

1. AZ ELEMZÉS ÉS MÁS FILMES TANULMÁNYOK

1.1. A filmes tanulmányok különböző típusai

Könyvünk a *filmkritika* szülő tanulmányok egy bizonyos típusát elemzi és mutatja be, ami persze nem jelenti azt, hogy teljesen figyelmen kívül hagyjuk a tisztán „filmművészeti” szempontokat. Ugyanakkor arról sem feledkezhetünk meg, hogy a film egy szerző sajátos piacaon értékesített árucikk is. Azokat az anyagi és elsősorban pszichológiai feltételeket, melyek lehetővé teszik, hogy eljussunk a közönséghez, pontosabban minden egyes nézőhöz, egy társadalmilag elfogadott és gazdaságiilag életképes intézmény, a mozi garانتálya, hiszen a film létére és befogadására bizonyos fokig még a vetítőterem berendezése is hatással lehet. (Napjainkban annál is jobban értékelhetjük ezt, hiszen a mozi tényezőkre, melyek többe-kevesbe kivül állnak ugyan a filmen, de mégis világszerte kimentatható hatással vannak rá, a közbizonyosságban lesz még alkalmunk visszatérni.)

Mégis már itt, a kezdet kezdetén le kell szögeznünk, hogy mi elsősorban azokat a tanulmányokat kívánjuk vizsgálni, melyek magával a filmmel mint független és egyeztetni mállalakkorással foglalkoznak. Mindamellett először át kell tekintennünk a filmes-tanulmányok különböző típusait, így tudjuk ugyanis a legvilágosabban és a legkönnyelmesebben meghatározni, hogy mivel is alkalmunk foglalkozni.

Csak mellékesen érintjük azokat a tanulmányokat, melyek a műalkotáson kívüli nézőpontból foglalkoznak a filmmel: létezik jogi, szociológiai, pszichológiai megközelítés éppúgy, mint társadalomtudományi. Ezeket meg kell különböztetni a tulajdonképpeni filmelemzéstől.

A filmelemzés a mi értelmzésünkben nem áll távol az esztétikai vagy nyelvezeti szintű problémáinktól. Az elemzés célja megszeretenni a filmet, mégpedig úgy, hogy segítünk a teljesebb megértésében. Szeretnénk érthetőbbé tenni a filmmelvet, mégpedig állandóan szembeisve az értékelő előfeltételezésekkel.

Ezt az egységes célt szolgálják azok az elemzési módszerek, melyeket jelen könyvünkben főgunk tanulmányozni. Felfogásunk szerint a film autonóm művészeti alkotás, amely olyan szöveg létrehozására alkalmas (szövegelemzés), melynek jelentését az elbeszélő szerkezetek (narratív elemzés), a hang és a látvány hordozza (ikonok elemzése), és amely sajátos hatással van a nézőre (pszichoanalitikai elemzés). A művet el kell helyezni továbbá a forma- és stílustörténet fejlődési vonalában.

Véleményünk szerint meg kell különböztetni a belső filmelemzést attól, melyben a tanulmányozott művet más társadalmi jelenségekkel szembeisítjük. Például egy film tisztán történelmi elemzését természetesen meg kell előznie a műalkotás belső elemzésének, nevezetesen a benne megfigyelhető társadalmi-történelmi ábrázolás elemeire bontásának. Ez azonban már csak selektív vizsgálat lehet: figyelmen kívül fogja hagyni mindazokat az elemeket, melyek nem játszanak szerepet a történelem megjelölésében (például azt a tényt, hogy a film színes-e vagy cine-mascope). Továbbá a tanulmány szükségszerűen párhuzamokat fog vonni az adott történelmi esemény egyéb ábrázolataival; hogyan jelent meg az irodalomban, a sajtóban, a plakátokon stb.

A film szociológiája című művében Pierre Sorlin történetész kiemelte a Megszállottságból (Visconti, 1942) mindazokat az egységeket, melyek a nő ábrázolásával kapcsolatosan szembeisítják a vidéket a filmben felépített városal. Az elemzés szerint a városnak, a vi-

létkek szemben, határozott kerete van. „Az alkotók nem látják a vidéket, az számukra nem érzékelhető; csak periferikus, ámnentí vonásaiban tudják megragadni. A társadalomtörténészt éppent ez a jellegzetes vakság érdekli, miután ez árulkodik számárna az 1942-es Olaszország filmgyártásának világáról.”

A filmnek mint művészeti alkotásnak az elemzése végül is teljesen banális feladat, legalábbis abban az értelemben, hogy tulajdonképpen egy adott pillanatban minden néző ezt csinálja (ha nem is szisztematikusan), még akkor is, ha nem kritikusan nézi. Tekintetünk azonnal analizálónvá válik, amint eldöntjük, hogy a film egyes elemeit kiemeljük a magunk számára, vagyis hogy bizonyos pillanatok, képek, képrészletek, jelenetek jobban érdekelnek a többinél. Ha az elemzést a részletekre való odafigyelésként definiáljuk, rá kell jönnünk, ez a viselkedés közös az alkotókban, a kritikusokban és a valamennyire tudatos nézőkben. Magától értetődő, hogy egy jó kritikus többé-kevésbé mindig elemző is (legalábbis potenciálisan az), és hogy legfőbb erénye pontosan a részletekre való odafigyelés, kiváló interpretációs képességgel párosulva. Mindenesetre az analitikus rövidlátás könnyen teljes vaksággá válhat, s az ember többé már nem látja a fáktól az erdőt.

De miután az elemző gondolkodásmód – csakúgy, mint a kritikai érzék – a világon az egyik legnegosztrotabb valami, kénytelenek vagyunk a film szisztematikus elemzését specifikus tanulmányként felfogni. Ehhez először össze kell hasonlítanunk az elemző tanulmányt és a – hozzá egyébként legközelebb álló – kritikai tanulmányt. Ha elfogadjuk, hogy a film a legkötönybözőbb tanulmányok tárgya lehet, azt is el kell fogadnunk, hogy ezek egyike sem azonos a tulajdonképpeni filmelemzéssel.

## 1.2. Elemzés és kritika

A kritikusú revékenységnak most csak azokkal az elveivel és céljaival foglalkozunk, melyek a kritikát megkülönböztetik a filmelemzéstől. Ezzel egyszersmind ki is tudjuk jelölni a kritikai ta-

nulmány helyét a „mozirajongó” vizsgálódásához képest, melyet teljesen meghatároz a szerzőt a témájához fűző túláradó érzelem, mely ritkán jár együtt az elemző boncolgatás élvezetével. A fogalmak jelentését azonban tovább kell pontosítanunk. A „mozirajongó” magatartásban ugyanis a legkülönbözőbb arányokban örvöződhet az érzelmi kötődés a megismerés vágyával.

*Az egyik pólus a „nagyközönség” számára készülő képszfilm-újságokra jellemző (az egykori Cinémagazine-tól a mai Première-ig vagy Studioiq) elsődlegesen fetisista, a szatókultuszon alapuló megközelítés; míg a másik a művészlekritikaként felfogott filmkritika.*

*Az elsőre az erősen szektári, gyakran intoleráns értékelés a jellemző, a halmozások és mániákus ismétlések gyönyöre, a „boldog keveseknek” szóló célzások. Woody Allen az Annie Hallban (1975) és a Kairó bñbor rózsájában (1985) pompás portrét rajzol a mániákus mozirajongóról. A második megközelítés a szakszfolyóiratok kritikáinak sajátja (Cahiers du Cinéma, Positif). Magától értetődik, hogy míg a kritikusai tevékenység eleve feltételezi a mozi szeretetét, a „mozirajongás” gyakran nem több elviekelt szemnélynél, ahol a megismerés határozottan akadályozza az élvezetet.*

A kritikának három alapvető feladata van: tájékoztat, értékkel és ösztönöz. E három funkció általában nem egyetlen arányban jelenik meg az elemzésekben. A napilapok és hetilapok kritikáiban például a tájékoztatás és a kedvcsinálás dominál. Az értékelés, melyben kifejezésre jut a kritikai érzék, közvetlenül kötődik az elemzéshez. Az a jó kritikus, akinek jó az ítélelképessége, aki meg tudja becsülni, melyik műre fog az utókor is emlékezni. A jó kritikus egyetemesmínd pedagógus is, hiszen célja, hogy az esztétikai élvezetet, a mű gazdagságát a közönség legszélesebb rétegeivel ossza meg. Magától értetődik, hogy a kritika elemző és értékelő oldala elsősorban a folyóiratok szakkritikáiban bontakozik ki, míg a tájékoztató funkció a napilapokban, a rádióban és a televízióban kap döntő súlyt.

*Hibetudhat persze kivételesen az is, hogy egy napilapban megjelent kritika alapos elemzőmunka eredményeként szillettik meg. Ezek közül a legismertebb André Bazin több száz, a Parisien Libérében megjelent ígyzete, melyeket később önálló kötetben is kiadott. Bazin tulajdonképpen újságíróba oltott esszéista volt. Másik példa erre Serge Daney, kezdetben a Cahiers du cinéma című szakszfolyóirat kritikusai, aki elemzőképeségét a Libération-ban is kamatoztatta. Az ő napi kritikái is megérdemelték, hogy könyv alakban is megjelentessenek.*

I hivatásos újságíró nagyon ritkán ír kritikát a minden aktív művelő mentes szakkiadványokba. Az itt publikálók általában a kultúra harcossai, szervezők, oktatók, a filmforgalmazásban és a filmgyártásban dolgozó szakemberek. A folyóiratok kritikusai csak jut mindig az a háttalan feladat, hogy a kevésbé ismert filmművészetől adjanak mind több információt, hogy a napilapokban csak ritkán említett legnehezebb filmekről szóljanak. Egy műalkotás elhivatottságot kívánó elmélyült elemzése már csak alig-alig kap helyet. Mind a szaksajtó, mind pedig a művészfilmforgalmazás az utóbbi időkbén a nehézségeket még tovább fokozó tendenciát mutat: gyakran sürgősebb feladat néhány oldalt egy újító filmnek szentelni, mely hamar eltűnhet a mozikból, minni részletesen elemzeni egy sikeres rendező nagy filmjét, hiszen annak annygy is megvan a maga közönsége.

