a filmkritikát vagy általánosabban a népszerű folyóiratok filmekkel kapcsolatos beszédmódját; másrészt a szektor kutatói által a jelenségről adott képet (ez a könyv is ezek közé kíván tartozni); illetve a kulturális mozgalmakat áttekintő munkákat (például a filmklubokkal foglalkozókat, ahol a vetítés után megbeszélik a filmeket).⁸ Vonatkozási rendszernek itt az imént említett szokástörténettel párhuzamos és azt kiegészítő közvélemény-történet számít.

A tanulmányok utolsó köre a filmen kívül más médiumokban is meglévő olyan motívumok elterjedését választja tárgyának, mint az utazás, a pénz, a passió stb. Céljuk kettős. Először is bizonyítani kívánják, hogy a film egyszerre működik tipikus témák és motívumok közti híd módjára a magaskultúrában, illetve a populáris tradícióban mintegy kölcsönhatásuk helyeként: a filmvásznak bemutatják és terjesztik teljes imaginárius birtokunkat. Ebből adódik az olyan intertextuális kutatás lehetősége, amely egy mítosz kiterjedését (például Bühler a szorgalomét), egy ikonográfiai forma fennmaradását (például Uricchio a passióét) vagy, problematikusabban, az átírás hatásait (például Ropars a regények filmes adaptációját) a művek több típusát vizsgálva

⁸ Lásd például H. Diedericks: *Anfänge Deutscher Filmkritik* (Stuttgart, 1986) a német filmkritika, elsősorban a *Bild und Film* hasábjain való létrejöttéről.

veszi számba.⁹ Továbbá azt is bizonyítani kívánják, hogy a filmet egyszerre konfliktuos és együttműködő kapcsolat fűzi a többi médiumhoz: színpadra lépte egyes kommunikációs eszközök számára hanyatlást, másoknak felfutást hozott, s mindegyikük számára átstrukturálódást jelentett. Ebből pedig olyan intermediális kutatás lehetősége adódik, amely a kommunikáció egyes területeinek funkcionálását és problémáit egybevetve a film által fokozatosan elfoglalt szerepet vagy az általa az egész területen megindított átalakulást méri föl.¹⁰ Mindkét típusú (s gyakran egymáshoz kapcsolódó) kutatás mögött a film tevékenységének és a kultúra kötőszövetének elkülönítésére irányuló szándék húzódik meg; a horizont tehát a „textus-kontextus”-kutatás, amely a textus működését és a kontextus tartalmait is vizsgálat tárgyává tudja tenni. E tanulmányok összképét talán a reprezentációtörténet kifejezés írja le legpontosabban.

Ez nagy vonalakban a szociokulturális történetírás kontúrja. Itt is, mint a gazdasági-ipari történetek esetében, fennáll a téma izolált kezelésének veszélye, ám vannak törekvések más megközelítésekkel való együttműködésre is: elismételhetnék tehát az előbbieket kapcsán mondottakat. De térjünk rá nyomban a harmadik, az esztétikai-nyelvi történetek területére.

17.4

A film esztétikai-nyelvi története

Látszólag ez a legtradicionálisabb szektor, a mesterművekről és nagy egyéniségekről előrajzolódó szakrális történetek örököse; valójában viszont olyan kutatási vonulat, amely, pontosan e modelltől való megszabadulás érdekében, a legmélyebb belső változásokon ment keresztül. A múltbeliekétől (mikor is a kutatók Hófehérke mostohájához hasonlóan elsősorban azt a kérdést tették föl, hogy ki a legszebb a világon) nagyon különböző problémákkal foglalkozik: azt kívánja megérteni, hogy milyen formai eljárásokat privilegizált időről időre a film, miféle anyagon dolgozott, milyen mértékben hatott a művészi jelenségekre, milyen ideológiai vagy kulturális implikációkat hordozott, hogyan kötötte össze a reprezentáció módjait a produkció módjaival, s végül milyen kötelékeket létesített az egyes művek és születésük kontextusa közt. Nem annyira az egyes filmek értékelésében érdekelt, inkább az eljárásaik és architektúrájuk feltárásában; nem annyira a nevek akár váratlan és excentrikus panteonjának összeállítása foglalkoztatja (hiszen a „szakrális történeteknek” mindig van „ellentörténetük”), inkább a filmet expresszív és kommunikatív formává tevő eljárások rekonstrukciója.

⁹ Uricchio – R. E. Pearson: What is a Miracle? The Competing Discourses of the Natural and Supernatural. In: *The Life of Moses*, RSSI, (11) 1991/2–3.

¹⁰ Egy példája lehet ennek: S. Hayward – G. Vincendeau: *French Film, Text and Context*. London – New York, 1990, Routledge.

A kérdés megközelítésének első lehetséges módja, hogy rekonstruálják az egyes műhöz vagy művek egyes csoportjaihoz vezető ösvényeket: ez pedig egy filológiai eszközökkel létrehozott alkotástörténethez vezet. Egy példája Lino Micciché Viscontiról szóló nagy volumenű és pontos munkája (1990). Először is az egyes filmek születésének kulturális kontextusát állítja fókuszba, különös tekintettel a korszakot karakterizáló intellektuális erővonalakra és a rendező körül formálódott személyes és szakmai kapcsolatok rendszerére. Aztán áttekinti az adott film alapjául szolgáló munkát: megvizsgálja a kiinduló anyagot (legyenek azok adaptálandó regények, mint a *Megszállottság* [Ossessione] vagy a *Vihar előtt* esetében, vagy eredeti témák, mint a *Szépek szépéé* [Bellissima]); összeveti a forgatókönyv különböző változatait; helyreállítja az utalások fokozatosan bekapcsolódó univerzumát; latolgatja az egyes technikai-produkciós döntések hatásait stb. Végül pedig elemzi a filmeket: mindegyik számára külön határozza meg az elemzés kiindulópontját (ez a *Megszállottság* esetében például a narratív struktúra, a *Vihar előtt*-nél a szekvenciák tipológiája, a *Szépek szépéé*-ben a szereplők rendszere stb.), kiemeli bizonyos formai eljárások szerepét (a *Vihar előtt*-ben például a központosítást); meghatározza a szabályszerű és a rendellenes vonásokat (például dichotómiák és trichotómiák szerepe szintén a *Vihar előtt*-ben), illetve a Visconti „filmskriptúrájában” érvényesülő elveket, és egyfajta *après-coup*-ban összeveti ezt a skriptúrát egyrészt a kiinduló szövegekkel (hogy kiemelje azokat a síkokat, ahol a filmskriptúra hűen kezeli őket – Vergát például nem a plotban, hanem a narráció menetében respektálja Visconti), másrészt a kortárs stílusirányokkal.

