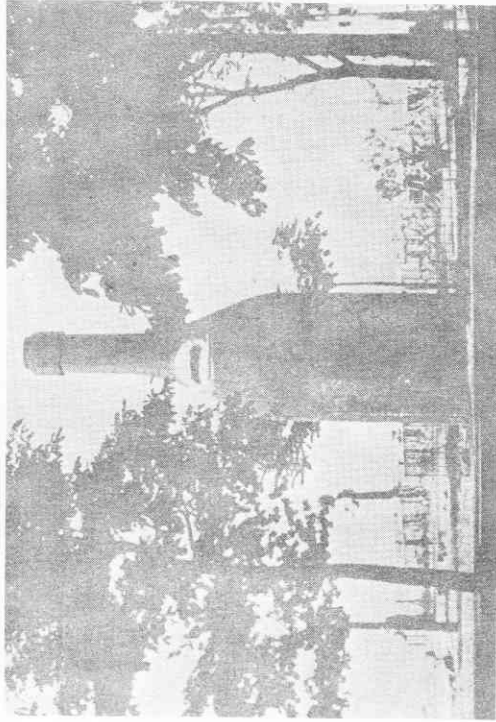




Andrej Tarkovszkij: Andrej Rubljov

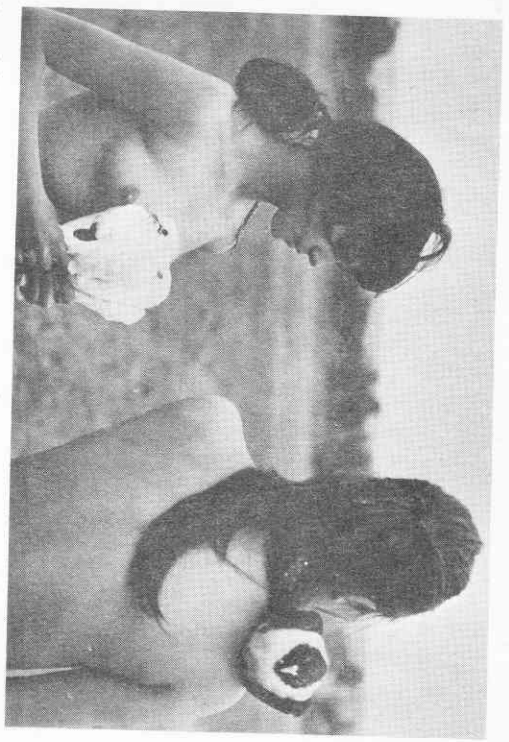


Dziga Vertov: Ember a felvévőgéppel

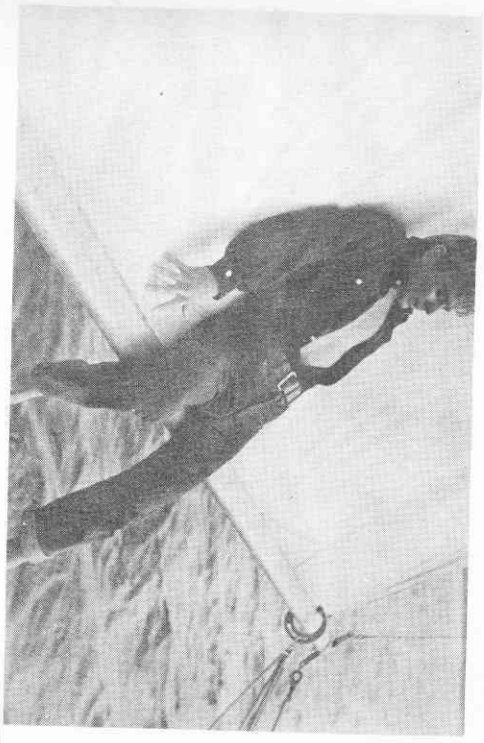
Krzysztof Zanussi: Illumináció



Jancsó Miklós: Még kér a nép

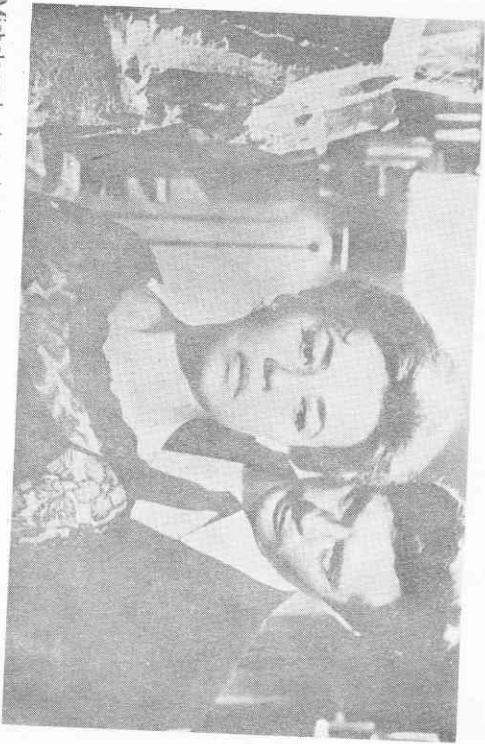


Roman Polanski: Kés a vízben





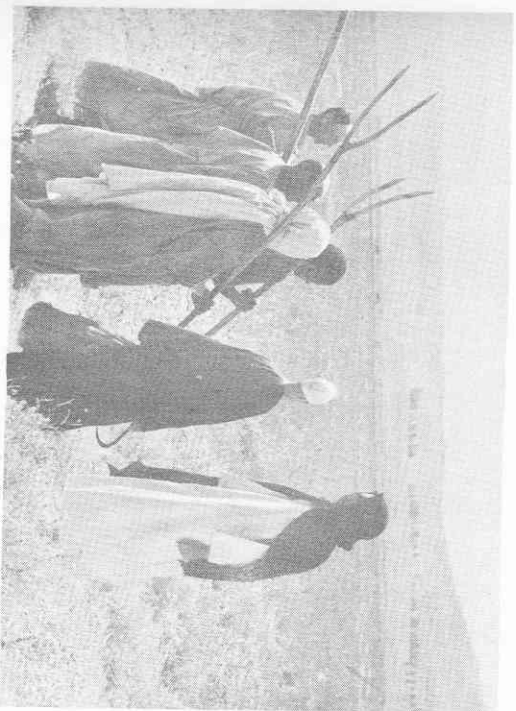
Ingmar Bergman: Persona



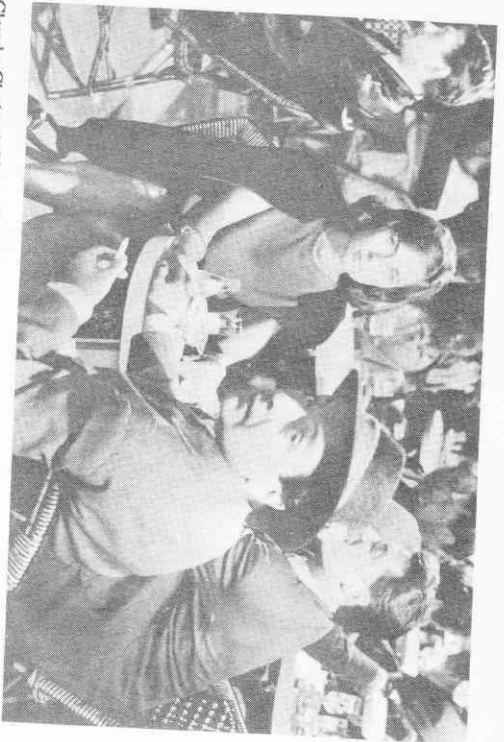
Michelangelo Antonioni: Az éjszaka



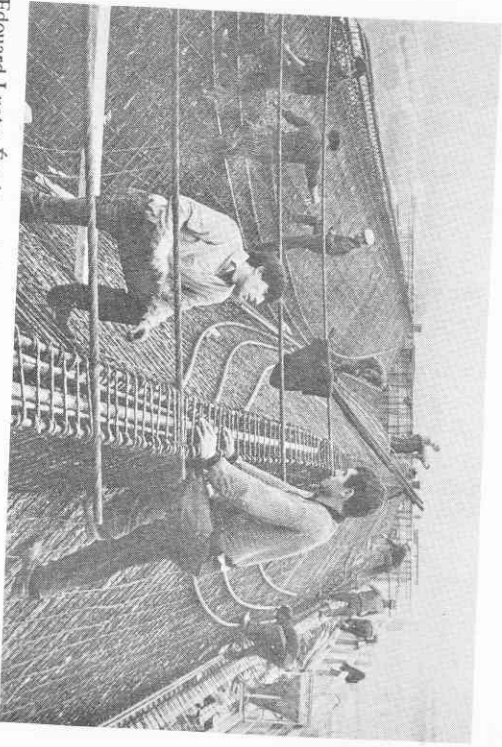
Luchino Visconti: Reszket a föld



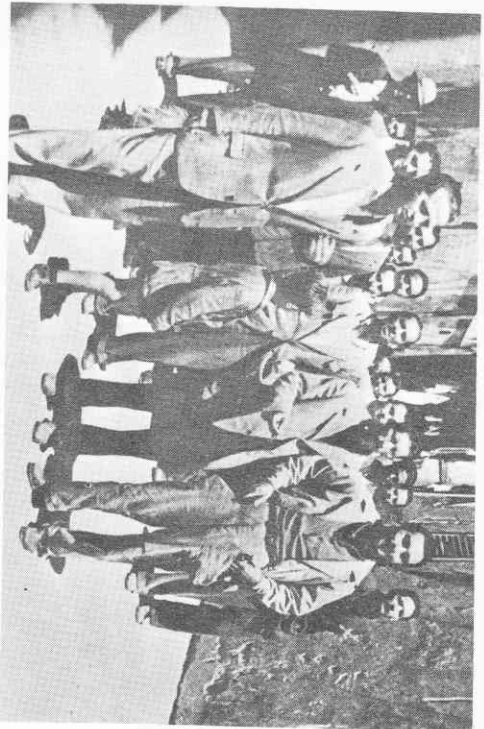
Pier Paolo Pasolini: Máté evangéliuma



Claude Chabrol: Unokafivérek



Edouard Luntz: Éretlen szívek



Vittorio de Sica: Biciklitolvajok



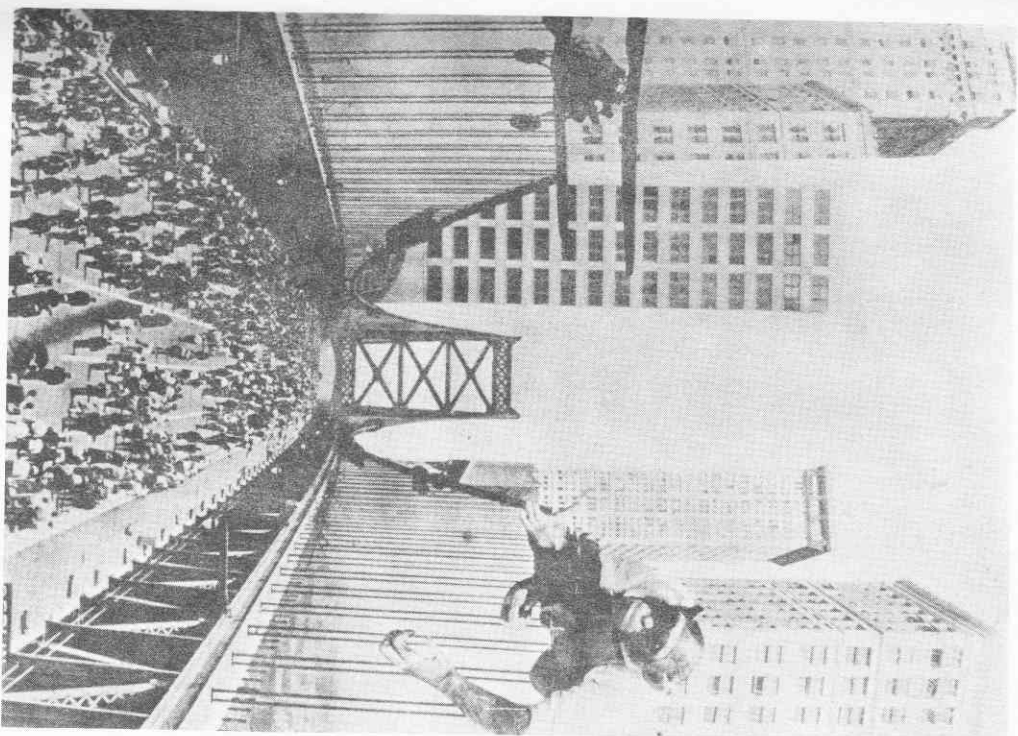
Vittorio de Sica: Orgolosoí banditák



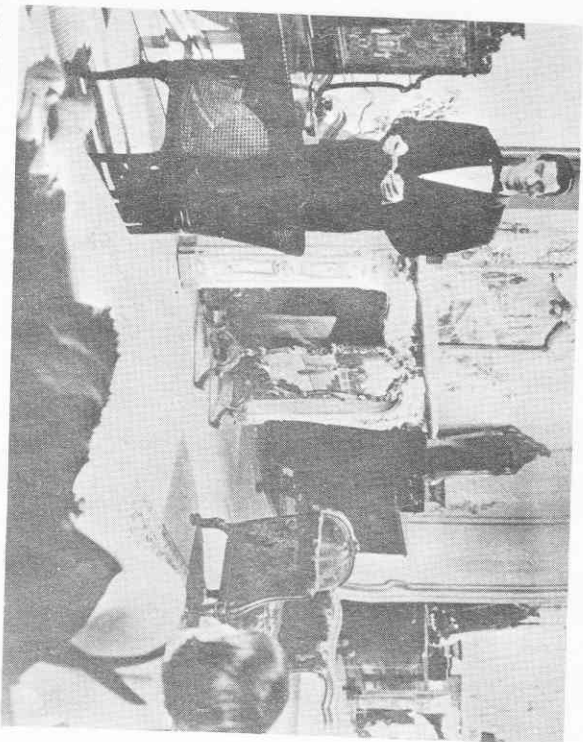
Federico Fellini: Országúton



Michelangelo Antonioni: Vörös sivatag



Walter Rutman: Berlin, egy nagyváros szimfóniája



Alain Resnais: Távoly Marenbadban



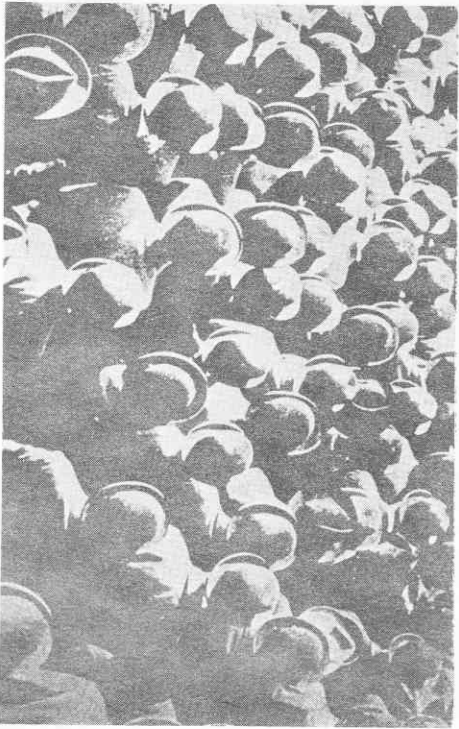
Andrzej Wajda: Mennyegzős



Fritz Lang: Egy város keresi a gyilkost



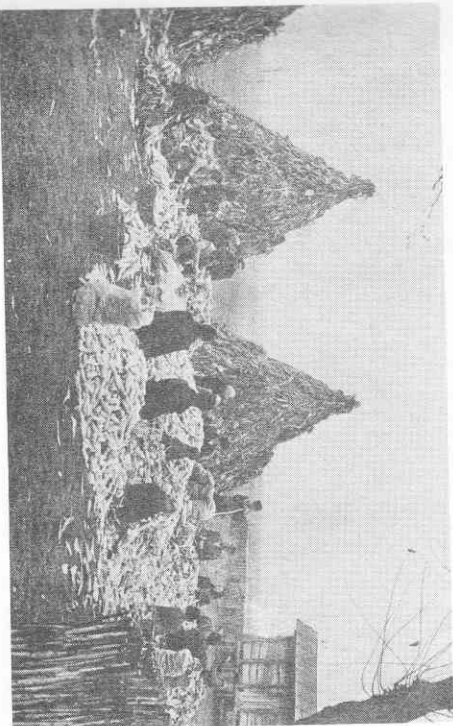
Alekszandr Dovzsenko:
Arzenái



Vszevolod Pudovkin: Szentpétervár végnapjai



Milos Forman: Fekete Péter



Sára Sándor: Feldobott kő



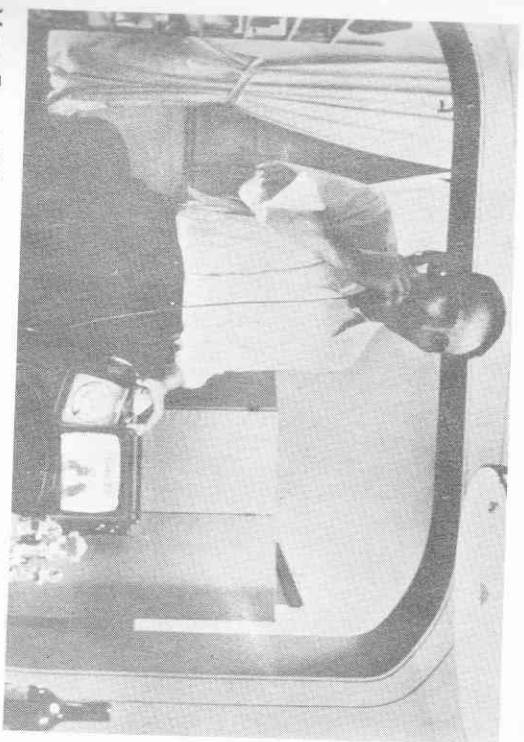
John Cassavetes: New York árnnyai



Jean Rouch: Emberi Piramis



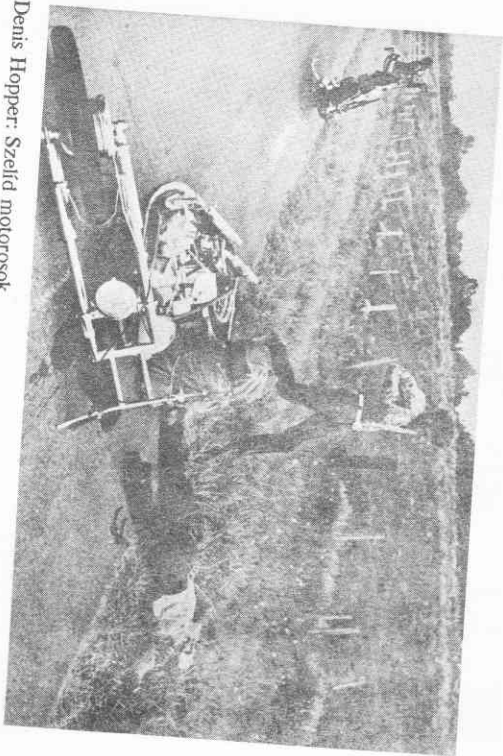
Ingmar Bergman: Suttogások, sikolyok



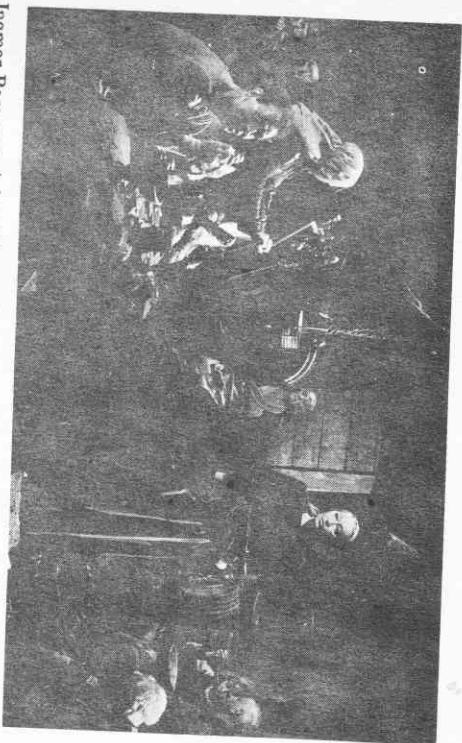
Marco Ferreri: Dilinger halott



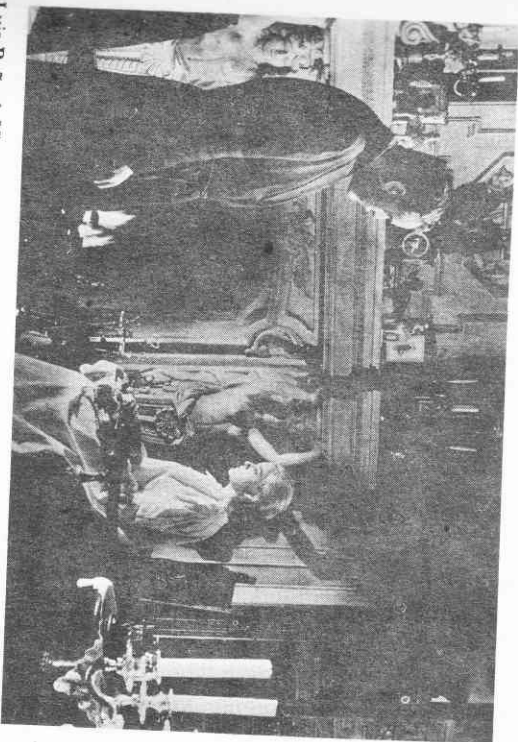
Vera Chytilová: Szászorszékpek



Denis Hopper: Szelid motorosok



Ingmar Bergman: A heledik pecsét



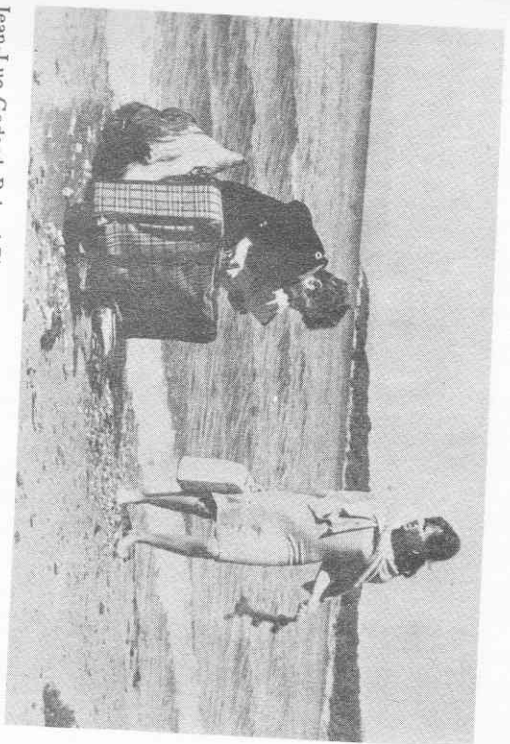
Luis Buñuel: Viridiana



Robert Bresson: Egy halátraielt megszökött



Luis Buñuel: A vágy titokzatos tárgya



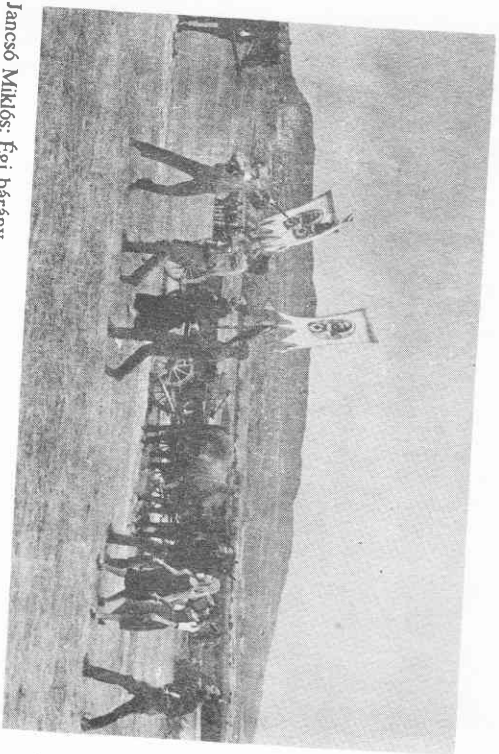
Jean-Luc Godard: Bolond Pierrot



Jean-Luc Godard: Hímnem - nőnem



Makk Károly: Szeretem



Jancsó Miklós: Égi bárány

ELŐSZÓ A MAGYAR KIADÁSHOZ

A filmgondolkodás legvonzóbb sajátossága mindig az volt számonra, hogy szemben a lineáris logika szigorú törvényeivel az élethez közelebb álló, szeszélyesebb rendet követ. Ok-okozat könnyen belátható, közvetlen összefüggését a kerülők, kitérők játéka, szünetek és újrakötések többágtú, sok motivációt magában foglaló csillagképe váltja fel. De ez általánosságon túl is, a dogmatikus egyoldalúság sovány esztendeiben, a filmyelv sok-eleműsége és mozgékony-sága különösképpen kihívásnak tűnt. Polémia-ára készített, a maga sajátos adottságaival egy eleve-nebb és pontosabb gondolkodásmód példájának felmutatására ösztönzött. Ezért valójában ezt a könyvet is úgy próbáltam megírni, hogy szerkezete, kis egy-ségeinek egymást követő állomá-sai visszaadjanak valamit ebből a hajlékonyságból és többre-tűségből. Valószínűleg csak részben sikerült, hiszen esz-közön a szó és a nyelv kategóriái lehettek csak, s az elemzés mégis szűkségképpen hagyományosabb, egyenes vonalú módszert al-kalmazott.

Az élet játéka volna, hogy könyvem sorsa többet való-sított meg ebből a rapszodikusnak tűnő folyamathól, mint a mű maga? Hogy csak kerülők és kitérők sorozatán keresztül érkezett el oda, ahonnan valaha elindult? Furcsa volt látni eredetileg ma-gyarul írott mondataimat angol, francia és olasz nyelven. Sok-szor nem ismertem rá, nem a gondolatok tartalmára, hanem az ízére. Pedig magam is megpróbáltam segédkezni a fordítás ké-nyes, mindig természetes vesztéséggel járó műveletében. Most