Az elemzés folyamataiban az aktualitás semmilyen szerepet sem játszik; a szerző a számára megfelelő elemzendő művet a filmtörténet bármely korszakából kiválaszthatja, nem befolyásolják a forgalmazási kockázatok.

A kritikában alapvetően fontos a véleményalkotás és az ítélet. Az elemző választásában ez általában nem játszik szerepet, egyaránt választhatja a filmtörténet vitatlatatlan remekművét és egy aktuállyan kommersz filmet. A választást „tárgyasítható” kritériumok befolyásolják, mindig az adott (esztétikai, szociológiai, történeti) célnak megfelelően. Természetesen ez a fajta tudományos szemlegesség mindig csak illúzió: minden ténaválasztás háttérben – csakúgy, mint a szerelemben – a személyes vonzó-

das áll. Ez a könyv, mint a többi hozzá hasonló, az összes eddig elemzett filmre épül, és ezek a filmek voltaképpen egybeesnek a legkedveltebb klasszikusokkal.

Míg a kritikus tájékoztató és ítélt, az elemzőnek új ismereteket kell produkálnia. Valamennyire le kell írnia elemzésének tárgyát, a művet fontosabb alkotóelemeire bontva, a lehető legtöbb nézőpontot figyelembe véve, ki kell alakítania saját *interpretációját*.

### 1.3. Elemzés és elmélet, a film elemzése és egyedisége

Az elemzésnek tehát nem feladata a művészi alkotás feltételeinek és körülményeinek a vizsgálata (még akkor sem, ha segít megvilágítani azt), sem értéktétele alkotása, sem normarendszer felállítása.

Ez utóbbi megállapítás különösen fontos: Nemcsak megkülönbözteti az elemzést a kritikának egy bizonyos felfogásától, hanem egyszerűen közelebb is viszi egy más típusú tanulmányhoz, amely típust összefoglaló néven „filmelméletnek” szokták nevezni. Az igazat megvallva, nem is helyes itt az egyes szám használata, mert ha elfogadjuk hogy régóta létezik a filmmel és a filmjelenségekkel kapcsolatos intenzív elméleti tevékenység, azt sem tagadhatjuk, hogy mindkettőnek külön-külön egységsült elmélete van. Éppúgy mint „az” elmélet, az elemzés is racionálizálva összefoglalja a filmben megfigyelt jelenségeket, a filmelmélethez hasonlóan pedig elsősorban leíró és nem modelláló tevékenység, még akkor is, ha gyakran magyarázóbbnak tűnik.

Az elemzésnek és az elméletnek az alábbi közös jellemzői vannak:

- mindkettő a filmekből indul ki, de gyakran jut általánosabb filmművészeti megállapításokra;
- mindkettő ellentmondásos viszonyban van az esztétikával; tagadják a vele való kapcsolatot, ami pedig egyes tárgyválasztásokban eléggé fel tűnő
- mindkettő helyet kapott az oktatási intézményekben, az egyetemeken és a kutatóintézetekben.

Ahogy már a bevezetőben is kijelentettük, akárki akármit is mond, a filmnek nincs általános érvényű elemzési módszere. Beszélhetünk többé-kevésbé elterjedt módszerekről (hiszen, ha nem lennének, nem tudnánk miről írni ebben a könyvben), de ezek – legalábbis máig – egymástól függetlenül léteznek.

Úgy kellene inkább fogalmaznunk, hogy a következőkben egy film **elemzési módjának** lehetőségéről lesz szó, nem pedig a **filmelmelés** általános módszereiről. Ezért is adtuk könyvünknek a *Filmek elemzése* címet.

Mindent összevéve, bizonyos pontig minden elemzés egyedi szerkezete, terjedelme és tematikája mindig az adott filmnek a leginkább megfelelő.

Természetesen, állításunkat alighogy kimondtuk, máris vitatnunk kell. Először is azért, mert túlságosan is leegyszerűsítő. Hiszen, hogy minden elemzőnek fel kell építenie egy elemzési modellt, mely kizárólag az éppen elemzésre kerülő filmre vagy filmrészletre érvényes, de ugyanakkor az is tény, hogy minden ilyen modell egy általános elemzési módszer vagy elmélet lehet – egyes előképe is: tulajdonképpen ez a közvetlen következménye mindannak, amit a fentiekben az elemzés és az elmélet egy-egy egységéről állítottunk. Minden filmelmelő teoretikus akar lenni (ha még nem az), és a számos egyedi elemzés tulajdonképpen célja egy elmélet létrehozása vagy tökéletesítése.

*Itt kell megemlítenünk azt a két kötetet, mely az egyedtől az általános felé haladás jelenségét tikkerözi. Mindkettő egyedi elemzések és módszertani szövegek gyűjteménye: Raymond Bellour: Filmelmelés (Analyse du film) és Filmelmélet (Théorie du film) – ez utóbbi tanulmánygyűjtemény Jacques Aumont és Jean-Louis Leutrat szerkesztésében.*

Az a tény, hogy az önálló és egyedi elemzés létét csak óvatosan lehet fogadhatjuk el, azzal is magyarázható, hogy a következőkben nyelvet figyelembe véve, az elemzés érvényességére vonatkozóan számos megoldhatatlan kérdéssel találjuk szembe magun-

kat. Elképzelhetjük ugyan, hogy saját módszerén túl az elemző megpróbálja meghatározni saját kritériumait is az érvényességére vonatkozóan, de látnunk kell, hogy ezek a kritériumok minden alkalommal különlegesként (*sui generis*) felfogva, általában nem tül meggyőzőek.

Imen ered a filmelemzés egyik gyakorlati és elméleti alapkérdése: mi garantálja az egyedi elemzés érvényességét? A különösség hogyan érinti az elemzőt? Másképp fogalmazva, nem jutunk-e így el egy általános relativizmushoz, az elemzés végtelen egyediségének elfogadásához, és például ahhoz a gondolathoz, hogy minden egyes filmnek végtelen számú lehetséges elemzése van, és ezek mindegyike egyaránt érvényes és legitím.

Minderre még visszatérünk a 7.2. *Az elemzés érvényességének garanciái* című fejezetben.

#### 1.4. Elemzés és értelmezés

Az elemzés érvényessége tehát a központi kérdés, mely már a következőt is magában foglalja: az elemzés csak a kritikától különbözik? Ezen keresztül érkezzünk el egy újabb, szintén kényes problémához: az *interpretációhoz*.

Számos elemző számára az interpretáció, az értelmezés rosszul hangzó szó, az önkényes, néha „örült” belmagyarázás szinonimája: túlságosan is szubjektívnek, ellenőrizhetetlennek vélik, és kikerülhetetlennek tartják a belelátást, a hallucinációt.

Pedig a probléma nem ilyen egyszerű. Igaz, általában (de nem mindig) könnyen el lehet vetni a túl kevés és túl bizonytalan ténnyel alátámasztott helytelen értelmezéseket. Van azonban az elemzésnek egy sor az értelmezéssel határos velejárója, melyet lehetetlen tőle világosan elkülöníteni. Szerintünk a legbizonytább, ha elfogadjuk az interpretáció befolyását az elemzésre, és azt, hogy a benne rejlő fantázia és invenciozítás éppen az elemzés „motorja” is lehet. Az igazán sikeres elemzés eljut az értelmezés lehetőségének felhasználásához, a lehető legszigorúbb mederben tartva azt.

Film fotósleges is mondanunk, hogy ezt az ideális szintet csak nagyon ritkán éri el valaki, s az elemző általában két csapatot sorolna elkülönítve: megpróbál nem eltérni a tényektől, kockázottan, hogy így pusztán csak „Jefordíjtja” a filmet, vagy valami nagyon kényeseket akar mondani róla, ekkor azonban megvan a veszély annak, hogy elorzítja, vagy önkényesen meghatározott útonba rendezi át a tényeket.

*Roger Odin Pour une semio-pragmatique du cinéma című cikkében arra a feltevézésre jutott, hogy minden filmről, ha nem is végül, ha számú, de tengely elemzés készíthető, de ennek a megközelítésnek éppen maga a film szövege szab határt: a film önmagában egyetlen elemzést sem indíthat, csak lehetetlenül tesz bizonyos megközelítéseket. „Egy film magától nem kínál egy jelentést sem, minden, amit rehet, az bizonyos jelentésrészrészletek megközelítéséből”.*

Ennek a megközelítésnek az az előnye, hogy eszerint a film az elemzés helyességének, és az elemző fantázia korlátozottságának a záloga.

A filmtörténetben bőven található olyan filmeket, melyekről egészen különböző, nemegyszer ellenmondó értelmezések születtek. Ilyen például Luis Buñuel számos műve: *Nazarin (1958)*, *Öldök-lő anyal (1962)*, *A szabadság fantomja (1974)*, vagy *Pier Paolo Pasolini egyes filmjei: Máté evangéliuma (1964)*, *Teoréma (1968)*, *Valdo vagy Sodoma 120 napja (1974)*.

#### 2. AZ ELEMZŐ MEGRŐZELTÉSEK KÜLÖNBÖZŐSÉGE:

##### NÉHÁNY TÖRTÉNETI MÉRŐLDÖK

A bevezetőben már említettük, hogy a filmelemzés jelen hagyományai milyen régiek. Két fő forrásuk a kritikai gyakorlat és az elemzés. E terület egyik úttörője minden bizonnyal Lev Kulesov, a fiatal szovjet filmes, aki 1919-ben a Moszkvai Állami Filmművészeti Főiskola egyik első filmes tanára volt. Az általa vezetett



műhelyben tíz év alatt megfordult az orosz némafilm minden valamennyire is jelentős rendezője és színésze. 1929-ben, a szovjet filmművészetben bekövetkezett nagy változások előestéjén Kulesov kiadott még egy kis könyvet *A film művészete* címmel, melyben összegzi a tíz év tanítás alatt szerzett elméleti és gyakorlati tapasztalatokat.