Micciché ezzel az eljárással gondosan elkerüli a régi vétket: a determinizmust, amely kiindulópontul szolgáló adottságokból szükségszerűen következtet a végeredményre. Ellenkezőleg, a művészi alkotás minden lépését olyan nyitott terv újraformulálásának tekinti, amely mintegy a kész műben ülepszik meg. Ezért egyidejűleg két dolgot is fel tud tární: egyfelől az egyes filmek *létezésének feltételeit*, vagyis azon körülmények összességét, amelyek azzá tették, ami; másrészt a minden film körül szétterülő *virtuális textust*, vagyis a talán csak érintett, ám a sorok közt többé-kevésbé távoli visszhangok képében azért még jelen lévő lehetőségek együttesét.¹¹

Más kutatók is megpróbálják összekötni a forráskutatást és a filmelemzést. Charles Musser egy Porterről szóló szép könyvében (1991) például a korai filmtől a narratív-indusztriális filmig való átmenet sokrétű, a nyelvi finomodástól a technikai fejlődésig, a produkciós módozat átalakulásaitól a kulturális modellek változásáig terjedő aspektusait rekonstruálja olyan módon, hogy abból a filmtextusokat és a megvalósításukhoz vezető motívumok halmazát összekötő áttekintés alakul ki. Emlékeztethetünk még Bouvier és Leutrat *Nosferaturól* írott (1981), Bertetto *Metropolísról* szóló (1990), illetve a *Ce que je vois mon ciné* (Gaudreault 1988) című kötetbe összegyűjtött, a korai filmművészetet tárgyaló tanulmányaira stb. Meg kell viszont jegyeznünk, hogy a filmfilo-

¹¹ A virtuális textus fogalmát J. Csivijan is használja (egy film intertextuális utalásainak megjelölésére) és P. Cherchi Usai is (egy film hipotetikus, minden változatot magában foglaló verziójának megnevezésére).

lógia még most, a kilencvenes évek küszöbén is erőlködik azon, hogy kilépjen a pusztán archivista szemléletből, és áttérjen az interpretációval összekötött rekonstrukcióra.¹²

Hangsúlyosabb és frekvenciátalabb a kérdés megközelítésének másik módja, amely szerint az esztétikai-nyelvi történetek mozgásban vannak. Itt a cél egy adott korszakban domináns stilisztikai eljárások, narratív struktúrák vagy reprezentációs modellek vizsgálata. A formatörténet horizontján mozgunk, amelynek kitágulásához hozzájárul ezekben az években jó néhány szemiológus diakrón stúdiumok felé fordulása is.

A gyengébb (jobban mondva laposabb) változat a például Barry Salt által statisztikai stílusanalízis néven megfogalmazott terv (1983). Eszerint a filmekben szisztematikusan regisztrálják az adott korszakban meglévő eljárásokat, és kiszámítják előfordulási gyakoriságukat: ilyen módon kiderül, hogy a filmekben a harmincas években a negyvenes évekhez képest milyen arányban fordul elő kameramozgás; vagy hányszor van premier plán a húszas években, hányszor a harmincas években; milyen a beállítások átlagos hosszúsága az ötvenes években a hetvenesekhez viszonyítva stb. Salt úgy állítja be saját vállalkozását, mint az egyetlen tudományos eljárást; hallgat viszont az olyan alapkérdésekről, mint saját periodizációs kritériumai vagy az egyes eljárások szerepe a komplex jelentésadásban.

Sokkal nagyobb jelentőségű David Bordwell, Janet Staiger és Kristin Thompson szintén a történeti stilisztika területén mozgó, az 1917 és 1960 közti klasszikus amerikai filmre összpontosító tanulmánya (1985). Figyelmüket nem annyira az egyedi technikai-lingvisztikai elemekre, a beállítások vágására, a felvevőgép mobilitására, a montázs formáira stb. összpontosítják, inkább arra a módra, amelyen ezek az elemek egy funkcióikat összehangoló és használatukat fegyvelmező koherens *stilisztikai rendszerbe* lépnek. Tehát egy kapcsolási forma (például az áttűnés) azért érdekes, mert betölt bizonyos funkciót (például jelzi az időbeli kihagyást), mert más jelenségekkel jár együtt (például zenei megszakítással), és mert bizonyos normának engedelmeskedik (például eleget tesz annak a kötelezettségnek, hogy a cselekmény megszakításait jelezni kell). A szerzőket három stilisztikai rendszer érdekli: a klasszikus filmben az ábrázolt események egymásra következésére és párhuzamaira alapozódó narráció; az idő linearitására és kontinuitásra épülő s ezért minden esetleges időbeli vissza vagy előremozgást gondosan jelölő ábrázolása; és a tér központosító irányú, kiegyensúlyozottságot és frontalitást előnyben részesítő beállításokra bízott s a helyszínek egymáshoz való közvetlen közelségének érzetéhez kötődő kialakítása. Az egyes