íme, több mint tíz év után a könyv magyarul is megszólal. Nem változtattam rajta semmit. Nem mintha pontosan, minden mozzanatában ugyanúgy értelmezném ma is a film jelenségeit, mint annak idején, hanem mert csak így érzem hitelesnek. Ahogyan fogant, úgy illő, még ha itt-ott részben meghaladottá vált is, napvilágot látnia.

New York, 1987. december

A HAGYMA VAGY A LILLIOM

„Operatőr vagyok. De az igazat megvallva, ebben a világban, melyben és amely által élök, operatőrnek lenni egyáltalán nem jelent semmit.

Nem dolgozom én semmit.

Mindössze ennyi.

Gépecskémert ráteszem a háromlábú állványra, és nem csinállok egyebet, csak kölcsönadom szememet a gépecskének.

... ennek a foglalkozásnak legelső követelménye, hogy a gép előtt lefolyó cselekménnyel szemben *érzékellenek* legyünk...”

Pirandello híres, *Si Gira* című regényének hőse, az irodalomtörténet első filmes szereplője, nem sok dicsőséget és elismerenivalót talált mesterségében. Érzékeltenségére és ostobaságára panaszkodik, erényei között is legfeljebb a falánkságot és agresszivitást említi – minden vonása a közönségesség bélyegét viseli magán.

„Mért van az, hogy az ember a moziban állandóan sír, vagy sokkal inkább bög, mint egy cselédlány” – kérdezi Thomas Mann is. „Ez nyersanyag, ami semmin sem ment keresztül, ami első kézből él, meleg és szívhezszóló, úgy hat, mint a hagyma vagy a lilium.”¹

FILMVÁSZNON A RELATIVITÁSELMÉLET

Dziga Vertov viszont így ír:
„Keressük a magunk sajátos ritmusát... és a dolgok mozgásában találjuk meg azt... A film a dolgok térben való látásának a

művésze, a tudomány követelményeire válaszolva: a feltaláló
álmának a megtestesítése, legyen az tudós, művész, mérnök
vagy ácsi; megvalósítja azt, ami az életben megvalósíthatatlan.

Rajzok mozgásban. Vázlatok mozgásban. A közvetlen jövő
tervei.

A relativitás elmélete a filmvásznon.”²

Számára a filmszem egyetlenó filmanalízissel, mert „a film-
szem, mint a mikroszkóp és a teleszkóp, megéri azt, amit a
szem nem lát, képes arra, hogy láthatóvá tegye a láthatat-
lant...”.³ Így lesz a filmszem egyetlenó a *cinéma vérité*vel, vagyis
a filmigazsággal.

Eizenstein óra tudjuk, hogy két egymástól távol álló elem
egymás mellé helyezése az a termékeny összeütközés, mely
ezen a módon – a montázs rendjében – új fogalmak kifejezésé-
re képes.

Mit jelent tehát két nyitótételünk „montázsa”?

Egymást tagadó állításainkból miféle értelmes gondolat szü-
lehetik?

A két nézet közötti távolság olyan végtelennek tűnik, hogy
első közelítésre csak abszurd egyoldalúságukat, indultatos vagy
naiv túlzásaikat érezzük. Pedig talán lehetséges volna a két
szélsőség sajátos együttesén is eltűnődnünk. Háttha a nyers ér-
zéklenség és az elvont törvényszerűség mégsem zárja ki oly
reménytelenül egymást.

Mintegy fél századdal a hangosfilm forradalma után, negyed
századdal a kiülféle új hullámok „második forradalma” után,
a kérdés még mindig indokoltnak tetszik. Még mindig nem állt-
hatjuk, hogy zavartalanul világos képünk volna a film intellektu-
ális tehetségéről, arról az állandósult szellemi készségről, ami
immár az érett kor sajátja. Most is ugyanaz a lekicsinyülő, kétes
értékű ámuldozás veszi körül egyfelől – mely technikájának
minden, szellemének semmi elismerést sem engedélyez –, másfel-

lől viszont rendíthetetlen hit abban, hogy ez az eszköz a mo-
dem kor legalkalmasabb, univerzális nyelvének kell tekinteni.