*Kulesovnak ebben a kiadványában nincsenek a szó szoros értelmében vett filmlenzések, de a filmművészet minden alapértékét érinti felíg elindít, felíg gyakorlati megközelítéskből: a vágást, a világitást, a díszletet, az operatóri munkát, a forgatókönyvet, a színészi játékot... Azért idézzük itt ezt a könyvet, mert a gondolkodásra és a „labormunka” alatt felhalmozódott tapasztalatokra támaszkodva minden problémát nagyon világosan, már-már egy elemzési rendszertbe helyezve mutat be. Kulesov elemzéseit köztül a legjobb és máig a legeredetibb az, amit a színészi munkáról írt. Ebben van a színész „bekeverezékünk” elmélete, mely szerint a színésznek, cinnek a lazdó „anyagának” idomulnia kell a rendezés szempontjaihoz. Még egy táblázatot is kioldt, melyel bemutatja a kamera előtti testmin-dar lehetséges mozdulatát.*

Kulesov esszéje, valamint Balázs Béla és Vaszvolod Pudovkin ugyanabban az évben megjelent tanulmányai jelentették a filmes „nyelvtan” megszületését. Ezek tekinthetők Raymond J. Spottiswoode 1935-ben Londonban publikált *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique* című műve előképének is. Ezeknek a „grammatikáknak” a hatása kimutatható azokban a „filmográfiai lapokban” is, melyekkel a 2.2. részben foglalkozunk majd; csak ott nincsenek olyan valódi elemzések a filmek képsorairól, vagy éppen a film felépítéséről, mint a most tárgyalandó példákban.

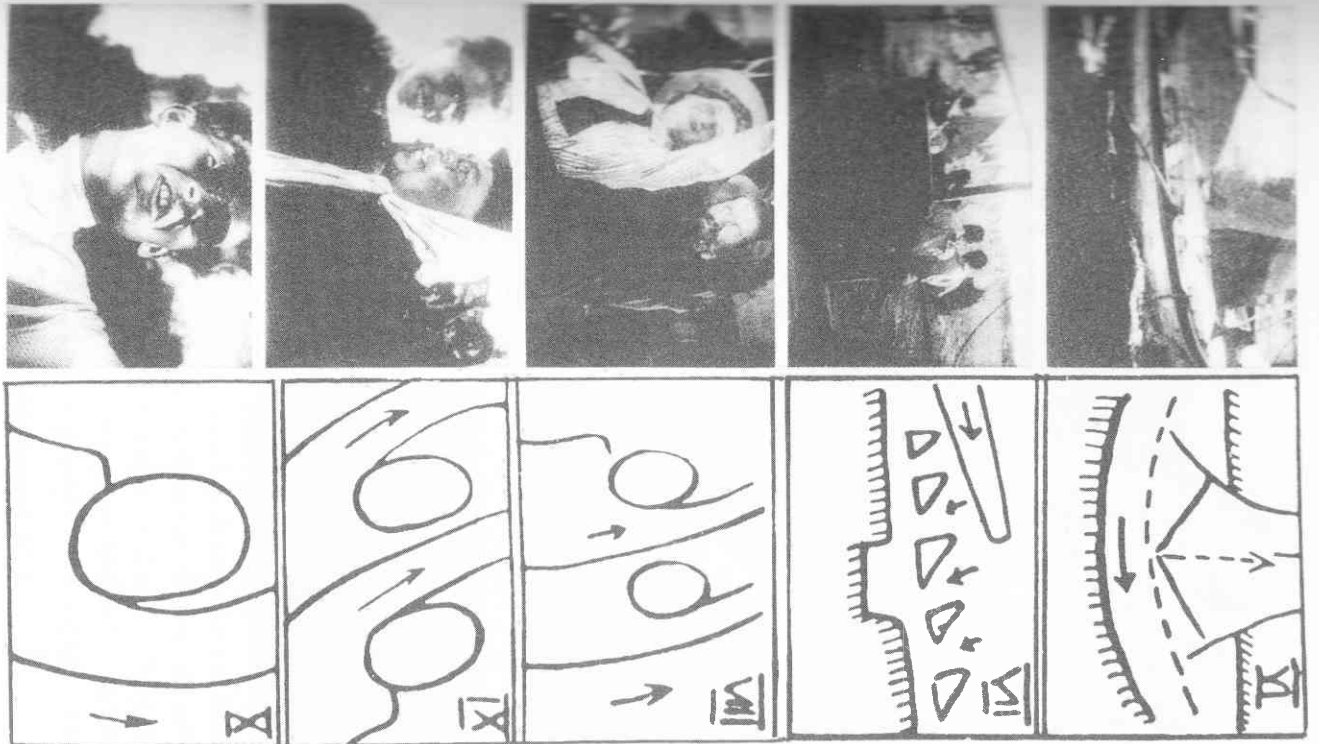
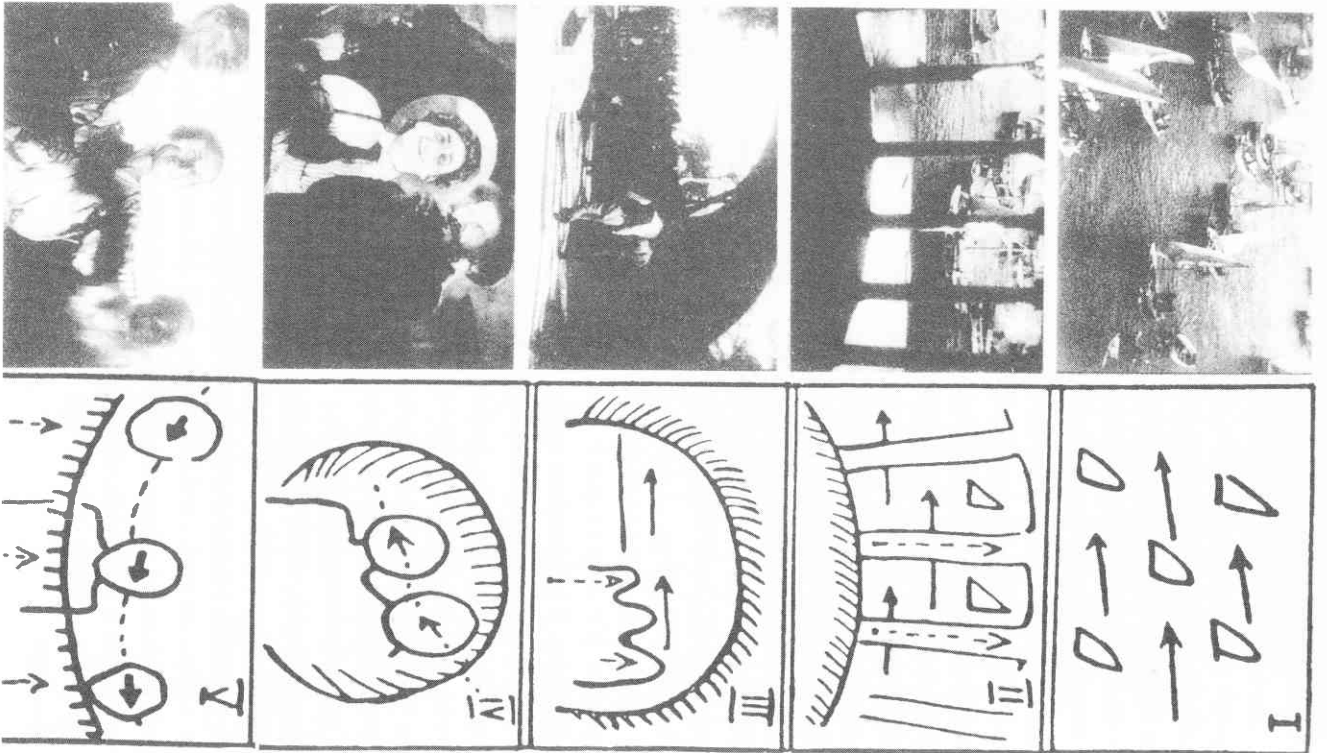
## 2.1. Eisenstein. Egy filmrendező saját műveiben kutató, hogy megvédhesse őket

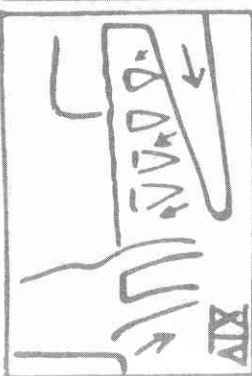
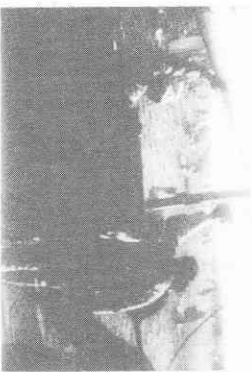
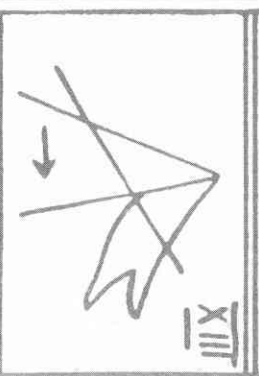
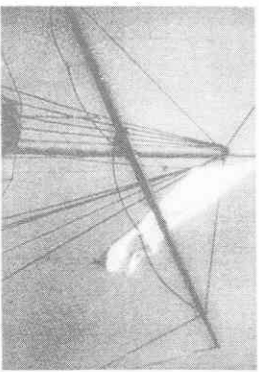
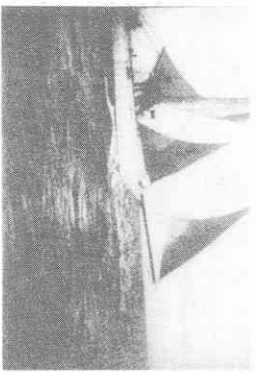
A filmlenzés történetében tovább haladva először természetesen Eisenstein nevére kell megemlítenünk, hiszen mind a filmszoria általános kérdéseivel foglalkozó írásai, mind pedig a más művészetek ágak egy-egy alkotásáról (regények, festmények, színdarabok stb.) készült elemzéseit mélyek és rendkívül koracérettek.

1934-ben fródott az a filmlenzés, melyel a következőkben foglalkozni szeretnénk, és amely ismereteink szerint az első, egy alho képsorait szisztematikusan elemző mű. Ez az írás indítja el a filmlenzés utca első, a hatvanas évekig tartó korszakát, mivel ebben az időszakban a legtöbb snitteléssel foglalkozó oktató jellegű tanulmányban ugyanezeket a lépéseket lelhetjük fel: a példák megválasztása elég csak megemlítenünk *A ledőt báliány* (*The Fallen Leaf*, rendezte: Carol Reed, 1948) egyik képsorának elemzését, melyet J. M. L. Peters írt egy az UNESCO által 1961-ben kiadott kézikönyvben.