¹² Egyenesen a filmfilológiának szentelt folyóirat a német *Diskurs Film*: lásd különösen az 1988/2., *Konstruktion und Rekonstruktion* című számot, H. Bath (aki a némafilmek retorikai alapú rekonstrukcióját javasolja), illetve L. Bauer (aki a hermeneutikai megközelítés mellett voksol) és H. Birett (aki a statisztikai módszerek hasznosítását vizsgálja) tanulmányaival; továbbá az 1991/4., *Einführung in die Filmphilologie* című, K. Kanzog által összeállított számot, amely az eredeti verziók felismerésének, rekonstrukciójának és leírásának igazi kézikönyve. Másik hasznos kézikönyv P. Cherchi Usai: *Una passione infiammabile*. Torino, 1991, UTET; s lásd a szintén általa gondozott *Comunicazione di massa* (4) 3., a filmfilológiának és restaurációnak szentelt különszámát is.

rendszerek elsősorban Bordwell és Thompson által készített elemzése meglehetősen részletes: megvizsgálják a legváltozatosabb alakító tényezőket, definiálják összetett szerepüket, és tevékenységüket törvényszerűségek alá rendelik. Így emelik ki a klasszikus filmet irányító nagy elveket (mint például a kontinuitás, az összhang, a közvetlen felismerhetőség stb.), de feltárják bizonyos funkciók lecserélődését is (például az időváltást áttűnéssel jelölték, de az időben előrehaladva elég lesz egy megszakítás is) és a használatos normák helyesbítését is (például a film a tízes évek végén még tolerálta a térkonstrukció hézagait, a későbbiekben viszont gondosabb a térkezelés). A vizsgálat nyomán egyrészt az adott periódus alatt a stílus rajza nagyjából állandó, másrészt egy finomabb, az egyes stilisztikai rendszerekben végbemenő szignifikáns változásokra tekintettel levő periodizáció alakul ki. Tegyük hozzá, hogy ezt a képet támogatják a filmekben érvényesülő stilisztikai normák és a hollywoodi stúdiókban használatos produkciós módozatok közti folytonos összevetés is. Nemcsak az elemzés (amelynek ezt a részét Staiger végzi) gazdasági, ipari technológiai aspektusok felé való kiterjesztéséről van szó: az egész kép azt bizonyítja, hogy minden strukturált filmkészítési gyakorlat (és a klasszikus film a „mode of film practice-ek” leghíresebbje) ugyanazzal a gesztussal hoz létre nyelvi és produkciós normákat.

Túl belső érdemein, a *The Classical Hollywood Cinema* egy egész kutatási irányzat számára is irányadóvá vált: Metodológiai szinten a stíluszabályok kiemelése és produkciós eljárásokkal való összekötése volt vonzó;¹³ tartalmi szinten pedig hogy olyan „mode of film practice”-t lehet vizsgálni, mint a klasszikus filmművészet. Ezer a háttéren helyezhetjük el Noël Burch fontos írását: ez is a stilisztikai dimenziót tartja szem előtt (sőt zászlóvivője az ilyen kutatásoknak); de elsősorban a klasszicitás margóira kíváncsi, különösen formálódására a tízes évek közepén és felbomlására a hatvanas évek körül.

A *Praxis du cinéma* (Burch 1969) deklarált célja az, hogy az egyes filmek *kompozíció* kritériumait helyezze középpontba, hogy megvizsgálja a rendelkezésre álló expresszív eszközök használati és kombinálási módjait. Ehhez a célhoz nyomban egy másik is csatlakozik: az alapelemek közti összhangnál Burcht jobban vonzzák a feszültsége ellentéteteket, kiegyensúlyozatlanságot eláruló esetek; egy funkcionális és neutrál kompozíció (a filmírás egyfajta nullfoka) vizsgálatával szemben előnyben részesíti a filmekben érvényesülő *dialektikák* vizsgálatát. Ezek lehetnek különböző típusúak, tehát működhet dialektika például a fényképezés szintjén a képesség és az élettenség közt, a filmszalag futtatása terén a szabályos haladás és a tempó- és irányváltások vagy a fotostop közt, az idő szintjén a normális és abnormális tartam közt, a tér szintjén

¹³ A kutatási szemlélethez legalábbis részben maga Bordwell is visszatér Ozu poétikájának tanulmányozásakor (*Ozu and the Poetics of Cinema*. London, 1988, BFI), de hatása fellelhető például V. Sanchez Bio: szép könyvében: *Sombras de Weimar* (Madrid, 1990, Verdoux), amelyben az első világháború utáni német filmet tekinti át, megmutatván, hogyan ütközik a három stilisztikai modell, vagyis a (figuratív dimenzió) hipertrófiájával karakterizált) hermeneutikai-metaforikus, a (diegézis áttetszőségével karakterizált) ritmatív, illetve a (filmenunciáció deklarált jelenléte által karakterizált) analitikus-konstruktív.

képmezőn belüli és kívüli közt, a felvétel szintjén a stáb kontrollja és a véletlen felé való nyitottság közt. Sőt különböző szinteken, egyszerű egymás mellé helyezések által, homogén elemek közti vagy szintek közti konfliktus stb. formájában is létesülhet ilyen dinamikus ellentét; de minden esetben olyan dialektikáról van szó, amely „begyűjtja” a filmskriptúrát, letereli a megszokott ösvényekről, és érzékelteti az összes belső problémáját. A klasszikus film hamvain az ötvenes évek folyamán formálódó modern filmet alapvetően ilyen dialektikák karakterizálják; Burch hosszú és gondos elemzést szentel olyan „mintaszerű” filmeknek, mint az *Egy szerelem története* (Cronaca di un amore – Antonioni, 1950) és az *Egy egyszerű történet* (Un simple histoire – Hanoun, 1959), vagy olyan vezető rendezőknek, mint Godard és Rouch (az olyan „előjeleken” túl, mint Renoir *Nanája*).