A megszokottságerért mégsem a film viszonylagos fiatalága a
felelős, hiszen köztudott, hogy e rövid történelmi szakasz alatt is
képes volt páratlan gyűjtőkédvvel és türelmetlen asszimilációs
készséggel küzdeni a maga emancipációjáért. Amit a hagyomá-
nyos művészetek hosszú évszázadok alatt munkáltak ki, és amit
a modern kor néhány évtized alatt szinte önpusztítóan megker-
dőjelezett, bejárva a lázas destruktív és formabontás, majd a
már csak töredékes rendteremtés néhány kalandos állomását –
azt a film, a parvenűk gátlástalanságával, egyetlen lendülettel
magáévá tette, újírta. Alig száz év alatt, a maga módján, az
egész történelmi pályát befutotta, mohó étvágyal habzsolva a
sokfelől kínálkozó értéket.

Ennek az izgatott *annektációs* kornak azonban vége szakadt.
Az öngazdoló kényszer elmúltával elérkezett az egyenletesebb,
nyugodtabb produkció ideje. A film felnőttiségének jele, hogy
identitása nem kérdéses többé. Profilja és a vele együtt járó
szellemi-társadalmi funkció megszilárdulóban van. Innen nézve
viszont világosabban láthatjuk, mi volt a sok rohamozás mé-
lyén, milyen karaktert rejtenek a megállapodott vonások.

„Ez a tanulmány a film intellektuális arcát próbálja megraj-
zolni, megismerő és gondolkodó tevékenységének jellegzetessé-
geit vagy akár határait keresi. Módszere nem a klasszikus esz-
tétika fegyvertárából való. Számtalanszor bebizonyosodott,
hogy sem az irodalom, sem a színház, de a képzőművészetek
kifinomult eljárásainak példája sem alkalmazható *automatiku-
san* a filmre, következőképpen fogalmak, mércéik sem. Balázs
Béla jogosan figyelmeztetett már vagy ötven évvel ezelőt arra,
hogy ezek nevében elmarasztalni a filmet nem sokkal szelleme-
sebb, mint azt állítani, hogy a repülőgép rossz autó csupán
azért, mert nem tud a földön járni.

Ha ugyanis valóban más elvi szerkezet, akkor nyilvánvalóan más a feladata, társadalmi megbízatása is. Szükségtelen tehát ma már mindenáron azt bizonygatni, hogy a film művészet – itt az ideje, hogy kimondjuk, talán még nagyobb becsvéggel, hogy a film igazi eredetisége az, hogy nem művészet. Pusztán szemantikai játéknak tűnne ugyanis azt mondani: művészet, de olyan, amely a művészet minden hagyományos kritériumának ellentmond, radikálisan megmásítva azt, minthogy affinitása, élethez és nézőhöz való viszonya, eszközeinek természetete az eddigi konvenciókon kívül helyezzi.

Tehát nem művészet – több is, kevesebb is annál.

Közkeletűbb, mindennapiabb és oldottabb kifejezőforma, ennél fogva nagyobb hatókörű; prózaibb és ugyanakkor mágnusabb is, mint bármely más művészeti ág lehet. Az emberek közötti kommunikációnak olyan képződménye, mely a legnagyobb könnyedséggel fogad magába „nyers és főtt”, közvetlen és jellelalkított, empirikus és modellé kristályosított felismeréseket. Távoli pólusokat találkoztat. Mitológusok profán, szentségtörően az – profanításában becsavagyó és a mitologizálás előtt meg sem áll. Szerepvállalásában is szerénytelenül halmozó: egyszerű ténydokumentálástól vásári szórakoztatásig, elemző vizsgálódástól érzelmi katarziszig, nyers hatáskeltéstől tudományos igazságok szemléltetéséig terjed rögzítő-beavatkozó kedve. Szokatlan diffuzitása, képlekenysége mégsem állhatatlanság, e sokfelé fordulás ellenére mindig őriz valamely lényegi, közös magot, mely szerkezetének dinamikus, közvetlen szenzuális erejéből következik. A film a közelség és a változás radikális eszközevé szegődött.

AZ ÖNTUDAT SZIMULÁCIÓJA

E homályos „több és kevesebb” meghatározást pontosabbá kell tennünk. Fellevesem szerint a mai film egyetlen becsavagyó vállalkozás irányába halad: az emberi öntudatot, az öntudat egész mozgalmass életét próbálja birtokba venni.

És itt a hangsúly éppen a tudat egész tartományán van, amiben a gondolat munkája éppen úgy megtalálható, mint az „érzések birodalma” és a „szenvédélyek birodalma”, egy szétfejtethetlen áramlás formájában.

Az öntudat szimulációja – ahogyan McLuhan megfogalmazta – tehát annyiban új állomás, amennyiben a megközelítés módja hangsúlyozottan elszakad a művészet ismert absztraháló ábrázolásától, empirikus-érzéki és gondolati, tudatos és tudattalan szinkretikus egységét megőrizve. A belső világ mechanizmusához a legközelebb tapadva képes követni és felmutatni annak diffúz természetét. Ezért nem teher számára a fizikai létezés eleveenségének, a tárgyak, történések bőségének vállalása, éppen ellenkezőleg: ez az az anyag és terep, aminek segítségével a maga új valóságát felépíti. Az összemérhetetlen nagyságrendek, különböző minőségek egyidejű létezése, egymást áthatása olyan elemi valóságlény, ami új kifejezési idiomák után kíváncskodik. A filmszerkezet belső mobilitása a megszokottan folytonosságélményt reprodukálhatja, tekintet nélkül az összetevők heterogén természetére: egy új térélmény aktivitása és ellentmondásokat magába foglaló feszültsége fejeződik ki benne. Nem véletlen, hogy a filmtörténet nagy újjírói – Eisenstein és Vertov –, még a fejlődés hajnalán, olyan merészen támaszkodtak a médium sokak számára zavarbaejtően vulgáris karakterjegyeire. Gondoljuk meg, az „attrakciók montáza” végül is nyers, kihívóan brutális valóságképeket kívánt sokkoltatni a rendezni, annak érdekében, hogy a legelvonatibb ideák

érzékletes hordozói legyenek. De ez az „excentrikus” összeszerelés mindig is kettős jelentéssel bír: nemcsak a nyers, egy-mástól távol álló dolgok, események különbözőségére emlékeztetett, hanem ezek természetes együttlérésére, organikus kontinuitására is. Ezek az alkotók tévedhetetlen kézzel nyúltak a köznap i létezés triviális epizódjaihoz, ténben, időben össze nem függő életészletek egymás mellé rendelésével kidolgozva a maguk episztémológiáját.

A pusztá intellektualitás ugyanis, a maga kategorialis, szikár formájában, nyilvánvalóan nem a film sajátja. A kérdés inkább az, mi nyerhet a végletes absztrakcióra való képesség hiánya révén, hogyan tudja átfogni a maga eszközeivel az emberi szellem működését. Hogyan jelenik meg tükrében a gondolat *élete*, a maga osztatlan, szennzálistól és emocionálistól meg nem fosztott, sőt, éppen attól mélységesen átszövött formájában. Másként szólva: miként vezet be az egyes tudatrétegek kölcsönhatásának és konfliktusainak feszültségi terébe egy izomorfán dinamikus szerkezet segítségével.

A NEM ÁRTATLAN MÉDIUM

Ha ennyire uralkodó a filmkifejezésben a reprodukció – izomorfizmus – szimuláció, kérdésünk az örök kérdés: hol nyílik terep az értelmezés számára? Hiszen a filmgondolkodás hatalma is azon múlik, mint minden gondolkodásé, mennyire képes vizsgálni a dolgokat azon túl, amik, hogyan tudja a valóságot adott egyszerűségein túl meghosszabbítani, különbözőségeiben vagy lehetőségként elgondolni. Csakugyan, mi a lehetősége e nyelvnek, kategorialis alakzatok híján, ezt az általánosítást megteremteni? Hogyan képes egzisztenciális evidenciákkal, organikus életészletekkel és valóságsszegmentumokkal – vagyis

empirikus szekvenciákkal – meghaladni a közvetlen empirizmust.

Jól tudjuk, hogy a kamera valóság-hitelének átalakulása átható megismerőképességgé hosszú folyamat volt. De míg a filmfejlődés első szakaszában egy expanzív igény érvényesült, és jobbára újabb kifejezőeszközök (hang, szín, széles vászon) integrálása volt a cél, az érettség korát a szintézis igénye jellemöri. E kifejezőeszközök többé már nem arra valók, hogy ellenfogadni, milyen közel tud menni a fizikai történésekhez. A tét nagyobb: megérett-e arra, hogy elemeiből összefüggő, szerves struktúrát építsen, létrehozva ezzel a maga teljesen szuverén kifejezőmódját.

A technika, legalábbis a maga mezeien közvetítő funkciójában, beteljesítette küldetését. Nem kérdeztük többé tőle, megbízható-e, elég messzire ment-e a részletek felárásában. Ismerjük mindenütti-jelenvalóságát és pontosságát.

Ebben a szakaszban viszont a feltétlen hitelesség, élet és tülkörkép azonosságának vágya helyébe a felnött korra jellemző különbözős, az eltérés hangsúlyozása került.

Túl sokáig tartott az utánzás ideje. De hogyan is beszélhetnénk másként bármiféle szellemi önállóságról, ha ezt az immanens szerveződést nem kísérnénk kitüntetett figyelemmel? A filmnyelv, a struktúra iránt megnevekedett érdeklődés erre a belső függetlenségi igényre vezethető vissza. A naturalizmus zsarnokságát és a társművészetek jótköny befolyását egyformán elutasító autonómia jogos önérzete táplálja.

Ebben az értelemben indokolt a film második forradalmáról beszélni. Nyelvének expresszív ereje immár nem egy-egy technikai öletben, hanem a teljes szerkezet felépítésében, arányainak kialakításában, a belső összefüggések rendjében valósul



meg. Olyan filmek, mint a *Hiroszima*, vagy a *8 és fél*, Makavejev *Szerelmi története*, *Wilhelm Reich*-je, Godard és Fassbinder filmjei – elképzelhetetlenek e nyelvi önhidat nélkül. Hiszen a jelentés egész tartalma sűrűsödik össze a szerkezet többdimenziós modelljében, ahol az egyes jelentésszintek módszeres megkérdőjelezése, kilíonféle értelmezések egysege és szakadéka csak az egymást keresztező elbeszélő módokban válik olvashatóvá, megfejtető élménnyé.

A nyelv tehát, ha akarnák sen rejthetne el a történések kulisszái mögé, hanem vállaltan és kinyitvánított szándékkal uralkodó pozícióra tör. Nem láthatatlanságával, hanem éppen ellenkezőleg, hangsúlyozott jelenlétével tüntet.

Nem meglepő, ha ennek az újabb hatalomnak a birtokában fokozott kíváncsisággal fordul önmaga felé, próbálgatja teherbírást, teljesítőképességének határait. Keresi azt az egyetlen, leghatásosabb egyensúlyt, melyben a jelképzés ökonómiája és a jelentésadás bősége feszült, érdeklődést csiholó harmóniában állhat. Most érkezett el végre ahhoz a könnyedséghez, mely a szabálysértéseket is megengedi. Hiszen az egyéni alkalmazásnak, szokatlan használatnak akkor van léti jogosultsága, ha már megszilárdult a nyelv – szabad választásoknak alternatívát kínáló – szabályrendszere. Az új információ, tudjuk, mindig ezen a meglepetésen, konvenciókat tagadó, automatizmusokat leromboló váratlanságon alapul.

A FILM MÁSODIK FORRADALMA – AZ ÖNREFLEXIÓ KÉNYSZERE

A film második forradalma – a fogalmat a második ipari forradalom analógiájára használva –, a technika felfedezése után, meghozta a tudás hatalmát, az alkotó alkalmazás meghatározó

jelentőségét. Másként szólva, azt a szabadtó lépést, mely az emberi beavatkozást, a személyes jelenléret mindennek fölé helyezi. Meghozta tehát a kétely, a kérdéses jogosultságát is. A modern film ugyanis nem egyszerűen személyes látomás, hanem egyszerűs mind öntreflexió is, melyben a megismerő tudat vizsgálja kapcsolatát ismerete tárgyával. A pusztá reprodukciót meghaladva a film hagyományos szerepét kérdőjelezi meg, és a vizsgálódás, önelemzés komolyságához fordul létének bizonyításáért. Ezzel a lépéssel eleget tesz annak a követelménynek, amit az orosz szemiotikus, Lotman modelláló funkcionának nevez, mikor is a mű „a világ képének legáltalánosabb aspektusait és elveit modellálja... vagyis a nyelvi rendszer a maga teljességében a tartalomhoz tartozik, információt hordoz”.

„Jakobson a „grammatika poétikájáról” beszél, mikor a szerkezet, a tagoltság, az arányokban való gyönyörködés adományát taglalja, de talán még pontosabban vagyunk, ha a kompozícióban a megismerőképességet magát is hangsúlyozzuk, mert a szerkezet és artikuláció nyomatéka, mint tudjuk, éppen az az eljárás, amelynek során a közlendő jelentése megsokszorozódik. Ez az a kulcs, ami kinyitja a többértelműség kapuit, hogy a csupasz, közvetlen jelentés mellett és azon túl közvetett, sugalmazó, többféle ágazó jelentések egész tartományára táruljon fel.

Az újabb regényben, drámában és képzőművészetben már vagy fél évszázada megfigyelhető ez a hangsúly-áthelyeződés: az alkotói folyamat öntüköző kényszere, mely a figyelmet a dolgokról egyre inkább a dolgok megragadásának erőfeszítésére összpontosítja. A filmben azonban ez a gondolati igény újszerűbb, hiszen szellemi szegényessége eddig szinte axiomatikus igazságnak számított.

Pedig jobban utánagondolva, hamar kiderül, nem divathangulatok vezették erre az útra. Indokoltabb fordított hatásról

beszélni. Tulajdonképpen a fényképezés technikájának köszönhető, hogy az önmegfigyelés ilyen kikereshetetlenül pontos lett, és példáját áttértesztette az egyes művészeti ágakra is. A mozgófénykép eleven tárgyszerűsége kellette fel az érdeklődést a folyamatok megörökítésének közvetlen bemutatása iránt – a mű készítésének nyomon követése lehetővé vált az ábrázolásban is.

Most érkezett el az ideje, úgy látszik, a visszavételnek. Amit a film termékenyítően odaköleszített, azt most kiteljesedve kapja vissza. Ha ugyanis, például, a mai képzőművészetben, a pop-art, land art, koncepti különböző kísérleteiben a fotó dokumentatív vagy metaforikus szerepe arra szolgál, hogy általa – a kép közvetlen tartalmán túl – egyben a közlés természetéről is tudósítást kapjunk, a film számára még kézenfekvőbb ennek a hatásnak a kiaknázása. A fénykép mindig valamely megtörtént dolog lenyomata, de ebben a minőségében egyben mindenfajta megörökítés jelképevé, metaforájává is válik, mert jelzi, érzékelteti, hogyan sikerült maradandóvá tenni azt, ami múltékonny, tárgyi formában megőrizni azt, ami továbbúszik az időben. Ezzel elmosódik a különbség a mű készítésének folyamata és a kész mű között: a kettő összeér. Az elemzés tárgya kiterjed magának a rögzítésnek alakulására is. Csak egyetlen híres példát emlíve: az első holdutaszállás közvetítésének korszakos eseményét. Nem a hagyományos ábrázolási kategóriák, objektív és szubjektív eseményrögzítés eddig szemben álló módszerei vesztették el érvényüket ezzel az eljárással? Ki állíthatná ugyanis, hogy a látott filmben pusztán a történés izgalmát tartotta volna fogva a nézőket? Nem tolakodott-e legalább annyira előtérbe az észlelés nyomon követésének páratlan élménye, annak tudata, hogy amit látunk, azt érzékszerveink meghosszabbításaként, egy hatékony médium jövöltábol látjuk? A holdutaszállás csodáját cseppet sem szegényebb csodaként kísérté-

egy másik: jelenlétünk, valóságmegragadási képességünk szenzációja. A valóság megörökítésének szokásos eljárása most újabb dimenzióval egészült ki, átfordult a megörökítés valóságába.