Eisenstein elemzését franciára csak 1969-ben fordították le, és akkor – 35 éves késéssel! – jelent meg a *Galliers du Cinéma* 210. számában. A fordításban szinte újraéledt a szöveg. Külön érdekes még, hogy pontosan hat hónappal később ugyanitt jelent meg Raymond Bellour tollából az első „strukturálista” filmlenzés is („*A Madarak*: egy képsor elemzése”).

1934 egyébként az az év, amikor a Szovjetunióban egyeduralomra került a „szocialista realizmus”, és hatalmas harc robban ki a „montázsban gondolkodó – költő” és a narratív – elbeszélő” filmlenzés között. Alig néhány évvel az utolsó nagy némafilmlenzés után a hivatalos kritikuskok és filmszekták csak becsmérelve említték azok metaforikus tartalmát és pároszát, a kor emberének a betköznapok „realista” ábrázolását követelve. Ilyen körülmények között, a formalizmus még kimondatlan, de már veszélyesen vádját is vállalta határozta el Eisenstein, hogy megjelenteti a *Magyankin pánólos* (1925) egy rövid képsorának (14 plánnak) elemzését.





A cikk nem hosszú, és ez alkalommal Eisenstein szokásától eltérően nem kalandozik el a tárgyától, hanem végig az előre világosan kijelölt célnak megfelelően halad. Védői a „filmmyelv tisztogatás” a „klasszikus színházi vagy irodalmi nyelvhez való visszatekintés”, mely egyébként gyakran felmentést ad a közönszegről rendezőknek azalól, hogy a montázsoktól eredményeit alulmazzák. Rendkívül érdekes, hogy ahelyett, hogy az általa megszokott írt filmek elemzésében kimutatná az ideológiai kontextust (ez fog majd egyébként a hatvanas, hetvenes években az szövegekben a hollywoodi filmek történet), Eisenstein a *jobbik* kritikát választja. Kiválaszt egy részletet valamelyik filmből, és a jó filmmyelv valamely példáját elemzi: az elemzés-*monk* és a kritikának ez a konstruktívista irányzata eléggé ritka. Az elemzés fővonalát a szerző már rögtön az írás elején pontosan kifejti:

Az egymást követő plánok összefüggéseinek plasztikus bemutatása önkényesen választottunk ki egy jelenetet, mégpedig nem a csúcspontot, hanem az első, ami a kezünkbe akadt: tizennygy egymást követő kököt az „egyeszeti lépésön” történt nézőhatást megelőző jelenetből, melyben Oggyessza lakói életmódszerrel meggrakott vitorlásokat küldenek a páncélos fellázadt matrózainak.

A barmái üdvözlések egy helyesítés tánc koreográfiáját követik:

1. A vitorlások röplének a páncélos jélt;

2. Oggyessza lakói integének.

A jelenet rögyte a két téma összedekeredte. A kompozíciónak lényegében két síkja van: a háttér és a premier plán. A két téma váltakozva, a második egyszerűsített háttérbe szorítva kerül premier plámba.

A kompozíció egyrészt a két képsík plasztikus kölcsönhatására (egy képkörnyegaton belül), másrészt a két képsík vonalainak és formáinak kökáról kökára történő megváltozására (montázs-technikák) épül. Ez többi esetben a kompozíció játéka a plasztikus benyomások kölcsönhatásának az eredményeképpen jön létre, mikor egy előző kép a ná következővel találkozik, vagy sokkserűen, vagy az események láncolatát követve.



Az alapelvek megfogalmazását követő teljes elemzést nincs lehetőségünk minden részletében bemutatni. A filmkockákat és Eisenstein vázlatait egymás mellett látva gyorsan megérthetjük, hogyan valósítja meg elemzési programját. Jól megfigyelhetjük például a II., III., IV., V. és VI. plánon egy plasztikus téma feltűnését és átalakulását. A vázlatok egyértelműen hangsúlyozzák, hogy ez a téma a körív. Világosan megmutatják a kompozíción belül a mozgások vagy a képkereten kívülre irányuló tekintetek fontosságát (I., II., III., IV., V. kép). Ugyancsak szemléletes a szövegben nagy súllyal szereplő páros-páratlan váltakozása is, különösen azokon a plánokon, melyeken emberek szerepelnek.

Igazság szerint ebben az elemzésben mindenekelőtt a *formalista* jelleg tűnik fel; Eisenstein rendkívüli fontosságot tulajdonít a kompozíció részleteinek mind a plánok, mind a képkivágatok, mind pedig a képek plasztikus egymásutánjának a vonatkozásában, ami azért is meglepő, mivel ezt a filmet mindig is a líraiságról és a forradalmi lendületéért dícsérték. Az elemzésben erre is van magyarázat. Az alkotó éppen arról ír, hogy a film líraisága, lendülete, és nem utolsósorban politikai hatása a műalkotás belső törvényeinek engedelmeskedő pontos formai megoldások eredménye, mely törvényeket, ha áthágtat volna, a mű semmivel sem lett volna realitárból, legfeljebb csak laposabb. Eisenstein azért szánt ennyi időt a körívre, a vízszintes és függőleges irányaira, a páros és páratlan csoportjaira, hogy ne csak politikailag, hanem *formailag* is pontosan kiemelkedjen a vörös zászlós plán (XIII.):

*Miután szétszóródtak, az apró vitonlák újra egyesülnek, ezúttal azonban már nem vitonlakként, hanem a Paryonkin csúcsán lengő vörös lobogó képében. A filmrészlet új ponása: egyszerre statikus és dinamikus. A mozdulatlan árboc csúcsán a szél lengeti a zászlót. Formai tekintetben a XIII. plán megismétli a XI.-et, de az a tény, hogy a vitonlát zászlóval cseréli fel, a képi mondanivalót – az együgyű látréjőtt – politikai mondanivalóvá emeli. Már nem egyszerűen egy a kompozíció különböző elemét egyesítő függőlegessől van szó, – ez már a páncélos, a vitonlásokat és a partot együgyűbe vonó forradalom lobogója.*

Iz a példa persze több tekintetben is kivételes. Még a legutolsóbb filmművészek között is, akik legjobban ismerték mesterségük eszközeit, nagyon kevesen voltak olyanok akár 1934-ben, akár később, akik ilyen finomságokra kiterjedően, ilyen aprólékon elemezték saját alkotásaikat. Még Eisensteinnél is ez az egyetlen, annyira szisztematikus megközelítése saját filmjének, hiszen elemzési kvalitásait többnyire a képzőművészettel és az irodalommal kapcsolatban kamatoztatta. Minden korlátjával és hibáival együtt – mert azokból is van bőven, ha nem is a módszerben, de az egyes részletekkel kapcsolatos megjegyzésekben – mégis ez az elemzés volt minden filmelemzésnek „őse”, egyik prototípusa.

## 2.2. Filmelemzések a kulturális ismeretterjesztésben: A filmográfiai jegyzetek

Iz Kulcsosov és Eisenstein egyszerre voltak filmrendezők és tanárok a filmművészeti főiskolán. Egészen 1943-ig, majd 1945-ig kellett várni Franciaországban, hogy ehhez hasonló újra megújításban. (Marcel L'Herbier ekkor alapította, majd fejlesztette tovább az IDHEC-et<sup>1</sup>. Ezzel párhuzamosan a felszabadulás után a klubklubházat gyors fejlődése a klubvezetőknek szóló folyóiratok indítását tette szükségessé. A folyóiratok, melyek Filmográfiai jegyzetek címen részletes filmelemzéseket közöltek, elég sikeresek voltak az elkövetkező két évüzedben.

Az IDHEC már kezdetektől fogva „filmográfának” nevezte az in-Mezsef diákjai által írt „jegyzeteket”. Az első évben készített filmleírásokat később értékesessé dolgozták át, majd azok közül a legjobbakat Jean Mitry, az akkori tanulmányi igazgató kiadta *A film klasszikusai* című gyűjteményben (*Les Classiques du Cinéma* – Editions Universitaires). Az itt használt „filmográfia” fogalom csak távoli kapcsolathalmán van ezzel a jelentéssel, amit Étienne Souriau adott ennek a

<sup>1</sup> IDHEC = Institut des hautes études cinématographiques = Filmművészeti Főiskola (a ford.)

szónak a Filmtudományi szótárban (Vocabulaire de la filmologie, 1951), és ami szerint ez mindegyre vonatkozik, „ami csak filmszalagon létezik és előfordul”.

Az IDHEC-en kívül készültek még ilyen „jegyzetek” az UFOLEIS-ben<sup>2</sup>, ezeket az Image et Son közölte, valamint az FCCG-ben és az FIECCG-ben<sup>3</sup> is, melyek a Cinéma 54-ben, illetve a Télécinéban jelentek meg (mindhárom a filmklubok szövetségének folyóirata). A Téléciné egyébként szinte kizárólag ezekben a „jegyzeteknek” a közlésére születt, és a többi folyóirattal ellentétben nem is publikált hagyományos értelemben vett filmkritikát.

Az Image et Son (mely később felvette a La Revue du Cinéma nevet) és a Cinéma a hatvanas évek elején abbahagyta a jegyzetek közlését, hogy átterjen a zsurnaliszta kritikákra (aktívális filmek tömör összefoglalása).

Az IDHEC-ben az egy szerző műveiről készült „jegyzetek” néha monográfia formájában is megjelentek. Erre példa a Renoir-monográfia (könyvészeti adatokat l. a cikket követő bibliográfiában). A jegyzetek legnagyobb részéhez csak szakkönyvtárakban lehet hozzáférni. Ellentétük együtt jár a filmes folyóiratok, az eseményekhez és aktuáltsághoz kapcsolódó újságról harcos pedagógiájának a fejlődésével. Természetesen mindez már a filmforgalmazásban bekövetkezett gazdasági változások következménye.