A *Praxis du cinéma*, bár ilyenként is olvasható, nem szigorú értelemben vett történeti munka, viszont a *Life to Those Shadows* (Burch 1990) kifejezetten az. Itt az ellentétes oldalon levő, a klasszikus filmig tartó átmenetet tanulmányozza, annak a tapasztalatnak a felhalmozódásától kezdve, amelyet primitív filmnek nevezünk. A 1905 és 1915 közti időszakot végigkísérő változás néhány nagy vezérfonal mentén zajlik. Először is, a beállítások egyszerű egymás mellé állítását szigorú összekapcsolásuk váltja föl: a magukban zárt, „autark” plánok helyett megjelennek a két oldalról egymáshoz kötött plánok; a bipoláris struktúra helyett (kezdet-vég) tripoláris struktúrát (kezdet-folytatás-vég) alkalmaznak; a felismerendő ténymassza helyére pedig irányított olvasatot lehetővé tevő terv kerül. Tehát a film *linearizálódik*: ehhez főként a passiók és az oktatófilmek járulnak hozzá. Másrészt, a lapos teret a kézzelfogható térrel helyettesítik: a festett hátterek fokozatosan átadják a helyüket a belső és külső váltakozásának; az uniform megvilágítást a chiaroscurora épülő fényjáték váltja föl; a csak frontális felvétel átadja a helyét a gyakran a cselekvés belsejében elhelyezkedő gazdag nézőpontrendszernek. Tehát *aptikus* teret konstruálnak, amely folytatni látszik azt a teret, amelyben élünk. Harmadrészt, a nézőt az események menetén kívül hagyó elbeszélést olyan diegetikus univerzum váltja föl, amely felszippanntja: a történet hőisével való finomabb azonosulásra alapozódó cinkosság javára elhagyja a néző közvetlen megszólítását (például az objektív bemutatásával, amely szembeállítja a vásznat a nézőtérrel); ejti a megértéséhez előzetes ismereteket igénylő elbeszélésmódot (például a passióknál a bibliai emlékeztetőt) egy magyarázó princípiumát magában hordó elbeszélés javára; elhomályosítja a folyamatos (gyakran kommentátor jelenléte által is erősített) „moziban vagyunk” érzést a történet középpontjában, a minden egyes helyszínen s a lehető legjobb rálátás érzete kedvéért. Tehát *internalizációs* eljárások és sokéltűség biztosítja, hogy a néző mindig összhangban legyen a filmmel. Mindennek eredménye, hogy a tízes években realizálódó radikális átalakulások új idő-, elbeszélés-, és helyérzethez vezetnek, amelyeket össze lehet vetni a produktív modellekben, illetve a közönség karakterében történő legalább ilyen radikális átalakulásokkal.

Burch, mikor egyrészt a korai film, másrészt a klasszikus film formai jellegzetességeit elemzi, egyrészt a „primitív reprezentáció módozatáról”, másrészt az „intéz-

ményes reprezentáció módozatáról” beszél. A „reprezentációs módozat” terminus itt a Bordwell különálló *stilisztikai rendszereit* egyesítő elv-, norma- és orientációkomplexumra utal. Ugyanazon a területen mozgunk tehát (végtére Bordwell is szót ejtett a rendszerek közti integrációról), csak átfogóbb, a globális rendek felé irányuló nézőpontból tekintjük. Hozzátehetjük, hogy a *reprezentációs módozat* (amely a *produktív módozat* párja) sok kutatásnak áll majd a középpontjában. Itt csak a korai filmről készült két gyűjteményes kötetet említjük meg: a nézőpontról szóló elsőt André Gaudreault (1988), a képkompozícióról és az elbeszélés konstrukciójáról szóló másikat Thomas Elsaesser gondozta (1990), s mindkettő jelzi a kutatás intenzitását, illetve módszereit.

Továbbra is a formatörténet keretein belül maradván meg kell említenünk egy más típusú, Salt (statisztikai stilisztikájában megnyilvánuló) enumeratív s Bordwell és Burch (stilisztikai rendszerekre és a reprezentáció módozataira irányuló) strukturális nézőpontja után egy olyan átfogó nézőpontot alkalmazó megközelítést is, amely egy témát vagy egy motívumot izolál, és egy szövegben vagy szövegegyüttesben követve tárja föl lehetséges arculatait és funkcióit, vizsgálja a jelentésadásra tett hatását, s más, akár a kiinduló csoporttól különböző előfordulásokon is tanulmányozza visszhangjait.

E kutatási típus egyik példája a Lagny–Ropars–Sorlin trió tevékenysége. A kutatók (akikkel egyenként már találkozhattunk) több közös vizsgálatot is folytattak. Például az Eisenstein *Októberéről* szóló kettős kötetben (Sorlin–Ropars 1976 és Lagny–Ropars–Sorlin 1979) a forradalom témája húzódik végig vörös fonalként: a szerzők bizonyítják, hogy az a film, amely a forradalomról és a forradalomért készült, törést és konfliktust hoz létre az esemény illusztrálására, a jelentésének megvitatására való vágy és az ábrázolás eszközeinek megkérdőjelezésére irányuló szándék közt is; ez a gesztus összeköti más avantgárd művekkel, amelyek a történet elbeszélése és a Történelemtől, illetve az azt tükröző művészi gyakorlatról szóló diskurzus között ingadoznak.

Összetettebb (és fordulatosabb) a harmincas évek populáris francia filmjének elemzése (Lagny–Ropars–Sorlin 1986). A középpontban a gyarmatokkal kapcsolatos magatartás, a jövőendő konfliktusok prefigurációja, az egyének és a társadalom kapcsolata, a sztárok által eljátszott szerepek állnak. E témák, bár távoliak, több ponton is érintkeznek: a szerzők vizsgálatuk segítségével éppúgy jelezni tudják a filmek erős oldalait, amelyekre támaszkodhatnak (például a törékeny, bár ragyogó női alakok, illetve a védelmező, bár bizonytalan férfi szereplők közti komplementaritást), mint a fehér, jelentéktelen foltokat, amelyekből összeszövődnek.