És itt érdemes emlékeznünk Walter Benjamin alapvető megállapítására, aki a kamera hatalmát a sebészhöz hasonlította, az új elemet abban látva, hogy megszűnt a tradicionális távol-ság valóság és hatószköz között: a kamera behatol a naturába, mint a kés a testbe, mondotta, és ezzel tökéletesen más képet hoz létre, mint bármilyen eddigi ábrázolat volt. A taktilitás – ami a mobilitás következménye – paradox módon – nagyobb alkotó részvételre kényszeríti, mert a töredékesség élménye egyben az elrendezés gesztusára is figyelmeztet, szüntelenül tudatosítva azt, hogy „felfedezőúton” vagyunk, egy valóságos egyidejűségben dolgozunk a kép teljességéért.

Benjamin metaforájában az a szerencsés, hogy a médium el-lentmondásos karakterét pontosan megvilágítja: a szokatlan szenzuális erő, ami az agresszív valóságközelésből következik, egy ugyancsak szokatlanul erős kreatív-manipuláló mozdulattal is párosul, mert az információ – kép vagy üzenet – éppen a túlközelség okán, önmagától nem létezik. Azt létre kell hozni, az értelmes elrendezés törvényei szerint. S az eredmény? A technika hatalma olyan nagy, hogy segítségével egy minden eddiginél kevésbé mesterséges (technikától kevésbé áthatatott) világot pillantathatunk meg. Amit kínál, a határok áthágása révén, a lehető legközvetlenebb, legtapinthatóbb ismeret.

„Nincs többé futó megjelenés, hanem csupán a tárgy »bíró-sági« megidézése, a szétszórt töredékek szenvedélyes vallatása... sem metafora, sem melonimia, folytonos immanencia a tekintet rendőri instanciája alatt... Ez az objektív mikroszkópia a valóság szédületét okozza, halálos szédületet az önmagáért való ábrázolás határvidékein.”⁴ – mondja Baudrillard.

A valóság kényszerű megkettőzése, az öntüközés kikerülhetlensége sajátos következménnyel jár.

„Tehát vége a valódinak és vége a művészetnek, mivel egyik a másikat teljesen felszívta?” — kérdezi. S a válasz: „A művészet mindenütt jelen van, minthogy a mesterséges (vagy a dolgok mesterséges természetű) magában a valóság szívében van. Eszerint a művészet meghalt, mert nem csupán kritikai transzcendenciája halt meg, hanem a valóság maga is, mert egészében áthatva az esztétikával, esztétikával, mely a strukturálítás maga, összefonódott a maga képességével.”⁵

A filmszerkezet többdimenziós modellje ezt a sokrétű közelítést, összetett ábrázolási módszert kínálja. Más szavakkal: nem egyszerűen a gondolkodás hagyományos útjait ostromolja, és próbálja utolérni a maga eszközeivel, hanem a megismerés olyan vonatkozásait, melyek a korszerű, tudományos felfedezések nyomán változó világképünk fényében még bejárattanabbnak tűnnek, és új formák után kíváncsoknak.

Komplementaritás, negyedik dimenzió, szimulaneitás és relativitás – csak hogy néhány kulcsfogalmat említsünk, mindezek talán valóban nem állnak olyan távol a film kifejező hatalmától, minthogy struktúrájában egyre inkább maga is hasonlító elveknek engedelmeskedik, azok nyomán szerveződik.

Látjuk, a határok a művészi és nem művészi ábrázolás között teljesen elmosódnak: a szerkezet mindegyik esetben lényeges tartalmat hordoz. Tulajdonképpen minden igazi újító film megkérdőjelezte a konvencionális megkülönböztetést. Vertov klasszikus *Ember a fehérvégéppeljéről* kezdve Eisenstein *Sztrájkjára*, Ophüls *A szomorúság és a szánalomján* át Rosellini „oktató filmjei”-ig, Mnouchkine 1789-éig nem sok értelme volna „besorolni” őket. Minek nevezzük őket? Dokumentumoknak, esszéeknek, műalkodásoknak? A válasz másodlagos. Ami lényeges: mindegyik megfelel a fent jelzett igénynek: e fil-

mek nemcsak élettényeket, igazságokat közvetítenek, nemcsak gondolatokat fejtenek ki, hanem struktúrájukkal legalább annyira kifejezik ítéletüket a választott tárgyról. Mi több: a modell olyan alakzat, amelyben ez ítéletek az érzelmi állásfoglalás egész gazdagságával szólnak. Vagyis nemcsak tükörozik a valóságot, hanem tagadják, építik, újraértelmezik. Bemutítani annyit jelent, mint megkérdőjelezni, többértelműen újraépíteni.

FILMBESZÉLÉS – FILMGONDALKODÁS

A film mindig elbeszélés, valamely fontos esemény felidézése a közlés alapja, bármilyen szabálytalan vagy rendhagyó legyen is ez a történet. Ez a narrációs elv még a tagadás árán is érvényesül, mert a legerősebb eszme, tétel vagy ítélet is csak a „mese” – vagyis egy közvetlen cselekvéssor – bemutatásán keresztül ölthet testet. A gondolat anyaga nem lehet más, mint az akció.

Az akció pontos meghatározásában klasszikus, máig meg nem haladott érvényű forrásra támaszkodhatunk. Arisztotelésznál senki világosabban nem fogalmazta meg cselekvés és cselekmény különbségét. Számára az akciók utánzása volt az alap, amiből a kiválasztás és elrendezés alapján született meg a „mitosz”. Tulajdonképpen ezt a kettősséget fejlesztették tovább az orosz formalisták és nyomukban a mai francia strukturalisták. Eszerint – tömören összefoglalva – *fabula* és *sjuzet*, illetve *histoire* és *discours* között kell a határokat megvonnunk. Ha a *fabula* vagy *histoire* az az anyag, ami az irodalmi szervezőtől független, és egyszerűen az események láncát, egymásutánját jelenti, a *sjuzet* vagy *discours* az elbeszélésnek azokat a módozatait tartalmazza, amely szerint ez a tartalom közlésre kerül.

Még egyszerűben összefoglalva: ha az első a mit jelöli, a második a *hogyan* foglalja magába.

Számunkra annyi következik ebből, hogy az *histoire* vagy *fabula* szükségszerien, mellőzhetően része a nem fikciós filmek is. Mindenféle filmkifejezés kiindulópontja az akciók, események sorozata kell hogy legyen. A gondolat építőköve a cselekvés. Mert az elbeszélés alapja mindig emberek és dolgok élete, tevékenysége. Kifejteni, végigkövetni egy gondolatot tehát egyedül a cselekményes elbeszélés révén és által lehet. Következésképpen a film *discours*-ja elválaszthatatlan az *histoire*-tól, ellentétben sokak feltevéssel – nincs elvont *discours* „mese” nélkül.

Megfilmesíteni Marx *A tőkéjét*, mai politikai vagy pszichológiai jelenségeket, társadalmi krízisproblémákat elemezni nem más, mint ezt a *discours*-t egy meghatározott sztorira építeni. A felismerések, polemikus érvek és ellenérvek a maguk útját egyfajta *fabula*-ban kell hogy megtalálják.

Ezért talán nem leszünk pontatlanok, ha a filmgondolkodás folyamatait, logikájának szerkezetét a megjelenítés módzataiban, a filmelbeszélés – *histoire* és *discours* – eljárásaiban fogjuk tetten érni.

A Tettek egymásból következése hordozza az Igét.

Nem volt felületesebb tévedés, mint azt állítani, hogy a modern film megszüntette vagy kikiktarta volna a mesét. Éppen ellenkezőleg, minden eddiginél szélesebb körűvé tette hatékonyságát, hiszen megnövelte kifejezőértékét, kiterjesztve a nem drámái, hanem intellektuális előadás „értekező” ábrázolására is.

„Második forradalom” – régi avantgárd álmok megvalósulása? Látjuk, a távotság sem az elképzelésekben, sem az időben nem túl nagy. A nyelvi lehetőségek kiteljesedése azért is mehe-

tett ilyen felgyorsított ütemben végbe, mert első teremítői olyan invenciózus érzékenységgel tapintottak rá igazi természetére.

A képek következménye a következmények képe lesz egyszerű – jósolta McLuhan. Nem is kellett olyan sokáig várni ahhoz, hogy ez a jövőndőlés valóra váljon.

A filmgondolkodás lehetőségei és eszközei

Majdnem ötven éve történt hogy Eisenstein egy filmtervével meghökkentette a világot: Marx *A tőkét* akarta filmre vinni.¹ Aligha volt akkor ennél képtelenebbnek tetsző ötlet. Milyen érintkezést remélhetett a filozófiai irodalom e monumentális műve és a még kisdéd játékait üző film között? Az új kifejezőeszköz mely képességeit akarhatta Eisenstein kamatoztatni?

Néhány töredékes naplójegyzete nemrégiben előkerült, s mai szemmel elképzélései már távolról sem tűnnek oly vadul szerte-szolgáltak: azokban is, e vakmerő tervében is, a gondolat dialektikáját próbálta a film eszközeivel nyomon követni, „a konkrét élet ábrázolásától a nem konkrét és általánosító képzelet (tartományába) ugrani”, ami „a tényekkel és az anekdotával való teljes szakításhoz vezet”, hogy „az eseményeket ne eseményekként kezeljük, hanem mint egy sor állítás konklúzióját” – írja. Esszék gyűjteményéről, filmértékezésről beszél, mely kérdéseket tesz fel és, akár a legitimitásosabb témákon keresztül, metafizikai válaszokig juthat el.

Néhány évtizeddel később Astruc azóta híressé vált szavai hasonló nézeteket hirdetnek. „Ha Descartes ma élne, a *Discours de la Méthode* című művét egyedül a film segítségével fejezhetné ki – mondotta, ugyancsak meglehetősen feltűnést kelte –, mert minden film, mivel mozgásban lévő, vagyis időben lefolyó alkotás, tulajdonképpen teorema. Egy megmásíthatatlan logika kibontakozásának színhelye, amely bejárja a maga sarkpontjait, illetve még pontosabban, a dialektika adott pólusait.”²

E merész nézetek nem sok embert győztek meg a film említett tehettségéről. Annál is kevésbé, mert ezekkel a teóriákkal a filmtörténet sokáig sajnálatosan adós maradt, és még az itttott megvalósult részletekben is csak töredékesen váltott egyet s másit valóra ebből az ígéretből.

KÉTFÉLE GONDOLKODÁS

De azt hiszem, magának a gondolkodás fogalmának közkeletű jelentését is revízió alá kell vonnunk. A hétköznapi szóhasználat, valamilyen racionális szigorúságtól vezérelve, túlságosan szűk, egyoldalú értelmet társít hozzá. Eszerint: a gondolkodás kizárólag a verbális formában megtestesülő fogalomalkotás útján valósul meg, s minden egyéb kifejezés intellektuálisan alacsonyabb rendű és csak közvetett jellegű.

Találkozhatunk ugyan olykor a művészi vagy mítikus gondolkodás elnevezésével, de ezt legjobb esetben metaforaként alkalmazták, és az e megismerési módokra vonatkozó igazi értékítélet azonnal megmutatkozik, mihelyt a gyermeki vagy éppenséggel patológikus gondolkodással állítják legszívesebben párhuzamba. Itt derül fény arra, mennyire felemás, beteljesületlen alakzatnak tekintik, hiszen e zord hierarchiában vitathatatlanul a fogalmi-elméleti gondolkodás áll a csúcson – az értelem itt ünnepelheti a legtisztább formában önmagát –, a többi szellemi tevékenység lépcső, átmenet, szerényebb fokozat csupán a szellem igazi önmegvalósításának útján.

Ha e nem mindig nyíltan vallott, de nagyon elterjedt véleményt továbbgondoljuk, arra a következtetésre juthatunk, hogy az emberi megismerés birodalma két nagy tartományra oszlik: a verbális és a nem verbális övezetre, és nem kétséges, hogy a kettő között semmiféle egyenrangúságról nem beszélhetünk. A

nem verbális a kezdeteleges, a fejletlenebb, mert eszközei jövendőtehetetlenül a szenzuálitás, az empiria világába zárják, a nyelvi-fogalmi megismerés viszont az érettebb, átfogó erejű, mert meghaladja a konkrét tapasztalást: absztrakcióra és általánosításra képes.

Ez az osztályozás, illetve a vele kényszerűen együtt járó értékítélet azonban sem tapasztalati, sem elméletileg nem helytálló: elhagyott, pontatlan kiindulópont. A gondolkodás törvényeivel foglalkozó tudományok semmilyen vonatkozásban sem támasztják alá ezt a leegyszerűsített evolúciós szemléletet, éppen ellenkezőleg: a különféle megismerési módok egységét, egymást feltételező és kiegészítő szerepét húzzák alá. Igaz, a gondolkodás-jelektan – tárgyának kutatásában – három forráshoz folyamodik, hogy közelebbről feltárja az értelem működésének természetét: a gyermeki gondolkodás kialakulása, a törzsi-mágikus gondolkodás sajátosságai és a patológia tapasztalatai szolgálnak alapul vizsgálódásához. De ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a gyermek értelmi fejlődésének ontogenetikai modellje például közvetlenül kivethető volna az egész emberi nem szellemi tevékenységének szerkezetére: az egyezések és párhuzamok mellett eltérések, lényegi különbségek is vannak. Továbbá, ha a gyermeki gondolkodás jellemzői között találunk olyanokat, amelyek megvesztegetően hasonlítanak a törzsi, mágikus vagy éppenséggel mítikus gondolkodás eljárásához, abból sem e gondolkodásmódok „gyermekiségére” kell következtetnünk, vagy fordítva: a gyermeki gondolkodás primitív ségére, kényszerű korlátozottságára, hanem talán inkább olyan állandó, kikerülhetetlen karakterjegyek meglétére, amelyek nélkül mincs értelmes tájékozódás a világban.