A filmográfiai jegyzet egyetlen filmről szóló viszonylag részletes tanulmány volt, terjedelme elérhette a tizenöt oldalé is. Alapában egy filmfőiskolai diák, egy kritikus vagy oktató írta abból a célból, hogy a diákok számára elegendő dokumentáció legyen a mű és alkotója elhelyezéséhez, valamint a veitést követően az érvényben lévő szokások szerint lehessen miből kiindulva vitakozni<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Audiovizuális oktatással foglalkozó francia intézmények szövetsége (a ford.)

<sup>3</sup> A francia filmklubok szövetségei (a ford.)

<sup>4</sup> Nagyon sok később híressé lett kritikus és filmes vett részt a jegyzetek kiadásában, többek között Jean Collet, Gilbert Saichas, Claude Miller, Chris Marker és maga Jean-Luc Godard.

Hogy ilyen „jegyzet” általában három részből állt:

– egy informatív részből: a film főcímének átírása, a rendező neve, a gyártás és a forgalmazás körülményei;

– egy leíró és elemző részből: a jelenetek felsorolása vagy a film tartalma, a tulajdonképpeni elemző rész, vagyis a jegyzet tartalmi része;

– a harmadik részben a film által felvetett kérdések szerepeltek, javaslatok a vitaindításra.

Iz a felosztás megfelelt az abban az időszokban egyeduralkodó klasszikus disszertáció szerkezetének. Az iskolásság kockázata még tovább növelte a tárgy újdonsága. A legnagyobb veszély abban rejlett, hogy így az elemzés könnyen csak előre meghatározott „riturikák kitöltésévé” vált: így a szerzők által gyakran csak riturikáknak nevezett filmelemzés – az irodalmi elemzéssel szemben – szűcseszt, és már nem volt több, mint a rendezés, a dialóg, a világítás, a díszletek, a hang és a párbeszédek vizsgálata. A megközelítés szigorúan empirikus volt, a felosztás pontosan követte a gyártási folyamat fázisait.

Kettőt választottunk ki illusztrációképp ezekből a „jegyzetekből”, mindkettő még ma is érdekes. Az első Jean-Patrick Lebel elemzése a *Magtartásból elégtelenről*, mely tiszteletben tartotta az eredeti célkitűzéseket: az íráson látszik, hogy az IDHEC egy fiatal diákjának munkája. A másik mű már sokkal személyesebb, hiszen a háború utáni filmklubmozgalom egyik legnagyobb teoretikusa írta, André Bazin a *Mire megvirradról*.

### **3.3.1. Magtartásból elégtelen (Jean Vigo, 1933),**

#### **Jean-Patrick Lebel „leírásában”**

Az elemzés, mely az IDHEC tizennyolcadik évfolyamában készült, a klasszikus minta szerint hat részre tagolódik: dokumentáció, forgatókönyv, irodalmi elemzés, filmelemzés, a film „mondandóivalója”, vitaindító kérdések.

A dokumentáció nem más, mint a „technikai adatok”, vagyis a film részletes főcímének átírása, az alkotók és szereplők névsora, a forgatás és forgalmazás ideje, végül a film „kontextusa”. Ez

utóbbi magától is két részre váljk, a materális (a fogadtatás) és a morális körülményekre. Lebel felhasználja P. E. Sales Gomes Vigóra vonatkozó korábbi életrajzi kutatásait. *A Magatartásból elégtelen* forgatási nehézségei és a fogadtatás körülményei (cenzúra) arra csábítják az elemzőt, hogy hosszan elidőzzön a keletkezés körülményeinek ismeretésénél. Lebelnek sikerül kikertülnie az „életrajzi anekdoták” csapdját, és elhelyett azt mutatja be, hogyan sikerült Vigónak saját maga és apja gyermekkorát ötvöznie, s önmagát hogyan „osztotta háromfelé” a három gyermek alakjában (Brunel, Tabard és Colin).

*„Ha a Magatartásból elégtelen úgy értelmezzük, mint a Vigo emlékezetében létező gyerekkor spontán és kicsit homályos kifejezést, arról sem szabad megfeledkezniünk, hogy itt, ebben a nyben lép végérvényesen túl saját gyermekkorán, és szabadul meg a magában hordozott szorongásoktól és meglátározhatatlan feszültségektől.”*

A „forgatókönyv” rész részletesen összefoglalja a filmet harminc sorban (hiszen az mindössze 44 perc), és felsorolja annak huszonnégy jelenetét. Az irodalmi elemzés két részből áll, egy dramaturgiai és egy tematikus vizsgálatból, ezen belül a dramaturgiai felépítéssel és a szereplőkkel foglalkozik. A szigorú retorikai keret ellenére Lebelnek sikerül bemutatnia, hogy a *Magatartásból elégtelen* áttörte a klasszikus dramaturgia szabályait, nem érvényes rá a bonyodalom kifejlődése–terőpont–megoldás hármassága. A film egységét a költői megfogalmazás teremti meg.

A szereplők vizsgálata az a rész, ahol ez a típusú megközelítés a legkönnyebben zátonyra futhat, könnyen ácsúsztva egy pszichológiai parafázisba, Lebel azonban pontosan írja le Vigo esztétikai felfogását a felnőttől és a gyermekről. A felnőtt egyszerre „önmaga és önmaga karikatúrája”. Vigo nem sematizál, de „a fizikai és erkölcsi stilizáció eredményeképp a modelltét olyan gazdagsággal ruházza fel, amilyennel a valóságban soha nem bírtak”. Ami a gyerekeket illeti – mindegyikük Vigo egy vetülete –, bennük a háttartalan vitalitás a legmegkapóbb: „A filmvászonon még sohasem lát-

hatunk ennyire igazí, ennyire jelenvaló kölyköket, ennyire olyanokat, amilyennek mi a gyerekeket képzeljük, olyanokat, mint amilyennek mi magunk is voltunk.”

A tematikus elemzés a film szatirikus, pamflet jellegére épül: *„A felnők erkölcsi rénségek, lappangó szorongások, elhatároltasított személyiségek között léteznek”. Lebel elidőz a „gyerekkor latinínál”, szerinte ez a mélye annak a „végtelenkhanomnak”, mely a filmet alhatja, és amely szerinte a felnőtt társadalom lappangó bűntudatának, bűntudatának, fojtó tébolyának az eredménye. Ezután eredeti párhuzamot állít fel Vigo és Rimbaud között, összevetve a film két jelenetét a *Szín doboz a reverendát alól* néhány részletével.*

A voltaképpeni elemzés a film álmyszerű egységét emeli ki. A rendezést dicsérve szól a kameramozgásokról, a kompozíciókról, a párhuzamokról és a zenéről, de tulajdonképpen a tanulmány legnagyobb részét a vágásnak, a világításnak és a díszleteknek szenteli. *„Mintha álmokban játszódná az egész film”* – jegyzi meg a szerző. Lebel rendkívül pontosan kommentálja a kameramozgásokat és a képkivágás-igazításokat például a hálótérmi jelenetben. Megmutatja, hogy Vigo hogyan tudott a hangfelvételenél átadni a nyomorúságos technikai feltételeken, hogy a párhuzamok „álmószhatatlan hangszílyát” létrehozza: a szóismételések a párhuzamotket „gyfajta litániává változtatták, melyben a beszéd részei már inkább hangzásuk révén vagy pusztán szavakként funkcionálnak, nem pedig jelentésükkel”. Idézi Caussat Colinnak mondott mondatát: *„Miből, ez aztán nő, én mondom neked!”*

Mára a „film mondanivalóját” tartalmazó rész avult el a leginkább. Abban az időben a kulturális ismeretterjesztő szervezések feladatuknak tartották az erkölcsi nevelést, és természetesen belletti szembeszállniuk azokkal az előítéletekkel, melyek szerint egy filmelőadás erkölcsrelen és romboló. Jean-Patrick Lebel ugyancsán körvonalazza a megkerülhetetlen problémát, de elég szerencsétlenül nyúl a *Magatartásból elégtelen*hez, mikor a tanulság leomonáskor a film lázadás témáját az előadásmód poétikai szabályával veti össze, és erre helyezi a hangsúlyt: *„A film az egyet-*

len valós tett Vigo lázadásában. *Olyan ars poetica ez, mely minden szépsége és kegyelme mellett magában hordozza a tükös bünt. A Vigónak tulajdonított felszabadulás a valóságon kívüli következik be, és nem ad lehetőséget a világgal való megbékélésre (...). Az igazai megbékélés reményei majd az Atlalanta fogja elhozni.*"

A befejezésnek írt „vitandító kérdésekben” visszatér az elemzésben felvetett problémákhoz: „Költészet és realizmus”, a „Magatartásból elégtelen és filmek a gyermekkorról”, „Vigo kapcsolata az Új hullámmal, közelebbről François Truffaut-tal” (Négy-száz csapás, 1959).

## 2.2.2. *André Bazin a Mire megvirradról (Marcel Carné, 1939)*

Jól tudjuk, hogy André Bazin milyen fáradság után szervezte a „Travail et Culture” („Munka és Kultúra”) nevű kulturális ismertető egyesületet. Ennek keretében tucatsszor is levetítette az általa festszízált filmeket a legkitűnőbböbbs helyszíneken: iskolai filmklubokban, üzemi rendezvényeken, parókiákon stb. Az általa készített jegyzeteknek így több verziója is létezik, hiszen első formájuk az előadások gyorsírással lejegyzett szövege volt (l. a bibliográfiában).

Az elemzés legszembetűnőbb vonása kivételes hosszúsága: jó húsz oldal. Szembecötlök ezenkívül az a szabadság, mellyel a szerző az előzetes vázlatot kezeli. Bazin bevezetőjében leszögezi, hogy a filmet a „formája”, egész pontosan a dramaturgiai felépítése miatt választotta ki, és hogy „*semmi sem veszélyesebb annál, amikor külön beszélni valaki egy film »tartalmáról« és »formájáról«.* Ennek kapcsán említi meg „a filmklubok naiv résztvevőit, akik mindig technikai kérdésekről akarnak vitakozni”. Szerinte a szerző éppen azt akarja megmutatni a *Mire megvirrad*dal, hogy „*itt olyan technikával állunk szemben, melynek kiválóságát nem tudjuk igazán értékelni, ha figyelmen kívül hagyjuk magát a történetet*”.