Jean-Louis Leutrat az intertextuális utalások játékára helyezi a hangsúlyt. A korai westernt elemezve (Leutrat 1985; 1987), megállapítja, hogy a műfaj formáját a filmeket átható többféle diskurzusból meríti, s ez lehetőséget ad egy kiterjedt szövegcsoport egy téma szerinti tanulmányozására. Van tanulmány például a burleszk, a melodráma és a vaudeville kapcsolatáról: a western e műfajokhoz kapcsolódva megkaparintja eljárásaikat és közönségüket (hogy aztán megszakítsa a kapcsolatot: *l'alliance brisée...*). Van tanulmány a filmek reklámstratégiájáról, amelyben a *press books*, matricák vagy a mozidekorációk, kirakatok elrendezése, utcai előzetesek játsszák a

főszerepet: előrevetítik és magyarázzák, ami a vásznon majd látható lesz. Van továbbá a film befogadását és műfajyszerű produktumként való felismerését rekonstruáló tanulmány; van tanulmány a felvétel megszilárduló technikáiról, a terjedőben levő stilémákról. S van végül a film világának napilapokban írt, a „western népét” mint konkrét csoportot azonosító, egy, a forgatás alatt meghalt statiszta temetéséről szóló megindító hír krónikájáról szóló tanulmány is. Leutrat színházi töredékek, munkanaplók, újságcikkek, kritikák varázslatos montázsán keresztül felépülő kutatása a *látványosság gépezetének* funkcionálását magyarázza meg, s jelzi, hogy nem csupán a western, az egész filmművészet is sűrű *társadalmi diskurzushálón* belül működik, amely jelentést és rendet ad eseményeinek.

Az esztétikai-nyelvi történetek harmadik irányzata a története során a film művészi kísérletezéseit karakterizáló problémákra és orientációkra összpontosít. A művészet eszmetörténetének és a művészi gyakorlat történetének területén vagyunk. Találkoztunk már ilyen típusú munkákkal: például Andrew (1984) az esztétikai formákról; Tinazzi (1983) az autoreflexív eljárásokról; Thompson (1981; 1988) a használatban levő szabályrendszerek megbomlásáról stb. írott tanulmányaival. Itt csak emlékeztetni tudunk még egyszer s utoljára Aumont írására (1989), aki a film és a festészet kapcsolata köré rajzol a XIX. század végétől napjainkig a művészi, mindezekfölött a képekkel dolgozó gyakorlatot érintő kérdésekből impozáns panorámát. Mint ahogy szintén csak utalhatunk az ezzel ellentétes és komplementer területre, a populáris művészetnek, illetve a film ezen belüli beágyazottságának kutatására.¹⁴

17.5

A művelt történetek és a globális filmtörténetek

A három nagy vonulat, amelyre a történeti kutatást osztottuk (gazdasági-indusztriális, szociokulturális, nyelvi-esztétikai) nem fedi a teljes területet. Létezik két inkább a kutatási stílus, mint a tárgyalt témák alapján azonosítható további zóna is, amelyekről illik itt szót ejtenünk.

Az elsőbe tartozó írásokat *művelt történeteknek* nevezhetnénk. Különös adatgazdagság, nyilvánvaló cinefilia és a dokumentumfilmek iránti hangsúlyozott előszeretet karakterizálja ezt az áramlatot, amelyet legalább ilyen mértékben jellemez a túlságosan komplex, például gazdaságtani, szociológiai vagy szemiotikai eszközök használatával szembeni nyilvánvaló ellenállása. Ilyen módon ismeretgazdagságuk folytán nagyon hasznos, filmszeretetük miatt szenvedélyes, értékes anyagokkal felszereltségükből adódóan vonzó, ám ugyanakkor, mivel tartózkodtak túlságosan problematizálni a vizsgált jelenségeket és általánosítani a hozzátartozó egyes tényeket, szerény írások születtek.

¹⁴ Ezt jelzik A. Costa kutatásai a vizuális látványosságokról, illetve a filmre s főként a korai filmre tett hatásokról, lásd mindenképp Costa 1983.

A korai filmhez kapcsolódó számos kutatás tartozik ebbe az áramlatba. Az új dokumentumokat kutató mindig friss felfedezőszellem lelkesíti, a prekonceptiók hiánya sokáig periferikus helyzetek felé vezérli írókat, a tényeknél maradás vágya viszont megakadályozza, hogy a dolgok esetleges tágasabb és rejtettebb értelmét megragadhassák. A szektor nagyrészt a hetvenes évek végén, egy filmteka vagy kutató társaság aktivitásából született folyóiratai – olasz példái a *Griffithiana* vagy az *Imagine* – gyakran kínálnak ilyenfajta stúdiumokat.

E kutatási stílus másik alapformája a katalógusszerű történet. A figyelemre méltó filmek fölött tartanak szemlét, legyenek azok elismert remekművek vagy excentrikus alkotások; ízléskritériumok alapján kommentálják; a rendezővel, a produkcióval, a közönség reagálására vonatkozó adatokkal látják el; egy esetleges áramlatba, iskolába vagy stílusba illesztik őket, összekapcsolják születésük idejével; s végül állításaik bizonyítására valamely autoritásra hivatkoznak. Elég itt Claude Beylie¹⁵ elegáns munkáira gondolnunk, de persze minden nemzetnek megvan a maga cinefil történésze.

A stílus további példáját a biográfiai elbeszélések szolgáltatják. Vesznek egy rendezőt, egy színészt vagy egy producert, rekonstruálják emberi és művészi sorsát, kiemelik hozzájárulását a filmművészet fejlődéséhez, bemutatják a korának eseményeiben való részvételét. Ezek gyakran elsőrendű minőségű munkák, mint például Gianni Rondolino Viscontiról (1981) és Rosselliniről (1989) szóló könyve is. A szerző sok dokumentum felhasználásával hatásos összképet konstruál: magánélet és közös történelem, társadalmi változások és új filmkészítési módok, politikai események és művészi csatározások keverednek a rendező környezetének és korának megértésére irányuló rekonstrukcióban.