A gondolkodás világrendező tevékenység: önálló értelmi struktúrák kialakítása és bevitale az élet folyamataiba, szellemi konstrukció, mely a dolgok összefüggéseit meghatározott kon-

szenzus alapján szervezi szintaxissá. De ez a szintaxis többféle lehet. Nemcsak olyan építmény, amely az érzékek számára hozzáférhetetlen, és csupán az ész, a ráció élvonalkoztató műveleti segítségével felfogható, hanem lehetséges olyan alakja is, mely az eleven létezésben teszi szemléletessé az értelem működését. Maga az észlelés sem passzív folyamat. Ma már adatok sokasága igazolja, hogy az érzéki megismerés elképzelhetően aktív, „problémamegoldó” munka nélkül. Helmholtz az észleléstől mint „a tudattalan következtetésről” beszélt, és ez nem kevesebbet jelent, mint egy sajátos logika alkalmazását. Ha a fogalmi gondolkodás a lehetőségekkel való virtuális játék-ként valósul meg – az érzéki gondolkodás minden ereje az anyagszerűség. Ahogyan a tervező munkája különbözik az építőtől, úgy különbözik egymástól a kategorialis okoskodás és a szemléletes megnyilatkozás. E szemléletesség különös ismertetőjegye a páratlan összefoglaló erő. Nemcsak a közvetlen, kézzelfogható érzékletesség uralkodik megtestesülő formáiban – legalább annyira lényeges jellemzője a szintetizáló képesség is. E nélkül képtelenek volnánk a tárgyak „leolvadására”, hiszen az érzéki adatok önmagukban nem „adják ki” a tárgyakról való képet. Csak az interpretáció, az ismeretek, a tapasztalatok, a egyakortlás és a megszokás együttese szervezi egészszé az ingermintákat – ahogyan az alaklélektan hívei ezt először megfogalmazták. Ám ha mindez így érvényes a percepció szintjén, mennyire érvényes kell hogy legyen az érzéki kifejezés vonatkozásában, mely a szenzuális erejét tudatosan, koncentráltan állítja a közlés szolgálatába. A látványban, mozgásban megjelenő igazságok pótolhatatlan erőnye ezért a szenzuális rend evidenciája. Egy kép vagy mítikus szertartás csak akkor él, ha az azonnali benyomásban, pillanatnyi ráismeréseknek helyet adó globalitásban tud megnyilatkozni. Akkor van átitűő ereje, ha a kifejezés helyett a felmutatásra képes.

Itt érintkezik minden művészi, gyermeki és mágiikus rejtelmesen egymással: a közvetlen és az elvont, a konkrét és a messzire utaló ezekben az emberi választóformákban a legnagyobb talánítóbban összetett, racionális meghaladóan sokértelmű és szinte megnevezhetetlenül gazdag. Mindegyik körül valami sejtelmesség lebeg, tiók, mely, mint lélek és szellem a testet, úgy veszi körül a túl józan értelmet. Érzékeink meghosszabbítása ugyanis nemcsak az értelem irányába történik, hanem az érzelmekre is kiterjed, élményszerű azonosulásra kényszeríti. A régebbi tapasztalatok mozgósításával életre kel a múltat, miáltal sajátos varázslat érintettjei vagyunk: mintha meghaladnánk a közvetlen jelenvalóságot, hiszen egyidejűleg éljük át volt, van és lehet mozgását. Látványos történések állnak előttünk, ám ezek a cselekvések nemcsak kivonatai valamely elmúlt eseménynek, hanem felfokozott, megsokszorozott jelentésű felidézései. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a gyermeki és az archaikus gondolkodás, illetve minden érzéki-érzelmi orientációjú gondolkodás: mítoszteremtés, olyan lélmagyarázat, amely a lehető legzártaabb rendet teremti meg a maga nagy hatású, emocionálisan feltett jelképei segítségével. Mert e sírített emlékekből életre kelő szimbólumok tulajdonképpen csodás elemek – úgy viselkednek, mint a hajdánvolt istenek: sorsfordító, féltő, lesújtó és felemelő erők módjára. Igazán mindegy, hogy hatalmukat miféle fegyverek, miféle eszközök igénybevételevel gyakorolják. Az egész világmindenség érzékelhető kincseiből: a látványok, hangzások és mozgások végtelen halmazából merítenek, hogy választásaikkal és váratlan kötésekkel érzelmeiktől áthatott, új rendet teremtsenek.

ÉLMÉNYGONDOLKODÁS

Ha tovább kutatunk a belső rokonságok után, még pontosabban is megjelölhetjük a gondolkodásnak azt a fajtáját, mely hasonlóságival megvilágító lehet. Van ugyanis a pszichológusok szerint a gyermek értelmi fejlődésében egy olyan sajátos szakasz, mely – túl a mozgásos-cselekvéses, érzéki megismerésen, de a képzetekből szövődő, fogalmi gondolkodáson még innen – tendenciát mutat arra, hogy a kívüli felidézéssel szembe fordítsa az értelemet. Ezzel szemben az értelem, hogy anyagát eleve élménymaradványokból, tapasztalat-roncsokból vesszi. Szövege nem a szó, hanem a tett. Mérei Ferenc érzékeny és meggyőző elemzéssel tárta fel ennek az élménygondolkodásnak belső természetét. Legfőbb eszköze – taníttya – az utalás, mely maga is kivétel nélküli átmenet az utánzás és a jelzés között: feltámasztás, de rövidített úton, játék, mely cinkosságot tétel. De igazi eredetisége abban rejlik, hogy az értelem és akarati erő nem különül el tőle: a beelérés, a tárgyba való beolvadás nemcsak azt sodorja, aki a közlést kezdeményezi, hanem ugyanannyira a vevőt, a befogadót is.

Az utalás újratemető tömörítéssel emlékeztet valamely közös élményre, ezért elégedhet meg a támpontokra hagyatkozó, kihagyásos építkezéssel. Másfelől a felidézés nyilvánvalóan formává, lehetséges elrendeződéssé teszi az aktusokat, melyek igen könnyedén hagyomány diktaálja szokássá, parancssá, szer-tartássá lépnek elő. Az indulati töltés éppen innen nyeri feszültségét, szinte kényszerítő felszólító erővel rendelkezik. A felidézett cselekvés érzelmi színképében, a tárgyilagosság helyett, a ráhangoló, magával ragadó mozzanatok uralkodnak.

Wallon gondolatmenetét kiegészítve és némileg módosítva, Mérei arra a felismerésre jut, hogy a cselekvéstől a gondolatig vezető út nem annyira egyenes vonalú, hogy kizárólag az élményszerűtől való fokozatos eltávololásban, az indulattalano-

dásban fejlődne ki. Nemcsak az értelem kötelező kisziklás-dása, az élmények vázlatossá válása teszi alkalmassá az interio-rizálásra, a képzetek, majd a gondolatok kialakítására, hanem van egy közbitűs, szinte ellenétes tendenciájú szakasz is, mely nem indulattalant, sőt, őrzi az emóciót és táplálja vele a képzetáramlást; nem ökonomikus, sőt akadályozza az ökonomiát, minthogy a jelentést minden részleteivel, minden „akcidenciájával” jévezi fel.”³

E vázlatos leírásból is kiteszik, milyen sok azonosságot találhatunk az élménygondolkodás és a film írásmódja között. Itt is ugyanúgy cselekvéssorok, történésszigetek, események maradványai, hézagok, vázlatos töredékek képezik az előadás anyagát. A képzetáramlás megszokott gazdaságosságát, a lényeges és lényegtelen elemek szigorú elkülönítését itt sem találhatjuk fel egykönnyen, de az eseménylánc mégis sajátos folytonosságot mutat. Csakhogy ezúttal nem annyira a külső, racionális mérlegelés hatja át a válogatást, hanem egy belsőbb, láthatatlan, érzelmi döntés. Éppen az élményből való közvetlen elvonás, az életmeleg gesztusok, mozgások kiemelése, sorba rendezése biztosítja az érzelmi folyamatosságot, azt az emócionálisan sűrű és behálózott talajt, ami nélkül az intellektus ki-egészítő munkája, részt egészé alakító aktivitása nem jöhetne létre.

Érdekes megfigyelni azt is, hogy ehhez az élményszerű, látványt, történéseket artikuláló előadáshoz, mindkét esetben valamely hiány, a verbális kifejezés szegénysége vezet, de mint mindig, éppen ebből a korlátozottságból származik a sokszorozó erő is, a túlzás, az a szinte ünnepi többlet, mely a köznap cselekvéseknek ad drámai, jelentőségteljes és fűtött élelet.

Nem lehet teljesen vélelten, hogy Wallon, a gondolkodás e formáit tanulmányozva, minduntalan a „raccourci”, a rövidítés eljárást érte tetten, nyilván a Jung teremtette rövidített dráma

fogalmát kölcsönvéve, mellyel, közundottan, az archetípusokat definiálta. E „raccourci”-k jellegzetessége, mind az elliptikus, mind a refrénekhez folyamodó gondolatmenetek esetében, hogy nagy érzelmi nyomattal, szenvedélyes és mozgalmass kapcsolatokkal pótolják azt, amit a világos kategóriák és tagolt műveletek híján nem képesek összefogni. Mégis Méreivel kell egyetérteni: nem a később kialakuló logikai gondolkodás labilis előjártékáról van szó, hanem teljes értékű tudatformáról. Az elménygondolkodás „nem »pre« (nem prelogikus, nem prekonceptuális, nem prekategorialis), hanem az adott időszak valóságához igazodó, célravezető, érvényes helyzet- és feladatmegoldó tudatfolyamat.”⁴

Tegyük hozzá: még ez az időbeli megszorítás sem nélkülözhetetlen, mellyel Mérei kizárólag egy fejlődési sor meghatározott szakaszaként ad polgárjogot az említett megismerési módnak. Hiszen a gondolkodásnak ez a típusa, láthatólag, valamilyen formában mindvégig megmarad, s helyet követel magának a jelteremtés szemléletre, személyesre és spontánra történő gesztusában. De ha mindig életképes, ez csak azért lehet, mert képeiben és a képek társításának módjában olyan „ösminták” lappanganak, melyek az emberi tudat alapvető válaszait, lényeges reakciómódjait tartalmazzzák. Kollektív tudati képeket és műveletekre való készséget tehát, s talán éppen ez a közvetlen forma alkalmas leginkább arra, hogy áttételek nélkül, akadálytalanul érvényre jussanak.

Valószínűleg a pszichoanalitikus szemlélet magyarázóelvéinek köszönhető, hogy a képszerű, eideitikus vagy álomszerű elvonatközzési regresszív természetű, azaz a fejlődés vonalában visszaeső, már elhagyott, valami meghaladottat felélesztő képződménynek tekintették. Mert kizárólag a gyermekkorban fogadták el normálisnak – a felnőtt életben kivételes állapotnak minősült. Mint az éber álom vagy a fantáziálás „tudatelőttes.”

folyamata, melyben a gondolatok, érzelmek és emlékek bonthatatlan egységben fonódnak össze, s ezért a képek közötti összefüggés pusztán racionálisan nem felfejthető. E kapcsolatok viszont más rendet követnek, s ha egy vonatkozásban talán szeszélyesnek, megmagyarázhatatlannak tűnnek is, más vonatkozásban éppen ez a laza áramlás, a szabadon előtörő képek felsorakozása tudósít a mögöttes tartalomról. Ha a pszichoanalízis Freud meghatározta célja: elmélyülés az élettörténetben, a gondolatszökevény és az eideitikus képsorok feltámasztása segítségével megközelíthető, talán nem erőszakolt annak a következetésnek levonása, hogy e módszerek és a sajátos, képszerű gondolkodás nemcsak hogy nem akadály, hanem termékeny eszköze lehet másfajta „elmélyülésnek is az élettörténetben”.

A filmgondolkodás, meglepő és kifejtésre érdemes módon folyamodott hasonló eljárásokhoz: a képszerű és az élményszerű, a cselekvéses és az indulatgazdag, e kifejezőformában, természetesen összeér. Látszólag messi szakad a tisztán racionális-megismerő funkcióitól; az elvont ítéleteket kialakító, fogalmi igazságokat megragadó ész törvényei helyett saját diffúz rendszerének törvényszerűségei szabályozzák a gondolatok sorának kibontakozását, de az értelem ettől még nem idegen tőle, csak talán rejtőzőbb, s szavakban nehezebben megnevezhető alakot ölt.

KONKRÉT LOGIKA

„Van kétségeletlenül valami paradox egy olyan logika eszméjében, melynek fogalmi töredékekből és részdarabkákból állnak, pszichológiai vagy történelmi folyamatok emlékeiként, és ilyen módon nélkülöznek minden szükégszerűséget. Aki logikáról beszél, mégiscsak szükégszerű összefüggések meglétéről beszél, de hogyan jönneék létre ilyen összefüggések olyan fogalmak

között, amelyeket semmi sem készít e funkció betöltésére? Az állítások szigorú egymásból következése csak akkor lehetséges, ha fogalmaink előzetesen teljes egyértelműséggel meghatározottak.”⁵

Ezeket a mondatokat nem a filmről írják. Lévi-Strauss teszi fel a kérdést a mágiikus gondolkodással kapcsolatban e sajátos logika lehetőségeire vonatkozólag, s fejtegetéseiben meggyőzően bizonyítja, hogy ilyen logika létezik. Konkrét logikának nevezi, melynek szűkségszerűsége talán nem egyszerű és egyértelmű – a szó eredeti értelmében –, de amely, mint valamiféle rend, mégis érvényesül, s emyiben az értelmezés, az osztályozás intellektuális tehetőségét és igényét jelzi.

Az sem egészen véletlenszerű, hogy pontosab leírásához – a tudományos kifejtést megelőlegezve és némileg pótolva – maga is metaforikus kifejezéshez folyamodik: a kép úgy látszik, hűvebben tükrözi e jelenség természetét, mint a magában álló fogalmi elemzés. E konkrét logika működését Lévi-Strauss ugyanis a kaleidoszkóphoz hasonlítja, melyben ugyancsak réturális elrendeződések. „Ezek a töredékek a megszokvány struktúra destruktív eljárással eredményei – írja. – ... nincs ugyan olyan önálló létük, mint azoknak az alakított tárgyaknak, melyek önmaguk nyelvét beszélik... de más vonatkozásban mégis rendelkeznek ezzel... Ez a létezés az elrendeződésben jelenkezik, ahol a jelek felveszik a jelentett dolgok rangját, lehetőségeket aktualizálnak.” E modellek tehát mindig időlegesek, más-ként szólva állandó változásnak vannak kitéve, a szüntelen átalakulás folyamataiban vannak, „és az összefüggéseknek semmi más tartalma nincs, mint az elrendeződés maga.”⁶

Ez a kaleidoszkopikus elelenség, a zsúfoltság és töredzettség, a szakadatlan átrendeződés rendkívül jellemző a filmbeil-logikára is. Hiszen éppen a látvány és mozgás együtteséből kö-

vetkezik, hogy a képsorok mindig konfigurációkat, tárgyak megfelelő kapcsolatrendszerét, időben módosuló együttállását tudják megőrkíteni. Minél inkább megtapadnak az észlelés szintjén, annál többet ölelnek fel e sokfelé ágazó összefüggések érzékletes valóságából. Míg a formális logika redukciókkal dolgozik, az osztályozás mindig kizárásokat, szembeállításokat és elhatárolásokat stb. feltételez – itt az osztályozás folyamata kevésbé átlátható, szövevényesebb. Azt is mondhatnánk, hogy más természetű, más léptékű az osztályozás művelete, mint amott. Lévi-Strauss „szemantikai vagy esztétikai rendek” nevezi, vagyis a dolgok káoszában – minden elvonatkoztatásra való látszólagos képtelensége ellenére – jelentésteli, értelmes rendet teremt.