Bazin a film eredeti felépítéséből indul ki, abból, ahogyan az a múltban és a jelenben játszódó jeleneteket változtatja, és éppen azokat a filmes eszközöket vizsgálja, melyek a film folyamán le-

hetővé tesszik a múlt és jelen közötti átjárást. Először kifejti a zene és az áttűnések kapcsolatának felhasználását, majd részletesen bemutatja a díszlet egyes elemeit, és hogy azok milyen szerepet játszottak a filmben. A tárgyak elemzése segítségével a szó rendeltetésében igazi antropometrikai képet rajzol François-ról, aki a filmben Jean Gabin alakít: „*az urbánus világ hőse egy kitűnő, minnikások lakta Thibaudban, ahol az istenek összekaverdnek a vak, de hirtözött társadalmi szűkségszerítégekkel*”.

Az évrrendszer fokozatos kibontakoztatása a didaxis magasiskoláján, hiszen a szöveg tele van egy népszerűsítő előadásban a közönségnek felteendő kérdésekkel (Bazin még a kapott válaszok megoszlásának százalékos arányáról is tájékozott).

A következőkben a szerző által részletesen kifejett témákat foglajjuk össze, a díszlet értelmezését.

*A filmben François szállodai szobájában van, körülötte egy szerelvény emléktárgyai. Bazin javaslatra, hogy a közönség próbálja meg rekonstruálni a szoba díszletét. Kéri, hogy sorolják fel:*

– a bútorokat;

– a közönség várható válasza: ágy, asztal, kandalló, tükör, nádfotel, ~~asztal~~, egy normann szekrény.

*Válásmintán, de 25%-ban elképzelhető válasz: mosdó, éjjeli-~~asztal~~ szekrény:*

– A különböző tárgyakat:

– a közönség várható válasza: a kandallón egy játék macskó, egy brass, a filmben egyen a revolver, egy újsággal letakart villanylámpa, egy futball-labda.

Ván, aki észreveszi a biciklipedált is.

– Egyéb tárgyak, melyek a film alatt a bútorokra kerülnek: az új nyakkendő, a hamutartó, egy csomagg cigaretta, egy vekker, két üres gyufatálcához, Gabin két fényképe és egy rajza a falon, a tükör két oldalán a sportfóók stb.

Megkérdesi a közönségtől, hogy milyen a terítők, az ágylakaró, a tapéta. Erre majdnem mindenki tud válaszolni.

A nézők kivétel nélkül megelégedkeznek egy bútordarabról és néhány tárgyról, melyek többször láthatóak a vásznon: a kandalló és a

szekerény között lévő nátránytartójú komódól, és a rajja lévő tárgyakról (a bicikli kormányára szerelhető alumíniumkulacs, táska az uszománánál, a komódnál a földön belsők).

Ezek a szobában az egyedüli tárgyak, melyeknek nincs dramaturgiai szerepük.

Bazin sorra veszi a tárgyakat, mindegyikről elmondja, milyen dramaturgiai szerepe van, mit szimbolizál, hogyan jellemzi François-t. Megemlíti például, hogy a cigareta hamuját mindig gondosan a hamutartóban veri le, nehogy bemocskolja a szőnyegget. „A mániákus tisztaság- és rendszertet felhívja a közönség figyelmét a főszereplő agglégétnyes gondosságára, és ezt már erkölcsi vonásként értékelik.” Azt is megemlíti, hogy Gabinnak azért kell egyik cigarettáról a másikra gyújtania, mert nincs gyufája...

Az elemzésnek most csak néhány pontját idézzük fel. „Itt van például ez a gyönyörű normann szekerény, ami Gabin az ajtó elé tolja, és amiről renek pábeszédekkel folytat a rendőr a házimesterrel a lépcsőházban (...) Gabin nem tolhatta volna az ajtó elé sem a szekerényt, sem a komódot, sem az ágyat. Pontosan erre a nehéz normann szekerényre volt szükség, ami olyan, mint egy hatalmas sírkő. Amiat, ahogyan az ajtó elé tolja, és bitofonmája miatt nem egyszerűen elbarikádozza magát, hanem olyan, mintha befalazná magát.” Bazin megállapítja: „A Mire megvirrad azért tökéletes film, mert a szimbolizmus soha nem előzi meg benne a realizmust, hanem azzal együtt, azt erősítve jelenik meg.”

A szerző „azért nyomonz Sherlock Holmes módszerével, hogy rekonstruálhassa Gabin életét és jellemét”. A szoba díszlete jelenti a nyomokat, melyek elvezetnek bennünket az alapkérdés megválaszolásához: „Kicsoda is Gabin?” „Milyen mítoszt képvisel?”

Természetesen nem kell bizonyítanunk, hogy André Bazin elsőrangú filmelemzői érzékkel rendelkezett. Ami számunkra érdekes, az a módszer, az, hogy hogyan működik a gyakorlatban, a közönséggel való közvetlen kapcsolatban a kritikusú tudás. Láthatjuk, hogy elemző biztonsága tulajdonképpen innen származik, és csak sajnálhatjuk, hogy ezeket a szóbeli elemzéseket – és másokét – senki sem jegyezte pontosan le.

### 2.1. A szerzők politikája és az értelmező elemzés

Az ötvenes években a filmkritika, és ennek következtében az elemzés történetét leginkább a szerzők politikája felől való megközelítés jellemezte. Ezt a gyakorlatot a *Cahiers du cinéma* vezetői is, és határozta meg az Alfred Hitchcocknak szentelt híres 1964-es kiadványában. E politika a legtokéletebben három fővel: később Claude Chabrol és Eric Rohmer Hitchcock-módszerétől valóban valószínűleg meg.

Mikor Chabrol és Rohmer belekezdett ebbe a vállalkozásba, illetve kulturális elhivatottságot tulajdonított egy olyan rendezőnek, akiről a korabeli hivatalos kritika addig leereszkedően csak ennyit írt: „mondanivaló” nélküli tökéletes mesterelemberrel beszélt.

Az ötvenes években egyébként igazi alkotóművészek csak azt a kevés rendezőt tartották, akiknek munkásságát két alapvető vonás jellemezte: tökéletesen uralta a filmgyártás és -alkotás folyamatát, de ugyanakkor volt a választott témákon könnyen kimutatható személynemondanivalója is. A klasszikusok pantonyjába így a némafilmes rendezői közül Charles Chaplin, D. W. Griffith, Victor Sjöström és N. M. Eisenstein kerülhetett be, míg a hangosfilmet Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Roberto Rossellini, Jean Renoir és Robert Bresson képviselte. E három utóbbit Bazin is idézi a *Hogyan legyen az ember Hitchcocko-Hanokston?* című híres írásában.

Hítkor még nagyon erős Franciaországban az amerikai filmgyártás hírnépszerűsége érződött. Hatalmas gépezetként képzelték el, mely a világot minden személynemondanivalóval. Ezt az értelmezést Eric Rohmer, Orson Welles és Charles Chaplin karrierje is sugallta.

A „szerzők politikája” tehát már kezdetben sem nélkülözte a politikát: be akarja bizonyítani, hogy az igazi művész minden helyzetben – még a stúdiók kényszerítő körülményei között is megmaradhat. Ez a politika le akarja választani az alkotó fogalmától a „nyilvánvaló témák” vagy a forgatókönyv „explicit tár-

59a” fogalmakat, hogy a „rendezés” vagy a „rendező tekintete” szavakkal helyettesítse őket.

Alfred Hitchcock teszi lehetővé, hogy ez a kritikai tendencia politikává váljék, mégpedig sikeres politikává. Harminc év távlatából be kell vallanunk, hogy minden reményt meghazudtolva győzedelmeskedett, és azóta Hitchcock világa lett a filmenlévés legelhálásabb területe, amint ezt még könyvünk későbbi fejezeteiben is látni fogjuk.

1957-ben a hivatalos kultúrában – még a filmművészetben is – nagyon erősen élt az ideológiai alapú műfaji hierarchia. Egy rendező, aki szinte egész életét krimik megfilmesítésével töltötte, a szó igazi értelmében nem volt művésznek nevezhető, Chabrol és Rohmer 160 oldalt számnak arra, hogy bebizonyítsák ennek ellenkezőjét abból kiindulva, hogy Hitchcocknál talán még jobban is, mint másoknál, „az alapproblémák és a formák mindig szerves egységet alkotnak”.

„Tudom, hogy nem a legigényesebb trodalom ihleté meg, és hogy nem akar egyebet, miint szórakoztatni. Hitchcock jobban tette volna, ha Dosztojevszkijhez vagy valamelyik Chabrol és Dornardi által ajánlott angol regényíróhoz nyúl? Mindegy lett volna, mert ott sem látt volna számára gazdagabb anyagra. Dosztojevszkij és a nagy angol regényírók is a legközönségesebb történeteket választották; ahogy megírták ezeket, úgy emelkedtek trodalni értékre.”

„Ki a hibás?”, Maurice Schärer (Eric Rohmer álmere)

Az előbb idézett cikkben Rohmer az is kijelenti: „Ne lepődjünk meg túlságosan, ha a rénes filmszargon helyett (kecsizás, kompozíció, ob-jektív) ilyen nemes szavakkal találkozzunk mint, lélek, Isten, ördög, szorongás, bán.” Arról van csupán szó, hogy a két kritikus felfedezte a művek metafizikai tartalmát, és ezt keresi meg a formában: „A melységet a formában kell keresni, ez hordozza mindig a metafizikai tartalmat.”

Rohmer és Chabrol a váltásokból való építkezést és a jövővé menésen alapuló mozgást veszi példának, mely a hitchcocki történetmondást és üldözései filmjeit jellemzi. Bebizonyítják, hogy

59a) a fajta mozgás végig szorosan összefügg a csere gondolatával és történetével, mellyel újra és újra találkozunk az életműben: hol morális síkon (a bűntudat átvállalása), hol pszichológiai (a gyarmati) hol dramaturgiai (zsarolás – l. a tiszta suspense-ot) vonatkozásban, hol pedig magában az anyagban, a történetek ritmusaiban.

Hangsúlyozottan provokálva az ötvenes évek ideológiai értékelését, mind ezt konkrétan is bizonyítják a rendező amerikai korszakában: „Hitchcock korszaka”, ami addig még csak jellegzetesség volt, a Rebuccával világgéppé vált”.