Ezzel a kutatási stílussal ellentétes irányultságú a *globális történeleírás*. Szintén adatgazdag, ám a működésben lévő tényezők különbözőségének, adekvát eszközökkel való vizsgálatuk szükségyszerű voltának s módszeres összevetésük fontosságának is tudatában levő kutatási áramlatról van szó, amely ebből adódóan nagyobb figyelmet fordít úgy a módszerekre, mint a kutatás architektúrájára is.

A globalitás mint cél felbukkan a „panoptikus” történetekben, amelyek egyfajta összefoglaló képben (kicsit mint a középkori freskókon, ahol ugyanazon a falon a szent teljes gesztája látható) minden elemet megjelenítenek. Látható az „archeológiai” típusúakban is, amelyek kicsit úgy emelik ki, hogy milyen anyagok és milyen mélységben formálják azt a területet, ahol a filmművészet megveti a lábát, mint a civilizációk rétegeit feltáró régészeti ásatások. Sok „a filmművészet X.-ben” típusú „helytörténet” mutatja ezt a képet; némi elnézéssel a művelt történetek iránt, mikor az illesztékek ellenőrizetlenek.

De a cél leginkább a multidimenzionális történetekben érvényesül, amelyekben minden tényezőt önmagában is kutatnak, s ugyanakkor szisztematikusan összekapcsolnak a többivel. Ez a helyzet Bordwell–Staiger–Thompson klasszikus amerikai

¹⁵ Beylie: *Les films-clés du cinéma*. Paris, 1987, Bordas. Az ilyen típusú művek mellett meg kell említeni a *filmográfiákat* is, mint például Chirat francia, Martinelli és Bernardini olasz filmográfiáját.

filmről szóló munkájában (1985), amely a stilisztikai rendszerek és a produkciós módozatok párhuzamaira koncentrálnak. Ez a helyzet Brunetta olasz filmről szóló könyve (1979; 1982) esetében, amely az elemek még szélesebb skálájára épül. A vizsgálat érinti a pénzügyi, produkciós és technológiai aspektusokat, a politikai, jogi és intézményes beavatkozást, a nyelvi, stilisztikai és narratológiai elemeket, a kész filmeket és a rendezőket, a fogyasztás formáit, a kulturális hátteret. Az adatokat egységes területek szerint rendezi, s ugyanakkor összeveti őket a hozzájuk közeli területekhez tartozó adatokkal is. Brunetta többször is megindokolja módszerét: például ahol azt állítja, célja „minden vonatkozásban bizonyítani, hogy a filmművészet története nem egyszerűen filmtörténet, hanem sokrétű folyamatok és különböző erők együttműködése” (Brunetta 1979, 10); vagy ahol emlékeztet arra, hogy „a filmtörténet számára a sztoriográfia igazsága nem az *egyetlen saját történet* megalkotására való képessége, hanem az a tudat, hogy *sok történet* létezik, és a kapcsolatok új és váratlan hálóját tudja feltárni köztük” (Brunetta 1983, 13). Tehát az, hogy egyszerre több szálát követ és összeköti őket, Brunetta számára alapvető választás: a történelem a tényekből szőtt szövés, vagy inkább történetek szövődése, s mint ilyen kell feltárni. Az eredmény olyan összkép lesz, amely megmutatja a tárgy teljes komplexitását és teljes artikuláltságát is. Különösen az a hangsúlyt, hogy az olasz filmet (de ez kiterjeszthető más nemzeti filmművészetre is) számos és változó tényező határozhatja meg: az összképet olykor egyetlen film változtatja meg (el lehet-e gondolni a neorealizmust a *Róma nyílt város* nélkül?), máskor egy törvény vagy a közönség átalakulása stb. Éppígy hangsúlyos lesz az egyes jelenségek fejlődési ritmusának ezzel analóg sokfélesége és változékonysága is: egy produkciós módozat érése hosszú időt vesz igénybe, egy szerző tevékenysége már rövidebbet, a szokások változása a leghosszabbat stb. Tehát a determinációk sokfélesége és a kronológiák sokfélesége: amint már láttuk a fejezet kezdetén, épp ezzel játszik a kortárs történetírás is.

Brunetta egy frissebb könyvében módosítja kicsit saját módszerét: egyrészt egyszerűsíti a szövődést, másrészt nagyobb teret ad a kulturális és társadalmi eseményeknek. A filmszalag ilyen módon a kollektív megmozdulásokat és attitűdöket jelző lakmuspapír lesz: a század elején Itália nemzetként való önreprezentációjának követelményével párhuzamosan ott találjuk a *La presa di Romát*, amely nem véletlenül az első olasz játékfilm; a két világháború közt egy modernebb és lendületesebb életforma utáni vággyal párhuzamosan a *Mille lire al mese* és hasonlók jönnek létre. Ez a munka is többféle determinációt és többdimenziós kronológiát használ: mintegy megerősítve, hogy sztoriográfiai szempontból ez a kettő a globális történetek igazi célkitűzése

17.6

Történet/elmélet

E szemle végszavában illik általánosabb problémákra is kitérnünk. A legközvetlenebb köztük a filmtörténet és a történetírás kapcsolatának kérdése. Már érintettük is: elmondtuk, hogy az előbbi az utóbbi kincsesbányája, s ugyanakkor az utóbbi egyre inkább figyel az előbbi által feltárt adatokra. Tegyük hozzá, hogy mindkét oldalon elterjed az a tudat, hogy közös *horizonton* mozognak; amint a film *történeti forrásként* való vizsgálata is mindkét oldalról, s gyakran vállvetve, egyre több kutatót foglalkoztat.¹⁶