Az egyes képek kompozíciójában, és e képek egymásra következőségében, láncá fűzésében maga „az esztétikai rend” a gondolatfordozó. Amit látunk, átélünk, az mindig tárgyak sajátos konfigurációjára – egyszeri, konkrét, előzetes megegyezést nem tartalmazó összekapcsolása –, mégsem önkényes, meghatározatlan, vagy különösen nem kauzalizációtól szabad. E kimetszett életrészeket ugyanis csak első, futólagos pillantásra jelen-tik azt, ami közvetlenül feltártnak, tartalmuknak csak egyik, felszíni rétege a maguk benső valóság-összefüggéseinek megör-zése, változatlan kinyilvánítása – másfelől azonban új viszony-latrendszerbe is léptek azáltal, hogy a nagyobb kompozícióban milyen helyet, érintkezést vagy szembeállítást, hangsúlyt vagy akár csak tartamot juttattak nekik. Wittgenstein elemi ténynek nevezi a tárgyak konfigurációját. Úgy tűnik, ez az elemi tény a filmkifejezés legkisebb értelmezhető alapegysége. A film struk-túrája nem más, mint elemi tények sorozata. E tények jellem-zője, hogy maguk is többeleműek – éppen az egyes elemek egy-máshoz való viszonya fejezi ki a közlendőt, képviseli a „szemantikai rendet” – („az összefüggések tartalma az elrende-

zódás maga” – idéztük az előbb Lévi-Strauss) –, egyszersmind azonban ezek az elemi tények időbeliek is, történetük is van – a rend sosem végleges, hanem a kapcsolatok elmozdulásairól tudósít.

Ha a szerkezet – Wittgenstein szerint – az összefüggések módzatának rögzítése, és a forma ennek egy lehetősége, akkor a filmben a legközvetlenebbül követhetjük nyomom azt a folyamatot, amint egy-egy elemi tény konkrét formák sorozatát ölti, mindig más-más lehetőségeket aktualizálva, hogy ezek összességével mérjse ki a szerkezet lényegét.

Tarkovszkij *Andrej Rubjovja* felejtethetetlen példáit nyújtja e töredékes, kaleidoszkópszerű alakulatokat egymásba építő látványlogikának. Vegyük az expozíciót: minden eleme, cseppnyi részmozgása különös, nem közvetlen ok-okozati összefüggésre támaszkodó láncszem. A furcsa harangtorony, a képtelen gubancokból összetakolt, ismeretlen rendeltetésű lebegő léggömb, a repülés és az aláhullás, majd a felágaskodó, fájdalmasan felnyihogó ló, az ígric és közönsége, a semmielőltűnő és ugyanolyan borzongató nesztelenséggel tovavágtató, barbár lovasok... A történetek racionális menete alig követhető. Felhasználhatók talán, ha szívos figyelmet fordítunk rá, de a számuk nyilvánvalóan nem ez. A rendező szuggesztívabb, érzelmeire hatóbb benyomásra törekszik, és ezt éppen a váratlan elemi tényekkel, kihagyásokkal, a zárt, miniatűr epizódok egymás mellé rendezésével éri el. Az egyes részletek (képesemények, elemi tények) mégis valami szigorú, titokzatos rendet képviselnek, mintha nem is eleven valóságárszletek, inkább látomásos lenyomatok volnának. Nem eseményekként viselkednek, hanem – Eisenstein ábrándjával és jóslatával teljesen egybehangzóan – tételek, állítások önálló valóságával lépnek elénk. Lefolyásuknál fontosabb pusztán bekövetkezésük. Létezésük időtlen igazsága. Minél rögzültebbnek érezzük őket, annál megfellebbez-

hetlenebbek – egyszertien valami szükségsszerű költözik szerkezetükbe: csak ilyen módon követhetnek egymásra. Az események, történetek gyors tovarohanása – furcsa módon – ugyanakkor maradándóságuk élményét kelti fel, s ezáltal tartósságuk és időtlenségük egységét súlykolja belénk.

Egy jelentőségében szerényebb példa: Zanussi *Illuminációja*, hasonló módszereket mutat. A film egy modern vándorlegény kalandjain vezet keresztül. Fiatal hőse a nagy igazságkeresők kései utóda: kutató, aki a természet egzakt törvényeit, az anyag, az összefüggések mérhető szerkezeit vizsgálja, türelmetlen kíváncsiságtól tűzve. Sorsa csupa kérdés, makacs faggatódzás, állandó úton levés és kényszerű erőfeszítés. A film szerkezete viszont éppen ezt a nyugtalanságot, megtapadni nem tudást fejezi ki a megannyi kis metszetben, kiragadott töredékben felvilágítva az új helyszínnek és feladatok ismétlődő kihívásait. A rendezőnek pompás érzéke van a termékeny pillanatok kiválasztásához. Egy-egy tömör szekvencia, és előtűnik a fiú egész hirtelen elmúló ifjúsága, az odahagyott kisváros, kanyargó, szűk utcácskáival, a családi otthon, melyet csak egy finoman meglebbenő függöny jelez a mögötte előtűnő fényes-piros almákkal és a melankolikus, néma búcsúzókkal, majd egy unting lamert vidéki pályaudvar, a történelem örök mellékvágányán, amint a vonat füstbe burkolózva kiröbög belőle...

Zanussi képeire igazán nem mondhatjuk, hogy megrökökintő, sosem volt társításokat, merész kapcsolódásokat mutatnak. Inkább a történetek banalitását hangsúlyozzák. Ez a vonzódás azonban a tárggyal függ össze. A felnőtte válás sorfordulóinak „elemi tényét” láttuk e néhány jellemző pillanattöredék egymás mellé helyezésével. Ember és dolgok érintkezésének, ez érintkezések megszakadásának, elváltozásainak állomásait – abban az éles és kitörölhetetlen formában, ami az elraktározott emlékek sajátja. Önmagukban szinte jelentéktelen, semmit-

mondónak tetsző élettények, de amelyek a tévedhetetlen pontos megidézésben, a tárgyszerű körülhatároltságban – ahogyan csak a mellékes apróságok tudnak nagyra nőni – a búcsúzás különös légkört kelтик fel. Éppen a sztereotípiá, a vállaltan ismerős jelzések utalnak a jelenség gyakorlatiágára, hangulatának mulékony értékére. Igen, a vidékről elszakadó ifjak meg nem kerülhető élménye ez a néhány stáció: a szegény öregektől való elválás, a szűkebb közösség szvszorító, mégis szabadtó meghaladása, a látogató szerepére való átváltás ambivalenciája. A rendező biztos érzékére vall, hogy ezt az egész hosszas, bonyolalmas folyamatot három-négy röpké mozzanatba tudta sűrtetni, s ezzel a levegős, takarékos anyagkezeléssel tulajdonképpen túl is lép a banalitáson. Csak néhány tájékozódási pontot emel ki számunkra – éppen annyit, hogy az élet e közhelyhelyzeteinek nosztalgája megérintsen, s e jelzések sorba rendezésével mintegy emlékeztet és ítél. Csakúgy, mint a kaleidoszkóp szín- és alakváltó játékában: maga a metszetsor közvetíti az említett „szemantikai és esztétikai rendet”.

A CSALÁDPA

De mire vezet, ha a film helyét a szellem térképének e homályosabbnak tetsző, extraracionálissal, sőt irracionálissal érintkező, távoli pontján próbáljuk kijelölni? Milyen eligazítást adhat számunkra e mágiikus családfa?

A legtöbbször, amit e rokonság felderítéséből nyertünk, az a hagyományos, minősítő szemlélettől való elszakadás, mely a szenzuális gondolkodásban egyszerűen félszeg, erőltetn racionális gondolkodást lát csupán. Olyan konkrét, élményszerű, érzékeltes értékekre hívja fel a figyelmet, amelyek az ember önkifejező képességének, szellemi lehetőségének egyáltalán nem elha-

nyagolandó megnyilatkozásai. Éppen az érzéki tapasztalás sokoldalúságából és hatékonyságából következik, hogy a tiszta érzelem inneni megismerés sokkal szélesebb birodalmat fog át, mint a kategorális gondolkodás. Beletartozik mindenféle benyomás, észrevétel, érzelmi és értelmi, átombeli és képzeletbeli „munka”, s ezért a nem verbális, élethez tapadó, közvetlenségben megragadó megismerési módok valami mély és tagolatlan egységben, oszthatatlan elevegségben nyitottak a világgal való érintkezés számára.

Ez nemcsak azt jelenti, hogy a különféle megismerési módok szigorú elhatárolása – a köznapj, művészi és tudományos gondolkodás merev elkülönítése – lehetetlen, hanem azt is, hogy a tradicionálisan szembeállított ellentétek, mint: konkrét-absztrakt, szenzuális-fogalmi, érzelmi-értelmi, empirikus-általánosító stb., érvényüket veszítik. A film, mint konkrét logika és érzékeltes nyelv, a reflexiót „átmeneti”, kéarcúságában beszédes alakjában próbálja kifejezni.

Ebből az oszthatatlanságból ugyanakkor egy sajátos univerzalizmus következik, kettős értelemben is: az érzéki gondolkodás egyrészt olyan szellemi fegyver, amely az egész emberiség által birtokolt, másrészt azonban „mágiikus”, mindentudó szerzőként használható; az élet legkülönfélébb régióit és jelenségeit azonos módon, egyazon logikával közelíti meg. Nem kell hosszabban magyarázni, hogy a filmre ez az egyetemesség ugyanilyen módon érvényes: a tárgyhoz és a befogadóhoz való viszonyát ugyanilyen magától értetődő univerzalizmus hatja át.

Vizsgáljuk meg közelebbről e gondolkodásmód sajátosságait. Egy német származású amerikai pszichológus munkája: H. Werner *Comparative psychology of mental development* című könyve kitűnő forrásul szolgálhat. Módszere a sokat megvilágító összehasonlító elemzés, amelynek során a gyermeki, az ún. primitív (vagyis mágiikus, törzsi, archaikus) és a patológikus

gondolkodás közötti párhuzamokat tanulmányozza. Maga is tisztában van azzal, hogy ezek az analógiák mindig csak megközelítések, e különféle tevékenységekben legalább annyi eltérés megfigyelhető, mint egybeesés. De a közös pontok megállapítása talános törvényszerűségeiről beszél.

Werner öt csoportba sorolja az ember értelmi fejlődésének antinómiáit, melyek – mint megállapítja – mégsem csupán az egymás után következő stációkat, a különböző genetikai szinteket jellemzik, hanem az értelmi műveletek bizonyos alapmódulatait, lényegi jegyeit képviselik. Ezek azok a szélső lehetőségek, amelyek közé kifeszítve az emberi elme a dolgok megismerésére tör, ezeket a szellemi eljárásokat kovácsolta ki a világról szerzendő tapasztalatok feldolgozására. Ezért találhatunk velük később is, más tudatformákban is, anélkül hogy ebben regressziót vagy fogyarátkot kellene látnunk. A sort a szinkretikus–diszkrét párral kezdi, melyet a diffúz–artikulált, meghatározatlan–meghatározott ellentéte csak tovább bont, tovább finomít. Majd a rigid–flexibilis, illetve a stabil–labilis szembehelyezése következik.

Mi derül ki ezekből a karakterjegyekből? S mi vonatkoztatható belőle a filmgondolkodásra? A legfontosabb, hogy a mérés mindig rész és egész, elkülönítés és egybeoglálás két egy-egy tárgy észlelése, a külvilág feldolgozása kizárólag cselekvés dolga, az nemcsak azzal a hátránnyal jár, hogy a mozgásokban, a szenzomotoros folyamatokban nehéz elkülöníteni az ént és a nem ént, a tárgyak körülírt képét és a hátteret, hanem ugyanakkor azzal az előnnyel is, hogy szerves egészként tűnik fel a dolgok léte és mozgása; a környezet teljessége mint eleven organizmus hat és él. Híres példa, melyet gyakran idéznek, ezúttal az állati észlelés világából, hogy a pók csak a hálójával

együtt, ebben a számára beszédés konfigurációban veszi észre a legyet. Ezen kívül, annak önálló lénye számára nem létezik. Werner rendkívül kifejezően *fizionómiai* percepciónak nevezi ezt a jelenséget, mert benne az észlelésnek azt a sajátosságát látja, hogy a tárgyakat mozgásban lévő arcuk expresszivitásában fogjuk fel. E dinamika iránti érzékenységből az is következik, hogy az izolált jelentés helyett a *funkcionális jelentés* lép előtérbe, hiszen a dolgokat nem elszigetelt, elhatárolt, önmagukért valóságukban, hanem működésben, világgal való szüntelen kölcsönhatásukban látjuk.

Nem beszélhetünk-e a film esetében is hasonló adottságokról? A szinkretikus, meghatározott elemekre nehezen bontható képaramlás, a külvilág megszakkíthatatlan jelenléte, lényegtelenebb akciók belejátszása a történésfolyamatba – mindez a filmnek ismert és élvezetes sajátossága. Igaz, a film valóban nem tud közvetlen módon ok-okozati viszonylatokat feltárni, ahogyan azt a fogalmi gondolkodásban megszoktuk, de a változások türelmes végigkövetése folyamatokba avat be, és lefolyástávozókat is. Ezért lesz jelenségértékű minden mozzanat, megvalósíthatatlan struktúráról, a jelenség belső természetéről tudósít.

Rogosin *Izszakosok uccája* vagy *Come back Affidja* a létezés mélyére taszított, a társadalom perifériájára szorított sorsok reménytelenségét deríti fel oknyomozó kamerájával. Névtelen nyomorúságos színhelyein, zsúfolt kocsmák és dülledező romházak omladékain át: minden stáció újabb szegyen, minden állomás újabb megálatás. A változatok végül is egyetlen abszurditásnak, a közöny és kiszolgáltatottság egykedvű tudomásvételének megnyilvánulásai. A film módszere azért figyelemre méltó, mert nem téved egy percre sem a hangzatos kom-

mentárok, ítélező moralizálások vidékére – tényeket, helyzeteket, konkrét jelenségeket sorakoztat fel. A képsor egyes elemei nyilvánvalóan átrendezhetők is lehetnének, hiszen a közöttük lévő kapcsolat sosem a direkt ok-okozati viszony. Az egymásra következő mozzanatok belső összefüggését, koherenciáját egy mélyebb, gondolati szál biztosítja, mely egyszerűen a botránnyt, az embertelen életviszonyok botránnyát tárja fel lépésről lépésre, míg végül bezártul a kör. Megértjük, hogy a legodaadóbb jóhatatlan szabadsághíánynak a tünete, mint e szerencsétlenek nyilvánvaló kitaszíottsága, teljes kismimizettisége. Ha azt látjuk, hogy a térítés addig szeretteltjes, míg az „áldozat” rab-szolgai fegyelmet és engedelmisséget mutat, de kíméletlen lesz azonnal, mihelyt az illető saját emberi jogait akarja érvényesíteni – egy egész mozgalom mechanizmusába pillanthatunk bele, „funkcionális jelentésében” mutatja fel igazi arcát, anélkül hogy az elemzés során a mozgatóerők és -rugók sorát vilámlantaná fel. Két sorsdöntő helyzet határozott kiemelése, egymás mellé állítása elegendő ahhoz, hogy a lényegét átértjük: az ájtatos befogadás és a brutális kidobás történésmezzetei élénk állítják nemcsak a jelenséget, hanem annak hátterét is – noha ugyanabban a diffúz-mozgalmas eseményáramlásban tárul fel a „felszín” is, a „mély” is.