A világgéppé fogadva a szerzők politikájának próbaköve, hiszen ezt a filmet tennéjük függeléknek tartják.

Chabrol és Rohmer azért kezdett a filmek elemzésébe, hogy aláírja tanúsítani ezt a hitchcocki világgépet. A legsokebbi fejezet címe: „A szán és az alakzatok”, melyben az Idegenek a vonatont (1951) elemzik. A formák mögöttes tartalmát vizsgálva, a csere gondolatának „materializálódását” a mozgásformákban, a visszatérésben és a jótés-menésben találják meg.

„Zárjuk le ezt az egyenest egy körrel, zavartuk meg a tétovagyot a körmozgással, máris megvan az alakzatunk, indultunk a visszatérés felé. Az Idegenek a vonatont nem egy ölele származik ebből a mintából.” Széltől és nagyon megyőző felsorolása következik a mámor, sebesség, a féhérség és a kör motívumainak:

„A legyen szó a gyilkosság mámorától, az áskálódás ízéről, a szervális perverzioról, a beteges göggről és az összes lelki eltévelyelés legkitűnőbb formáiról – melyek alakzatokként és atomokként jelennek meg – ezek annyira elvontan és általánosban vannak lefestve, hogy különbséget tudunk tenni a szereplők megszállothsága és a miénk között. Bruno bűnöző magartatása egy alapvető emberi magartás lealjasodása. (...)”

Hitchcock művészetének a lényege, hogy a tiszta, már-már geometrikus alakzatokon keresztül megbírólve minket, velünk is megízlelteti a mámort, amit a szereplői érznek, és a mámor után felfedeztetni az erkölcsi gondolat mélységét.”

Néhány sorral később még hozzáfeszük:

„Minden mozdulat, minden gondolat, minden anyagi vagy erkölcsi lény letéményese egy tükörnek, melynek kapcsán minden megvilágosodhat”; majd hozzáfűzi: „A szó szoros értelmében elkaptt minket az általános nehézkedés. Nem hiába idéztük meg az *Émiréka* alkotóját.”

Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy Chabrol és Rohmer tanulmánya végére Hitchcock – hogy az ő kifejezésükkel éljünk – „*a metafizika atyjává váltik*”.

A szerzők politikája a műelemzésre irányulva nem más tehát, mint a film interpretációjának egy módszere. Eszerint egy film minden elemét az elemző által meghatározott világkép függvényében fejtik meg. Mint Jean Narboni meg is jegyezte, egyáltalán nem véletlen, hogy ez a fajta értelmező kritika éppen a Hitchcocki életmű kapcsán született meg: „*Hitchcock francia értelmezői számára talán azért számít minden jelnek, mert maguknak a Hitchcocki hőskönek a színeiben is minden jelként funkcionál: a tárgyak, a tájak, a világ alakzatai és mások arra. Ezek a hősök alapjában vágyakozó lények, nem csupán az érdeklődésük és az érzelmek mozgatóik, hanem a megmagyarázás színpadja, a megfigyélés láza, mely a legnagyobb filmekben a reálistá figyelmen kívül hagyva elméleti egészet a világgyűlés öntilátáig.*” („Hitchcock arcai”)

#### 2.4. A kép kimmerévtése

A későbbiekben (a harmadik fejezetben) foglalkozunk majd azzal a szoros kapcsolattal, ami a harvadás–hervenes évek jelentős szemléletológiai irányzatához kötődő elméletek és a filmelmzés számos aspektusa között fennáll. De már itt fontosnak tartjuk hangsúlyozni, ha úgy tetszik az elemzés sokoldalúságának utolsó példjaként, az a történetileg messzemenően áttamasztort kapcsolat, mely a filmszemléletológia alapvető szövegeinek a megjelenése, a filmszemléletológiai tanulmányoké az egyetemen való bevezetése, és az új filmes-filmbarát generáció feltűnése között van. Mindezek a tények a filmek részleteibe menő vizsgálataira ösztönöznek, sőt mi több, megteremtik korszerű helyüket és kulturális legitimációjukat.

Az említett oktatás azonban azonnal alapvető akadályba ütközött, az anyagi feltételek hiányába: a filmek kópiái hozzáférhetetlenek voltak. Leegyszerűsítés lenne arra a következtetésre jutni, hogy ez a többé kevésbé viszonylagos ínség, miszerint a mozik színterében kívül nem lehetett látni a filmeket, lett volna az egyetlen oka annak, hogy megszaporodtak az elszigetelt filmek tanulmányai. A nehéz hozzáférhetőség kivül az a viszonylag új jelenség, hogy vágóasztalon is meg lehet nézni filmeket, minden kétséggel hozzájárult ahhoz, hogy a többi megközelítési móddal szemben a filmelmzés hódított leginkább tért.

Éppen az időszakban – a történeti tanulmányok iránti érdeklődés fellendülésének, a filmarchívumok létrehozásának és átvizsgálásának, a filmográfia és katalógusok létrehozásának valamint – a film már lezárult korszakában – az elmélet és az elemzés nagyon jól megvolt egymás mellett. Az elemzést gyakran úgy élte meg, mint az elmélet megszületésének, illetve megtapasztalásának pillanatát: ez volt az elmélet ellenőrzésének a módja, de ugyanakkor ezen keresztül született meg és tökéletesedett maga az elmélet (erről még szólunk a 8.1. fejezetben).

Éppen az összejátszásnak a jelképe talán a kép kimmerévtése lehet. A filmben ugyanis az elemzésnek leginkább az azonnal megjelenő *film ellen*, vagyis az a tény, hogy a filmet levetítük, és a könnyvel szemléljük, amelyben bármikor visszalapozhatunk, itt normális kerülmények között nem szólhatunk bele a vetítés folyamataiba. *Fontosnak* ezt a kikerülhetetlen sajátosságot tőri meg a kép kimmerévtése, ami lehetővé teszi (egyesek szemében néha önkényesnek minő mondón), hogy szöveget, beszédet fűzzenek a hangos, mozgó képre (ez egyébként normális körülmények között tilos).

Világos, hogy nem minden elemzés használja a kép kimmerévtést, ezért mondtuk, hogy ez annak csak jelképe, nem pedig módszere vagy lényege. Tagadhatatlan azonban, hogy a film kimmerévtés lehetőségének megszületésétől fogva vált igazán elérhetővé. Még ha ténylegesen nem is alkalmazzuk ezt a módot, akkor is az így kibontakozó elemkekből építhetjük fel a min-  
den elemzés célját képező logikai és kapcsolarendszert.

### 3. ÖSSZEFOGLALÁS: A FILMLELEMZÉS MEGHATÁROZÁSA

Tipológiai tanulmányunkban és rövid történeti áttekintésünk folyamán három alapelvet tartunk szem előtt:

A) Nincs általánosan érvényes filmelméleti módszer.

B) A filmelemzést soha nem lehet befejezettnak nyilvánítani, mert akármilyen részletességgel és akármilyen terjedelemben készítjük is el, mindig marad még elemzendő rész hátra.

C) Ismerni kell a filmtörténetet, és az ismétléseket elkerülendő, ismerni kell az elemzendő filmről már korábban készült tanulmányokat, továbbá még az elemzés megkezdése előtt tisztázni kell az alkalmazni kívánt módszert.

Azért is érdemes megállni egy kicsit az első alapelvénél, mert az általánosan érvényes elemzési módszer megtalálása mindig is jogos óhajnak tűnt. Ha az elemzés ellentétben áll az „impresszionista” megközelítésekkel, az elkalandozó értelmezésekkel, és komoly, megalapozott tanulmány akar lenni, kell, hogy legyenek *alapelvi* (lehetőség szerint tudományos alapelvi): A tévedés akkor kezdődik, amikor úgy véljük, hogy ezeknek az elveknél olyanoknak kell lenniük, mint a természettudományos kísérleti módszereknek (és nemegyszer azokról is másoljuk őket). Minden, még a legnevetesegebb próbálkozás gyökerénél is ott a vágy, hogy megtalálja az „egyedül üdvözítő”, az „igazi” módszert. Komoly ismeretelméleti tévedés, ha nem látjuk a különbözőségeket a „természettudományok” (mások szerint „egzakt tudományok”), és a „humán” „társadalomtudományok” között. Ha azonos pontosságot is követelünk meg mindkét esetben, ha esetleg összehasonlítható apparátust is alkalmazunk, a kétféle tudomány *tárgya és tényei* között mindig marad egy alapvető különbség. A szemiotológia és vele együtt a filmelemzés soha nem válik kísérleti tudománnyá, mivel nem az *ismétlődővel* foglalkozik, hanem az abszolút egyegyvel (az ismétlődő a társadalomtudományokban mindig részletkérdés a jelenségekhez viszonyítva).

Kevésbé sarkosan fogalmazva azt állíthatjuk, hogy nem létezik olyan módszer, mely bármilyen filmre *egyszerűen* alkalmazható.

Minden potenciálisan általánosan alkalmazható módszert az elemzendő tárgynak megfelelően át kell alakítanunk, egyédivé kell tennünk. Eppen ez a tárgyhoz való többé-kevésbé empirikus igazodás különbözteti meg gyakran az igazi elemzést egy melléll mechanikus alkalmazásától.

A második alapelvre még visszatérünk a szövegelemzéssel foglalkozó fejezetben (3. fejezet), amikor az elemzés soha nem fejezhető voltárról szólunk.

A harmadik alapelvet egy példán, Orson Welles *Aranypolgárán* keresztül mutatjuk be, mivel ez a filmszététika egyik leghíresebb és leglátványosabb elemzett filmje.

Orsoni, páratlan film, tudatosan vagy tudat alatt gyakran tartjuk a „par excellence” filmnek, a klasszikus amerikai stílus jelzős kivonatának. Bemutatóját csúfos anyagi bukás és elrabolt kritikai fogadtatás követte, mára viráthatatlannal a nagy klasszikusok egyikévé vált. Bármilyen szempontból vizsgáljuk is, mindegy, kiemelkedő helyet foglal el a filmtörténetben: leginkább a hollywoodi „szerzői film” csúcskorszakát idézi, de megkerülhetetlen mérföldkő a filmművészet stílusfejlődésében is.