A második problémát a filmtörténész előtt álló nagy választások jelentik. Néhányukról ismét csak beszéltünk már. A történésznek választania kell tehát a pusztán a filmekre koncentráló és a filmes gépezet egészét tekintetbe vevő történet közt; választani a területet elkülönülő szektorokra osztó történet és az egyetlen komplex nézőpontba összefoglalni kívánó történet közt. További választás van a pusztán szavakból készült papírtörténet és a multimediális, a vizsgált tárgyhoz közelebb álló eszközöket használó történet közt; a számadás formájú, az adatok szikársága iránt különös előszeretettel viseltető és a történet formájú, az adatokat az események valódi és tulajdonképpen elbeszélésébe illesztő történet közt. Vannak a kutatás alapjait érintő további választások is: például az egymást követő állapotokat (a korszak képét, stílusnormákat, a produkciós módozatot irányító egyensúlyokat) fotografáló és a dolgok alakulását kiemelő (és egy korra, egy produkciós módra változékony, sose állandó dologként gondoló) történet között; vagy egy empirikus, a tényadatoknál megálló történet és egy hermeneutikai, minden szinten a feltételezhetővel dolgozó történet közt; vagy más, köztük esetleg a diakronia iránt egyáltalán nem is érdeklődő diszciplínák felé nyitott történet s egy magát autonóm, az idővel foglalkozni képes egyetlen tudományként elgondoló, tehát saját módszerekre alapozódó történet közt. Számot kell vetni mindezekkel az alternatívákkal, hogy megragadhatjuk a különböző kutatások jelentését és orientáltságát.

A harmadik, talán legkényesebb kérdés a filmtörténet és a filmelmélet közötti kapcsolat. A nyolcvanas évek folyamán a történetet gyakran az elméleten kívül eső, esetleg vele szemben álló, dolgokról és nem gondolatokról szóló megközelítésnek gondolták. Ám ez a kapcsolat valójában szorosabb, mint hiszik.

Mindenekelőtt minden történetnek megvan a maga elmélete: elmélet arról, hogy mi a történet, de egyben elmélet arról is, hogy mi a filmművészet. Ebből a szempontból minden történeti rekonstrukciót többé-kevésbé a kor domináns teoretikus orien-

¹⁶ Ezen a területen hangsúlyozni kell, hogy egyre többen kutatják a történeti tárgyú filmeket (amelyek „írják” a történelmet, s egyben „akkumulálják” a forrásokat); a történeti ábrázolás áll G. Schmid: *Die Figuren des Kaleidoskops* (Salzburg, 1983, Neugebauer Verlag) című könyvének középpontjában, és jelen van P. Ortoleva könyvében is: *Scena dal passato* (Torino, 1991, Loescher).

tációja hat át. Ez igaz volt a múltban: az az esztétikai-kulturális megközelítés felé hajló korban tipikus szükséglet, hogy demonstrálják a film művészet voltát, Sadoult arra indítja, hogy a mesterműveket, újításokat, a leszármazást helyezze az előtérbe. Az a meggyőződés, hogy a filmnek megvan a maga belső természete, vezeti Bazint arra, hogy minden változást a valóság teljes reprodukciója felé tett lépésként értelmezzen. Az adott pillanatban épp a diszciplináris megközelítés által karakterizált nyelvészeti módszer teszi Metz számára lehetővé, hogy a modernitást a narratív kódexek lecserélődésének lássa. S igaz ez a jelenben is: minden ebben a fejezetben ismertetett történeti kutatás (a maguk eltérő voltában is) azért lehetséges, mert ma a filmet nyitott területként gondolják el, amelynek szabadon lehet kérdéseket feltenni, és amelytől szüntelenül el lehet kalandozni. Tehát nincs történet elmélet nélkül: minden történet már egy elmélet bizonyítéka.

Másrészt az elmélet is része a történetnek. Ha ez utóbbi a maga teljességében kívánja megindokolni a filmművészet útját, foglalkoznia kell a filmeket mozgó három nagy gépezettel: a produkciójukat és a forgalmazásukat szabályozó ipari; megértésüket és fogyasztásukat szabályozó pszichológiai; s társadalmi recepciójukat szabályozó diszkurzív gépezettel. Az elmélet a kritikával együtt ez utóbbi része, mégpedig a társadalomban meglévő filmképzetet, tehát a filmekkel kapcsolatos viselkedéseket, elvárásokat, megítélési kritériumokat érintő része. Ebből a szempontból rekonstruálni azt a módot, amelyen az idők során definiálták, meghatározták, kutatták a jelenséget, a filmművészet-történet fontos fejezete lehet, sőt kell hogy legyen. Tehát az elmélet nem pusztán minden történet előfeltevéseit alkotja, hanem egyik lehetséges témájaként is megjelenik. Megint csak: nincs történet elmélet nélkül; s minden történet egyben az elméletek története is.

A történet igénye; a teória képessége.

18.1

Teoretizálni

A filmelméletek manapság történő széles körű újragondolásában, amelynek ez az írás is része, felbukkannak bizonyos tendenciák. Ilyen tendencia, hogy modern voltukat bebizonyítandó veszik elő a klasszikusokat, mint azt például Marie-Claire Ropars Eisenstein újraolvasásával teszi. Ilyen tendencia, hogy szűkebb, még nem teljesen kiaknázott tradíciókhoz nyúlnak vissza, mint például Dudley Andrew a fenomenológiához. Ilyen az elődkeresés szándéka is: a múltban valamely aktuális szemlélet gyökereit kívánják megtalálni, mint ahogy például Roger Odin kimutatja a strukturalista szemiotika és a szemiotopragmatika kontinuitását. Ilyen a régi és az új vegyítésének kísérlete, amelyre a formalizmust és a kognitív pszichológiát összekapcsoló Bordwell a legjobb példa. Ilyen a megelőző modellek mindenféle gátlások nélküli likvidálásának szándéka egy szigorúbb episztemológia nevében, mint a Noël Carrol által a modern és a klasszikus elméletek terén egyaránt végrehajtott revízió.¹