Bresson *Szelíd asszony* című filmjének bevezető képsorai már-már talányosan rövide szabott eseménytöredékekkel keltek fel az érdeklődést. Egy imára kulcsolt kéz, izgatottan fel-alá járó lábak, egy felborult asztal az erkélyen, lebbenő, az üres égen alászálló női vállkendő, majd egy holttest az utcán... Aligha lehetett volna titokzatosabban és kifejezőbben szálaira szedni és felgombolyítani egy borzongató történet lefutását. De hatása nyilvánvalóan több, mint amit ez az amúgy is feszés, meredek drámai ív jelez, mert az egyes mozzanatok nemcsak a

cselekmény időbeli előrehaladását követik, hanem szinte befo-gadhatatlan abszurditását, a halál esztelen agresszivitását is érzékeltetik. Hogyan? Úgy, hogy a bemutatás, bármennyire visz-szafozott, szófukarságában a végletekig puritán – mégis teljes egészében minősített, az emocionális töltés velejéig áthatja – ugyanúgy, mint a gyermeki vagy archaikus kifejezésben: az ér-zelmi színezet elválaszthatatlan a közlendőtől. Minél könyör-gőbb a két kéz, annál nagyobb feszültség támad a felborult asz-tal kiálló rendtelensége és a könyörtég mélysége között. A képek tartalmát egymásra vonatkoztatjuk, csak így tudjuk leolvasni jelentésüket. És akkor a rendtelenség jelentése hirte-len felfokozódik, baljós jelnek, rossz arcú, riasztó mozzanatként érezzük. Mire a képsor végére érünk, pontosan értjük a jelenet értékét: az öngyilkosság hirtelen, esztelen elhatározásának jel-zéseként funkcionál, ahol az ég felé forduló, magában álló asz-tal csupasz képe valami iszonyat előkészítése.

Érdekes azt is megfigyelni, hogy e kurta képtöredékek egy-másutánja mennyire nélkülözi a színpadról vagy irodalomból ismert emelkedő építkezést, a drámai hierarchiát. Nincs fonto-sabb és kevésbé fontos, lényeges vagy kevésbé lényeges részlet. A szekvencia jelentése szempontjából minden tag értéke azo-nos, önálló, felcserélhetetlen minőséget képvisel, mert mind-egyik egyforma távolságra van a lényegi tartalomtól – nem a kronologikus kifejtés szabja meg az előrehaladást, hanem az egyes elemek önértéke.

Nemhiába szerették a korai film első teoretikusai a kinema-tografikus ábrázolás álomszerűségét, diffúz, történéseket egy-benyitő, egymásba átfolyó jellegét hangsúlyozni. Hamar észre-vették, milyen különös hatás származik abból, hogy a tárgyak, dolgok a filmen a legnagyobb könnyedséggel helyeztet, alakot cse-relnek, metamorfózisuk oly magától értetődő, rejtelmes és még-is magyarázatra nem szoruló, mint ami csak az álomban vagy a

képzletben fordul elő. A tér-időnek ez a labilitása, a naturális valóságutatók átjárhatósága egyben a sűrítésre, a jelentés tömörítésére ad alkalmat. Mesebeli mozgékonyságában mégsem az értelmetlen szeszély vagy a rendezetlenség nyer kifejezést, hanem egy nagyon is lényeges affektív mozgatóerő. Újból csak úgy, mint a mágius vagy a gyermeki képzeletben, ahol a történeteket sosem a rideg logika, hanem indulatoktól színezett, érzelmektől hajtott motívációk sora vezérli.

Rogosin vagy Bresson filmjében a szorongató hatás szabja meg a képek mozgását, hangulatát, más esetben viszont – a közlés igényeinek megfelelően – a játékosság, a derű válhat mindent átszövő, maga alá rendelő emocionális erővé. Elválasztható-e Tati világtól, mint legnagyobb ösétől, Chapintól, a helyzetek groteszk humora, a kíváncsú vagy a modern civilizáció lenyűgöző komfortjának egyszerű riasztó és mulatságos fonákossága; az olasz neorealista filmektől a harsányság és a megindult részvét – hogy csak néhány példát említsünk futólag?

Igaz, egységben megragadni a dolgok arcát, funkciójukban leírni természetüket, megfoszt bizonyos absztrakciótól. Az egymás mellé rendelés kizárja a másfajta osztályozást, a diffúzus zsúfoltság nem kedvez a világos artikulációnak, a labilis sokféle tekintés megakadályoz a kristályviszta, egyértelmű ítéletek ki nyilatkoztatásában. A markáns artikulációt eszerint más úton kell a filmnek megszereznie.

Történeteket, drámai epizódokat, egyszóval az elbeszélés különféle megnyilatkozásait idéztük – miért kapcsoljuk ezt a gondolkodás, akár a konkrét logika tevékenységéhez? Azért, mert kiindulópontunk szerint a gondolkodás nem szorítkozik kizárólag a fogalomalkotás útján történő problémamegoldásra. „Gondolkodni annyi, mint alkotni képzeletben, s az értelem vagy maga a fantázia, vagy nem is létezik” – mondotta Gior-dano Bruno.

Megszivlelendő és megnyugtató egyben, hogy Eisenstein számára is mennyire természetesnek tűnt „filmszavakban”, „film-képekben”, „filmmondatokban” eszméket kifejezni. S ha e fogalmak ma már némileg kiigazításra is szorulnak, s a filmszó és filmmondat analógias kifejezést nem érezhetjük a metaforikus szemléleténél pontosabbnak, abban igazat adhatunk Eisensteinnek, „hogy egy gondolatot a dialektikus módszer víziális előadásával is ki lehet fejezni, eseménytöredékek segítségével, melyek nem a fokozatos logikai kibontakozás folyamatosságát, hanem más, sajátos elbeszélő-asszociatív logikát kell hogy kövessenek.” A gondolat tehát testet ölthet a diszkurzív logika királyi útján kívüli is, más eszközöket igénybe véve és ezáltal természetesen más karaktert is öltve.

A GONDOLKODÁS ÉS A BESZÉD FEJLŐDÉSE

Ezt igazolják a gondolkodás-télektani, az észleléssel és a beszédfejlődéssel kapcsolatos vizsgálatok is. Bebizonyosodott, hogy – noha a verbális és a nem verbális gondolkodásmód között, alakulásuk útjében, folyamataik természete és elemeinek egymásutánja között lényeges különbségek vannak – a verbális fejlettség önmagában nem tiltkra a gondolkodásnak. Vannak ismeretek, tapasztalatok, melyeket a gyermekek nagyon pontosan ki tudnak fejezni nem verbális eszközök segítségével is.

Vigotszkij hosszan elemzi – Wallon, Levin és mások kutatásaira támaszkodva – azt az érdekes jelenséget, hogy például a gyermeki beszéd fejlődésének útján az ún. szemantikai és verbális sík nemcsak hogy nem tiltkórképe egymásnak, hanem éppen azéval fordított viszonyban állnak. Az észlelés során kialakult tudatbeli képzetek kronológiailag sem, de belső struktúrájuk szempontjából sem esnek egybe a logikai struktúráikkal.

Míg a gyermek a beszédképesség fejlődésében az egyes szótól a mondat felé halad, a jelentés elcsúszásában éppen ellenkezőleg, a mondatról a szókapcsolatok elkülönítése felé halad, és csak ezután jut el az egyes szavak különválasztásáig.

A nyelvi kifejezőképesség tehát nem pontos mértéke a gondolkodás képességének.

„Mikor a drammatizáló tevékenység folyamatait követjük nyomom – írja Vigotszkij –, vagyis a gyermeket az élmény közvetlen cselekvéses kifejezésére kerítik fel – be tudtuk bizonyítani, hogy az a gyermek, aki a tárgyak megnevezésének szintjén áll, cselekvésében a tartalom egészét adja vissza... ha értelmeznie kell első szavának jelentését, akkor ebben a szintűcióban a jelentést összefüggően adja vissza.”⁷

A drammatizáló tevékenység, a cselekvés útján való szemléltetés már akkor is az egészre irányul, mikor a nyelvi készség még nem fejlődött ki eléggé. Csak a beszéd alakulására jellemző a fokozatos kibontakozás.

De vajon kizárólag a gondolkodás fejlődésére érvényes ez a megállapítás? Nem vonatkoztatható-e arra a későbbi állapotra is, amikor az elvont, fogalmi logika készsége már kialakult, megszilárdult? Abban ugyanis csakugyan semmi meglepő nincs, hogy a különféle megismerőtevékenységek kibontakozása nem egyenletes, hanem egyik-másiknál lemaradások vagy megugrások mutatkoznak. A mozgás, cselekvés és látás útján szerzett tapasztalatok feldolgozása, illetve az ezek útján történő önkifejezés azonban nem egyszerűen előzetes állomást jelentenek a gondolkodás alakulásának útján, hanem nélkülözhetetlen, soha ki nem iktatható szellemi tevékenységet, melyet szerencsére soha nem szűnünk meg gyakorolni, mely elkísér egész életünkön át, az érett gondolkodás szakaszában is. A látás absztrakció nélkül vak – az absztrakció szemléletesség nélkül türes – mondja Kant. Vagyis a gondolkodás folyamata

mindenkor elképzelhetetlen tapasztalás és mentális elvonatkoztatás dialektikája, e kétféle valóságközelítés egysége nélkül.

Közelebbről vizsgálva az a kényelmes elképzelés is tarthatatlannak bizonyul, mely az érzéki megismerésnek – jóindulatú elnézéssel – az információsállítási egyedüli feladatát adománnyozza csupán, mintha egyetlen dolga a közvetítő, gyűjtőgöngyör szerep volna, adatok beszerzése, melyeket a magasabb pszichikai működések számára volna köteles felhalmozni. A valóságban azonban minden tapasztalati megismerés – a mozgásos, cselekvéses, vizuális érzékelés egyaránt – maga is bonyolult absztrakcióit rejt magában, s ezért a megismerés két szintjét nem szabad egymás fölé rendelni képzelni. Komplementer funkcióról van szó, de ennek részletesebb kifejtését hagyjuk későbbre. Vigotszkij kísérlete mindenesetre meggyőző arról, hogy a cselekvéses intelligencia nem kevésbé hatékony, s hogy ráadásul olyan értékkel rendelkezik, amivel a verbalitás kevésbé: a cselekvés természetes és kényszerű átfogó karaktere révén élénk állítja az egészet. Teljességet tud megragadni.

Ne zavarjon meg bennünket az a tény, hogy a filmgondolkodás természetét vizsgálva, az előbbieken inkább a töredékes jelleget hangsúlyoztuk – mikor példánk sora voltaképpen azt illusztrálta, miként épít a film apró részletekből, élménymorzsákból vagy kimerített életszeletekből összefüggő folyamatos ságot. A két gesztus elválaszthatatlan egymástól: minden rész csak mint valamely egész része nyer értelmet, a szegmენტálás a kontinuitás eszköze, annak egyik állomása.

Vigotszkij joggal emlékeztet arra is, hogy ez a vonás nemcsak önmagában álló értéket kölcsönöz a mozgásos cselekvésnek, hanem éppen a gondolkodás természetéhez hozza közel, hiszen annak elsődleges tulajdonsága az egész átfogására való törekvés.

„Minden gondolat egyesíteni igyekszik valami valamivel – írja –, kapcsolatot terem egy dolog és egy másik között, egy szóval valamilyen munkát végez, feladatot old meg.

A gondolatnak ez a mozgása nem egyezik meg közvetlenül a beszédével.

A gondolat és a beszéd egyégei nem azonosak.

Ami a gondolatban egyidejűleg van jelen, az a beszédben egymás után bontakozik ki. A gondolat felhő, amelyből a szavak esője hull alá.”⁸

Gondolat és szó, gondolkodás és beszéd viszonya eszerint nem minden vonatkozásban optimális. Vannak a gondolatnak olyan tulajdonságai, melyeknek nem a szó legfőbb, kitüntetett szolgálója, melyeket más médium közvetlenebbül vagy hívebben fejezhet ki. Csakugyan, ha a gondolatban egyidejűleg van jelen mindaz, ami a beszédben egymás után következik, nem kell-e erre az egyidejűségre nagyobb figyelmet fordítanunk, és jobban megvizsgálhunk azt a nyelvet, mely mindenekelőtt éppen a dinamikus egyidejűség rögzítésére képes?

A film „primitívsege”, az a kényszerű korlátozottsága, hogy a gyermeki gondolkodáshoz hasonlóan elsősorban dramatizált akciókban, cselekvő, dinamikus megnyilatkozásokban közül felismeréseket, talán éppen a beszédben kevésbé érvényesülő átfogó karaktert, az egész felmutatásának követelményét engedi érvényre jutni.

Erdemes újból Eizenstein *A tőke*-tervezetéhez visszatérnünk. A gondolatok általánosítását közönséges cselekvésvoyamában próbálja elképzelni. Egy ember aprólékosan elbeszéli napját említ példaként, mely alkalmas lehet arra, hogy életének lényeges vonásai felszínre kerüljenek. Ez a történéssor azonban nem önmagáért vagy a pusztá feszültség keltésért tölti ki a filmet, hanem csakis azért, hogy általa „*A tőke*” tételei, általánosításai és társadalmi posztulátumai az asszociációk síkjára vetülve kibontakozzanak.”⁹

A mégly egyszerű folyamat felidézése, az események végigkövetése terep és közeg, amelyben az elvont igazságok szemléletessé válhatnak – az akciók láthatólag fogalmakat helyettesítenek.

Eizenstein másutt eljátszik az ötlettel, miként érzékelhetőné a német munkásszszony konzervatívizmusát. Ugyancsak absztrakti idea, s kifejtéséhez bizonyára hosszú-hosszú oldalas leírások kelleneek. Eizenstein azonban nem megállapításokban, levezetésekben vagy ítéletekben gondolkodik, hanem képekben, eleven jelenetekben. Helyzeteket, képtörödékeket vázol fel az „egy kanál leves” aggályos rögeszméjéről, ami nélkül a jó feleség férjét egy napra sem engedheti el, majd e képhez fűződő képzetek egyre szabadabb társításával egy egész világot kelt életre: konyha, gázcserző, lábas, fűszer kisserű kellékeitől lendül tovább a képzetet a bors lelőhelyéig, az Ördögsgizettől Dreyfusig, a francia sovínizmusig, és innen távolabb: a vér, kaktakizmák lángjainak látomásáig, állandó cikázásban a rémes lázalmok és a pállott, kopott otthon képei között. „Nagyon nyersen elkülönítetni az egyes részletek anyagát és mindegyiket ugyanarra a végkövetkezetre vezetni. Az osztályöntudat konklúziójához.”

Ezzel az eljárással – ha ezúttal az asszociációk láncá nyilvánvalóan ötletszerű és hevenyészett is – a fokozatos kifejtéssel szemben a felismerés, a felmutatás, az egészet egyszerre megérvésktől ábrázolás módzatait keresi. A nyers képektől, az egyszerű történésből akar az absztrakcióhoz felemelni. De minden képesemény kétarcú: egyfelől végeztesen „primitív”, mely egyetlen cselekvésbe zár jelentéseket, másfelől éppen szuggesztív áttekinthetősége következtében ezt a jelentést szinte brutálisan, tagolálatlan egészként közli velünk.

MÉG EGYSZER A PRIMITÍVSÉGRŐL

De idézhetek egy hozzánk közelebb álló tekintélyt is, aki igen-csak ravasz módját eszelte ki a film elmarasztalásának – vagy inkább felmagasztalásának? – : Jancsót. Ő jött rá talán a legfinomabb ösztönrel arra, hogy e kifejezőeszköz „primitív-sége” miféle kivételes intellektuális erővel rendelkezik. Mindig szegénységére, ügyűségére panaszkodott, mely végül is arra kényszerítette, hogy a western-technika alantas esemény-száguldásában, halmazott cselekményfordulataiban találja meg a gondolat legmegfelelőbb kifejezését.

Mit értett a film szegénységén?