A film formai gazdagsága lenyűgöző: a narratív szerkezet, ahogyan a különböző szintek lépcsőzetesen épülnek egymás fölé, a rendezés és a színészek szenvedélyes „extrovertált” játéka, ami Welles színházi múltját idézi (a szó szorosabb értelmében is beidézi a színházat a filmbe); a hang polifón kezelése, ahogyan az emberi hangokat „megzenésíti”, a zenével pedig kommentál; a végtől persze a képi megoldások (a mélységélesség, a rövid montázsváltságu objektívek, a hosszú beállítás, alsó kameraállítás, gyors rövid vágások, a premier plánok újszerű használata, vagy akár a felülrebb jellemzők, mint a híres „mennyezetek”), melyek oly trappársak, hogy egy vaktában kiválasztott plánról is lehet ki biztosan ráismerni a filmre.

Hovíden, aki egy ilyen film elemzésébe akar fogni, annak ismernie kell mindazt, amiről az előbbieken röviden szólunk. Egy ennyire híres és kivételes filmhez nem lehet előtanulmányok nélkül hozzáányúlni; az első lépés (még ha nem is tipikus)



az kell hogy legyen, hogy az elemző ellenőrizi, el tudja-e pontosan helyezni a filmet a filmtörténetben, valamint ismeri-e a róla született legfontosabb tanulmányokat.

Még alapvetőbb azonban (mivel a második alapfeltétel minden filmre vonatkozik), hogy az elemzőnek mindenképp el kell döntenie, hogy a film által kínált olvasatfusok közül melyiket akarja választani. A teljesség igénye nélkül kétségkívül megállapíthatjuk, hogy az *Aranypolgárt* meg lehet közelíteni az alkotói problematika oldaláról (a főszereplők, a rendező s a színész viszonyát elemezve), narratív szempontok alapján (a flashback, és tágabban az időbeliség elemzésével), „kijelentéseket” vizsgálva (a különböző szemlélyek viszonyulása az elbeszéléshez saját kijelentéseikhez), stilszintikailag, azaz hogy milyen kapcsolatban van egy feltételezett klasszikus hollywoodi stílussal (a formai jellemzők kimutatható elérését keresve attól a még pontosításra váró modellelől, amit David Bordwell, Janet Staiger és Kristin Thompson írt le), vagy éppen a pszichোনálizis módszerét használva (a gyermekkor, az emlékezés és a fantáziálás témáinak vizsgálata „nyomozásos” módszerekkel)...

Végül el kell határozni, hogy a film egészét veszi-e alapul – ez viszonylag széles körű célkitűzést és témaválasztást jelent – vagy csak egy részletét, esetleg aspektusát – akkor viszont a részlet elemzésének perspektivikusan bele kell illeszkednie egy potenciális, átfogó elemzés egészébe.

A következő fejezetben ezekről a választási lehetőségekről szólunk részletesebben.

Moray Zsuzsa fordította

## 1. KÜLÖNBÖZŐ TÍPUSÚ

### 1.1. KÜLÖNBÖZŐ TÍPUSÚ TANULMÁNYOK

#### 1.1.1. A filmes tanulmányok különböző típusai

Christian Metz: *Langage et Cinéma*. Larousse, 1971, récd., Albatros, 1977. ch. 1.: „A l'invention du cinéma, le fait théorique”; ch. 2.: „A l'intérieur du fait filmique, le cinéma”.

Pierre Sorlin: *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier-Montaigne, 1977. III.: „Analyse filmique et histoire sociale”; ch. 1.: „Les codes de l'analyse”; p. 151–197.

#### 1.1.2. Elemzés és kritika

*Cinéma* 83 no. 300. (décembre 1983); és *Cinéma* 84 no. 301 (janvier 1984) kutatás: „La critique en question”, ezen belül Joel Magry: „Flux et reflux”, pp. 10–17 és a kritikai tevékenységgel folytatott kutatás.

André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf, 1978. Magyaránál L. André Bazin: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1995.

André Bazin: *Le Cinéma français de l'occupation et de la résistance*, coll. „10/18”, Paris, U.G.E., 1975. André Bazin: *Le Cinéma de la Résistance*. Paris, Flammarion, 1975. Serge Daney: *La Rampe. Cahier critique, 1970–1982*. Paris, Cahiers du cinéma–Gallimard, 1983. Serge Daney: *Ciné-Journal, 1981–1986*. Paris, Cahiers du cinéma, 1986.

## 1.3. Elemzés és elmélet

Raymond Bellour: *L'Analyse du film*. Paris, Albatros, 1980. „D'une histoire”, p. 9–41.

Jacques Aumont–Jean-Louis Leutrat (ed.): *Théorie du film*. Paris, Albatros, 1980.

*Cinéma/Action* no. 20. (noût 1982) Joel Magry (ed.): *Théories du cinéma*. Paris, L'Harmattan, 1982.

## 1.4. Elemzés és interpretáció

Roger Odin: „Dix années d'analyses textuelles de films”, bibliographie analytique: *Linguistique et Sémiologie* 3, Lyon, 1977.

Roger Odin: „Pour une sémiologie-pragmatique du cinéma”, *Isis* 1 no. 1, Paris, 1983, pp. 67–82.

Maurice Drouzy: *Luis Buñuel, architecte du rêve*. Paris, Pierre L'Hermite, Filméditions, 1978.

Marcel Oms: *Don Luis Buñuel. „Ze art”, Paris, éd. du Cerf, 1985.*

## 2. KÜLÖNBÖZŐ ELEMZŐ

### MEGKÖZELTÍTÉSEK

Lev Koutchev: *Kuleshov on Film*. (ed., trans. Ronald Levaco) Berkeley, University of California Press, 1974.

„L'Effet Koutchev”, *Isis* 4 no. 1, Paris, 1986.

Raymond J. Spottiswoode: *Grammar of Film*. London, 1935. J. M. L. Peters: *L'Éducation cinématographique*. Paris, UNESCO, 1961.

## 2.1. Egy rendező saját műveit vizsgálja

Serge M. Eisenstein: „Eh! De la pureté du langage cinématographique”. *Sovietskoie Kino* (1934) no. 5. Lásd: *Cahiers du Cinéma* no. 210. (mars 1969)

Raymond Bellour: „Les Oiseaux: analyse d'une séquence”. *Cahiers du Cinéma* no. 216. (octobre 1969). Későbbi kiadás: In: Bellour: *L'Analyse du film*. Albatros, 1980.

## 2.2. Filmográfiai jegyzetek

Jean-Patrick Lebel: *Zéro de conduite*. fiche filmographique no. 181. IDHEC, Paris, 1963. In: *Films et Documents* no. 193. (novembre 1963)

*Analyses filmographiques des films de Jean Renoir*. IDHEC, 1966.

André Bazin: fiche filmographique du *Jour se lève*. „Peuple et Culture”, 1953. In: *Regards neufs sur le cinéma*. Paris, Le Seuil, 1953., rééd. 1963., Újabb kiadás: In: Bazin: *Le Cinéma française de la libération à la Nouvelle Vague, 1945-1958*. „Essais”. *Cahiers du Cinéma*, 1983.

P. E. Salés-Gomés: *Jean Vigo*. „Cinémathèque”. Paris, Le Seuil, 1957.

## 2.3. A szerzők politikája és az értelmező elemzés

Claude Chabrol-Éric Rohmer: *Alfred Hitchcock*. „Classiques du cinéma”. Paris, éd. Universitaires, 1957., rééd. 1986.

Maurice Schérer (Éric Rohmer): „A qui la faute?”. *Cahiers du Cinéma* no. 39. (octobre 1954)

Numéro spécial *Alfred Hitchcock*. Újabb kiadás: Numéro spécial 1980. Paris, éd. de l'Étoile.

André Bazin: „Comment peut-on être Hitchcock-Hawksien?”. *Cahiers du Cinéma* no. 44. Újabb kiadás: In: *Alfred Hitchcock*.

## 2.4. A kép kimerevítése

Thierry Kuntzel: „Le défilé”. *Revue d'esthétique*. Numéro spécial *Cinéma, Théorie, Lectures*. Paris, Klincksieck, 1973.

Raymond Bellour: „D'une histoire”. In: *L'Analyse du film*.

Az *Aranypolgárról* (válogatott lista)

André Bazin: *Orson Welles*. „7e art”. Paris, éd. du Cerf, 1972. Magyarul I. részleteit: André Bazin: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1995. pp. 257-328.

Michel Ciment: „Ouragans autour de Kane”. *Les Conquérants d'un nouveau monde*. „Idées”. Paris, Gallimard, 1981.

Pauline Kael: *The Citizen Kane Book*. Bantam Books, New York, Martin Secker and Warburg, London, 1971.

Michel Marie: „Le film, la séquence” és Marie-Claire Ropars: „Narration et signification”. In: Raymond Bellour (ed.): *Le Cinéma américain. Analyses de films*. II. Paris, Flammarion, 1980.

*Orson Welles*. *Cahiers du cinéma* (1982) hors-série no. 12.

Marie-Claire Ropars: „Narration et signification”. In: *Le Cinéma américain*.

DAVID BORDWELL

Szimpomatikus i

... az apa kinéz a csa  
... Olyan nagy a fű, hog  
... hogy lenyírja a  
... a családdal élő társ  
... az apa megje  
... az amerikai h  
... A másik megfigy  
... a látszat fennta  
... aggodalom, illetve a r  
... A harmadik, akinek talán  
... meg van győződve ar  
... és a macska o  
... is szimbolizálja a követke  
... a) tagadózóval; b) vágyát arra, hog  
... a létköréből; c) kasztrációs félelm  
... volt); vagy d) mindhármat egy  
... Ha a megfigyelők előadnák érte  
... határozottan tagadná állításuk  
... a társadalomtudósokat, hogy vor  
... Azt felelnék, hogy a megjegyzés  
... mentések nem voltak szándékosak, el  
... (a fű nagyságának megemlítése) és eg  
... a fű lenyírására). A társadalomtudóso

<sup>1</sup> A fordítás alapja: David Bordwell: *S*  
Bordwell: *Making Meaning: Inference an*  
*Cinema*. Harvard University Press, 1989