A mi áttekintésünk más irányba, a filmkészítéshez és -fogyasztáshoz mindig is társuló gondolkodásmódok gazdagságának, a reflexió olykor radikális átalakulásainak, a nézőpontváltások okainak és hatásainak, illetve az ezeket megérlelő kulturális környezetnek a bemutatására törekedett. Az elmélet ebben olyan eszközként jelent meg, amelyet a film megértésére használnak, vagyis amelyen át igyekeznek definiálni, elemezni és áttekinteni a filmet. Nem szükségszerűen tudományos típusú racionalitással jellemzett berendezésként (amint azok gondolják, akik csak a magasan formalizált konstrukciók számára tartják fenn az elmélet nevet, és nem veszik észre, hogy az episztemológia még a természettudományos elméletektől sem kívánja meg e modell alkalmazását). Inkább olyan megismerés eszköze, amely nem redukálódik valamiféle absztrakt tudásra, hanem kevésbé kontúros, ám éppoly hatékony magyarázattípusok alapjait képező formákat kínál, mint az analógia, a metafora, a párhuzam. És amely nem csupán belső, logikai kritériumoknak, hanem olyan gyakorlati elvárásoknak is megfelel, mint hogy a tudatlanságot le kell győzni, az egyenes kérdésre

¹ Lásd Ropars 1981, Andrew 1978, Odin 1990, Bordwell 1985, Carrol 1988a; 1988b stb.

választ kell adni, a vitákban konszenzusra kell jutni. Ezzel nem akarom azt mondani, hogy a filmelmélet híján volna a racionalitásnak: gyakran nyíltan is hivatkozik rá. Azt akarom csupán mondani, hogy a racionalitás nem egy teória elsődleges karakterjegye, inkább a tág értelemben vett megismerő jelleg; s különösen az a képesség, hogy *institucionalizált, társadalmi, történeti tudásként* tételeződjön. Könyvünk oldalain ezt lép-ten-nyomon láthattuk. Az elmélet eszerint olyan eszköz, amely rögzít s egyben privilegizál bizonyos gondolatokat, bizonyos megfigyelési eljárásokat, világ felé irányuló magatartásokat. Rögzíti abban az értelemben, hogy többé-kevésbé kötött formát ad nekik, privilegizálja abban az értelemben, hogy kutatási normaként alkalmazza őket. Ebből a nézőpontból institucionalizálja az ismeretet: meghatározza kontúrjait és hasznosíthatóságát. Továbbá az elmélet az adott területtel foglalkozók közt és rajtuk keresztül tágabb környezetben is mozgó, vitákat, csatlakozást és ellenszegülést kiváltó ismeret. Ebben az értelemben társadalmi berendezés: egy közösség tagjai közt elterjedt és megosztó valami. Végül pedig az elmélet történelmi esemény is: feltűnik bizonyos időben és helyen a világ színpadán, s ottlétével képes megkülönböztetni saját területét a többitől. Ebben az értelemben történeti valóság: a gondolkodás útját (s tévedéseit is) tükrözi.

Institucionalizáltság, társadalmiság, történetiség: a filmeleméletek e vonásait tártuk föl (vagy legalábbis szeretnénk volna föltárni). E vonások kísérik legkitartóbban sorsát.

18.2

Túl a filmen

Még éppen a küszöbön, tegyük föl azt a kérdést is, hogy mi lesz a film századik születésnapján a filmelméletekkel. Nem mintha profetizálni akarnánk: a kutatók jóslatait túl sokszor cáfolják meg a tények. Pusztán bizonyos jeleket szeretnénk kiemelni.

Ha van a mai elméleteknek figyelemkeltő vonásuk, akkor az, hogy az általuk feltett kérdések gyakran túllépnek a megszólított jelenségen, jelen esetben a filmen: „kívülről” jönnek és rajta „túlra” igyekeznek. Végül is a filmművészet maga hívja ki ezt a gyakorlatot, mert nem önmagában álló terület már, hanem eltérő praxisok forgalmi csomópontjává vált. Már jó ideje (talán a kezdettől fogva) nem egyetlen filmtípus tartozik hozzá, hanem fiktív játékfilmek, kísérleti filmek, nyolc milliméteres amatőr filmek, etnográfiai dokumentumfilmek, didaktikus célzatú filmek, rendezési gyakorlatok is. De nem azonosítható immáron csupán a filmmel sem: vannak tévéfilmek, videofelvételek a tévéhíradónak, színdarabbetétek; a filmművészet továbbá irodalmi írásmodell, divatjelenség, történeti dokumentum, kulturális tendenciák jele, tárcaalkalom, paródiák tárgya, tanulmányok anyaga, valamint muzeális lelet, videokazetta-gyűjtemény, a kulturális javak egyike, cinefil szenvedély tárgya. Nemcsak manapság, de manapság különösen.

A filmművészetnek nincs többé saját helye, ha ugyan volt egyáltalán. A művek, amelyeket ajándékozott nekünk, patinás könyvekben mint emlék, reklámokban mint idézet vagy teleregényekben mint modell élnek tovább. Az általa közvetített tapasztalatokat egzotikus társasutak, videoklipek, vállalati illemtanok speciális effektjei kamatoztatják. A nyelv, amit használ, képes újságok tördelésének, közönségijátékok szervezésének, híradók riportázsainak szolgál modelljéül. Másrészt a film is fut a reklám, a képeslapok, a játék, a tévé után. Nincs többé saját helye, mert mindenütt ott van; legalábbis azokon a területeken, ahol esztétikummal vagy kommunikációval van dolgunk.

A hozzá intézett kérdések gyakran rajta kívülről érkeznek és rajta túl igyekeznek; hisz a film maga is mindenféle terek felé nyújtózik, szóródik szét. A filmelmélet sem adhat többé egyértelmű, egyszerű és határozott válaszokat: egyetlen lehetősége, hogy a *kutatások hálóját* kínálja föl, amely követi és lefedi tárgyát. Tehát az elmélet mint fragmentált és disszeminált tudás: tudás a filmen *innen s túl*. Hogy megtárgyaljuk egymás közt, legalább egy kicsit.