„Nagyon egyszerű dolog – mondotta. – Vannak olyan határai, amelyeken nem lehet túllépni. Nem lehet túllépni a látványon, az érdekességen, megszábot az intellektualizálódás kerete benne. Primitív még a legjobb film is, mert direktiségénél fogva agresszív...”

Mi történik a *Csillagosokban*, vagy más filmekben? Állandóan rohannak, lovagolnak, lönek, ide-oda szaladgálnak és kész. Ez a maximum.”

Jancsónak természetesen igaza van. Valóban nem lehet meghaladni a filmben a látványt, az érdekességet és az állandó „ide-oda szaladgálást”. De ha csak az általa idézett példát vesszük, a *Csillagosokat*, akkor sincs kétségünk, hogy a film mozgalmasságigénye mégsem szab oly áthághatatlan határokat az „intellektualizálódás” elé. Emlékezzünk az erdei tánc jelenetére. Igaz, minden gondolat fizikai mozgásokban valósul meg, de ez a mélabús, nosztalgikus balett, a hideg gyilkolás kellős közepén, mégis szellemi tartalmat közveit. Egy leütött szépségeszmény kapja meg könyörtelen értékét az érzelmesség és kegyetlenség hálózatában.

S mi minden tartozik még az eleven látványosság birodalmába!

A Bergman-filmekben az emberarcok közelképei, egyszerre leszűkített és végtelenné tágított színterekkel kevésbé feszült látványt adnak-e, mint a lovon való száguldozás? Rohanások és gyilkos ütések zajlanak ezen a szemérmellenül felhagyított és kitüntetett helyszínen. Western ez is a javából, ahol fegyverelés és rémület, bosszúállás és könyörtület váltakoznak kiszámíthatatlanul. Vagy krimi, ha úgy tetszik, hiszen a nyomozás, bűnösök és áldozatok szerepcseréje bonyolítja a mesét. E hősök keveset beszélnek. Panasznak éppen az, hogy milyen alkalmatlan és üres számszám az emberi szó. Nézzük ezeket a feszes, megoldozott, valami jóvátehetetlenel fenyegető arccokat, s e furcsa színpadon nagyobb mozgalmak, földrengések zúdulnak át, mint egy csatatéren.

A CSELEKVÉSTŐL A GONDOLATIG

E sajátos filmgondolkodás első és legfőbb médiuma tehát a mozgásos cselekvés. Ez az a meghaladhatatlan közeg, amin keresztülhatolva a gondolat testet ölthet, kinyilváníthatja magát. De mennyire képes erre a közveitítő szerepre, nincs-e a kifejezés jóvátehetetlenül bezárva a konkrét fizikai mozgás világába? Lehetéges-e általa eljutni valamely elvontabb, egyszerűtől elszakított, kezelhető jelentésszintre?

A válaszhoz érdemes a gondolkodás-lélektan feltárta eredményekhez fordulni. A cselekvés és a gondolkodás kapcsolataival, a kettő kölcsönhatásával a pszichológiai irodalom olyan klasszikus szerzői foglalkoztak, mint Piaget és Wallon. Empirikus és kísérleti módszerekkel vizsgálták, hogyan alakul ki a cselekvésből az absztrakt gondolkodás, milyen stációkon keresztül vezet az út a szenzomotorikus ún. helyzeti intelligenciától a később kifejlődő intellektusig. Kutatásaik ontogenetikai

nézőpontjával magyarázható, hogy kevesebb figyelmet fordítottak az összefüggés másik oldalára, nevezetesen arra, hogy mi-ként hat vissza a gondolkodás a cselekvésre, milyen mértékben képes irányítani azt. Pedig ha a kölcsönviszonyt ezt a vonatkozását mellőzzük, arra az egyoldalú következtetésre jutottunk, mintha a fejlődés a gondolkodás önállósulásában mutatkozna csupán, és nem terjedne ki arra is, hogy maga a cselekvés attól lesz egyre hatékonyabb, hogy mindinkább a gondolkodástól irányítottá és átszövötté válik. A mozgás nem egyirányú.

Nem csupán annak lehetünk tanúi – a gyermeki tudat kibontakozását megfigyelve –, hogyan alakul ki a szenzomotorikus reakciók sorozatán át a fokozatos összevonásra, általánosításra való készség, miként szakad le a gyakorlati, testi cselekvéstől az azt pusztán felidéző, helyettesítő mozdulat, a gesztus – majd a jelölők egész kiterjedt csoportja –, hogy ezzel a „testletlített” gondolati cselekvés alapeszközévé válják, hanem egy for-szti jelentőségéből, csak átlényegül: egyre több jelentés befogadására lesz képes, egyre elvonatb tartalmak terhéi gazdag. A gondolat képviselője lesz. Közvetlen célirányossága mellett és azon túl: láthatatlan üzenetek, akaratok, érzelmek és ítéletek megtestesítője.

Éppen ezért a cselekvéstől a gondolatig ívelő fejlődést nem lehet úgy elképzelnünk, mint ami egyszer s mindenkorra megszabadíthatná az embert a cselekvésbeli, testi viselkedésben megnyilvánuló önkifejezéstől. Hiszen a jeltéremtés minden ere-je, felidéző, emlékeztető, megjelenítő hatalma abban rejlik, hogy a jel mint helyettesítő megőrizi érzékletességét. Nem úgy vezet a képzetek és a fogalmak absztrakt tartományába, hogy megszaktaná a kapcsolatot a fizikai, tapasztalati valósággal, hanem éppen ellenkezőleg: összekötőként, hídként szolgál. Anyagában tehát nagyon is eleven, a szenzuális tulajdonságo-

kat valósággal halmazza egymásra, összesűríti magában, és mi-nél „testiesebb”, többféle érzéket érintő sokoldalúsággal ren-delezik, annál nagyobb jelentésmezőit képes megérinteni, an-nál határtalanabb tartomány. Ilyen módon a mozgásos cselekvéskommunikáció nem veszíti el sosem érvényességét – a fogalmi gondolkodás sem feleslegessé tenni, sem kiküszöbölmi nem tudja szerepét. A film dinamikus nyelvet tanulmányozva az érdekes számunkra az lehet, hogy nyomon követhetjük, ho-gyan hatol be a rendező értelem a gesztusok, a fizikai akciók világába, hogy azokból is a maga szerzőmait faragja ki.

A gyermeki gondolkodás kialakulásának analógiája azonban – nem lehet ezt elgyszer hangsúlyozni – mégis csak korlátozott érvényű, és ezért óvatosságra int. Ez a sor ugyanis vitathat-lan evolúciót ír le: a prekategoriális gondolkodástól a katego-riálisig szabályos fejlődési lépéseket kell bejárnia: az út egyér-szintre való emelkedésének állomásain keresztül halad, hogy végül a fogalmi gondolkodásban az emberi megismerés csúcát, legértetebb teljesítményét lássa. De ami helyénvaló az egyéni fejlődésben, hiszen a nyelv használata, a második jelrendszer kialakítása és alkotó alkalmazásának képessége kétségtelenül az emberi intelligencia megkülönböztető értéke – az nem feltétle-nül érvényes egy másik vonatkozási rendszerben. Ha érdekli-désünk nem a dolog historikumára irányul, hanem az emberki-megismerési módok hatékonyságára általában, már semmi okunk sincs hierarchiát felállítani, mert a gondolkodás külön-féle formáinak létigonsultságát éppen az adja, hogy más-más funkcióit látnak el, egyik a másikkal nem pótolható, nem fel-cserélhető. Következésképpen, ami érték az egyik szférában, az teljességgel hiányozhat a másiktól, és fordítva, anélkül hogy ettől bármelyik is csonkává válna. A racionális logikának ugyanaz a „gyengesége”, ami egyben legnagyobb erje is: a mi-

nősegi érzékenység elmosódása, az érzékeltes adottságok elszín-
telenedése a strukturális összefüggések javára. De ugyanígy
természetesen ára van az „élménygondolkodásnak” is, mert ér-
zéki-érzelmi szuggesztivitását, felismeréseinek globalizáló ter-
mészetét a fogalmi összehasonlások és kategorialis rendezések
hiányával fizeti meg.

Miért akarjuk akkor mégis mindenáron e „konkrét logika”
absztrakciós erejét bizonyítani, ha egyszer nyilvánvaló, hogy a
fogalmi gondolkodás e tekintetben sokszorosan felette áll?
Mert más dolog a formális logika rendszerező jelentőségét,
műveleteinek kivételes bonyolultságát elismerni, mint e mód-
szerekben az absztrakciós készség kizárólagos megvalósulását
látni. A filmgondolkodás természetét tanulmányozva konkrét
és absztrakt, egyedi és általános dialektikájának új egyensúlyát
vehetjük szemügyre, hiszen az eddig ismert alakzatok tulajdon-
ságai nem alkalmazhatók rá automatikusan: sem az érzelmi
megismerés, de a művészi nyelvek általános törvényszerűségei
sem; a film szenzuális nyelve átfogóbbnak, nagyobb kiterjedé-
sűnek tetszik, mint akár „alantasabb”, akár „előkelőbb” elő-
deié.

*

A gyermeklélektan magyarázó elveinek kiindulópontja a cse-
lekvéses megismerés átfogó jellege. Ez az átfogó jelleg azért
magától értetődő, mert a világgal való érintkezés itt közvetlen,
halad, hanem mindig az egészre irányul, egységben ragadja
meg tárgyát. Mindenek kezdetén ugyanis az utánzás áll. A gye-
reknek elmúlt eseményeket, történeteket kell felidéznie ahhoz,
hogy megértesse magát, s ez szükségképpen csak valamely
egész lehet. A játék az az alapmódszert, „ósminta”, amelyben
a világgal való dialógus kialakul, s mi más ez a játék, mint so-

58

rozatos ismétlése, gyakorlása a környezetben észlelt tevékeny-
ségeknek, vagyis utánzás útján történő kifejezés, közlemény,
amelyben nem egyszerű beszámoló, hanem vágyaktól és érzel-
mektől alakított üzenetet kell látnunk. De nincs utánzás, mely
hiánytalanul követné mintáját. Feleslegesebb részleteket kény-
szerűen mellőz, háttérben hagy, másokat viszont kiemel, előre-
enged. Még a legegyszerűbb utánzás is szelektív aktivitást fel-
tétel, mely összehasonlások, kombinációk, helyettesítő
felidézések nélkül elképzelhetetlen.

De éppen ebben az áthághatatlan szakadékokban, valóság és
utánzat eltéréseinek feszültségi térben generálódik az általá-
nosító erő. A felidézés, bármilyen pontos legyen is, szükségkép-
pen vázlatos, nemcsak töredékes, hanem célirányosan az, és ez-
által mindig a jelenségeknek és helyzeteknek egész csoportját,
kis történések egész sorozatát foglalja egybe, mintegy előjáté-
kaként a képzetnek, mely már hasonló, de eltérő benyomásokat
sűrít egyéges formába.

A JELÖLŐK ALKALMAZÁSA

Wallon elemzése végigkíséri a folyamat egyes szakaszait, de
rendkívül lényeges, hogy az igazi ugrást – mint Vigotszkij – ö-
sem a beszéd megjelenésében látja. A gondolkodás és a beszéd
genetikai gyökerei különbözőnek – emlékeztet rá: a folyamat köz-
pontjában nem a szó, hanem a *jel* alkalmazása, funkcionális
használatra áll. Ezen a szinten viszont már nagyon érdekeltek le-
hetünk. A jelölők kialakulásának útját követve termékeny elga-
zálást kaphatunk arról, melyek a mozgásos-cselekvéses kifejezés
természetes absztrakciós szintjei, mi az egyes jelcsoportok te-
herbírása. Wallon lényegileg két osztályba sorolja a jelölőket: az
egyikben a jelzés és az index egységei még közvetlenül a való-

59

sághoz kötöttek, abból nőnek ki, valamilyen rész-egész képviselői alapon – a másikban a jelkép és a jel differenciálódását látjuk, ami már tényleges megkettőződést jelent: ezek mesterséges, kulturális jelek, és ezért előzetes megegyezést tételeznek. Nem meglepő, hogy a film cselekvésnyelvében e kategóriákat többé-kevésbé változtatlanul fellelhetjük.

Vegyünk a legegyszerűbb cselekvést: feltűnik egy tárgy. A gyerekek ösztönösen utánanyúl, meg akarja fogni. A gesztus félreérthetetlenül jelzi a nem éppen bonyolult mögöttes tartalmat: a labdáért, almáért azért nyúlja kezét, mert meg akarja tapintani, a magáénak akarja tudni. A mozdulat a szándék közvetlen kifejezése. A filmbelei ábrázolás tele van ilyen jelzésekkel. Ha unatkozva ülő hölünk a telefonhoz fordul, és tárcsázni kezd, pontosan értjük, hogy mit akar és miért akarja. Ha a *Personában* Alma a törött cserepet a mezítláb közeledő Elisabeth lábá elé helyezi, azt is könnyedén megértjük. A jelzés teljes egyértelműséggel tudósít az ápolónő érzelmi és akarati folyamatairól.

De menjünk tovább. Mikor René Clément *Tilott játékokjában* a gyerekek temetősdít játszanak, vagy Chaplin a *Modern időkben* fogójával a hölgyek ruhájának gombjait is meg akarja erősíteni, oly elmúlt eseményekre történik utalás, melyeket a felidézés röpké jelzésével teljes egészében megértünk. A teljes történésnek csak mozdulatföredékét eleveníti fel, de ez elég ahhoz, hogy felfogjuk, sőt: az emlékeztetés tömörsége által sürübnek, erőteljesebbnek érezzük azt. A gesztus élményközelsége, az eredeti cselekvéssel való szoros kapcsolata ugyanakkor azt is jelenti, hogy az érzelmi-hangulati légkör a közlés természetes kísérője, nem külsőleg, utólag rakódik rá, hanem belső lényegeként nyilvánítja ki emocionális tartalmát.

Mit mondjunk azonban arról, mikor a filmen egy-egy cselekvés pontos, szinte kimerítő bemutatásával találkozunk, és a je-

lentes mégis más, több, messzi a közvetlen fizikai történet meghaladó lesz? A jelzésnek vagy szimbolizációnak milyen fokával, eljárásával van itt dolgunk? Amikor például a *Négy száz csapásban* a kisleány főlényes-magabiztosan megállítja az autófolyamot, hogy kedvére átmehessen a másik oldalra. Nyilvánvaló, hogy nemcsak azt közli velünk: át kíván menni az úttesten, hanem valamilyen többet is: pimasz, vagány magatartásának általánosabb jelölőjévé is válik a mozdulat, mint ahogy az *Előzés* untilg ismert, banális akciója is egy életvitel vagy életstílus természetes kifejezésévé válik az éppen emiatt oly emlékezetessé vált filmben.

Egy dolog azonnal szembeűnik: a jelölés és a jelentés nem különül el egymástól, a közlendő egységet alkot a helyzettel, anyagában azonos vele. Ugyanakkor mégis, minden értéke és jelentősége abban rejlik, hogy valami láthatatlant realizál: olyan távoli tartalmakat, történésbelei és indulatbelei szövevényt hoz érzékelésünk közelébe, mely nem felel meg teljességgel a jelzésnek, tünő azon. Hatását ugyan azáltal fejtí ki, hogy része annak, teste a jelenség testéből való, de mégis valami sokkal elvontabb, szélesebb jelentéskörűt helyettesít. Minek nevezzük tehát?

Polanski *Kés a vízben* című filmjében két nemzedék, illetve két életesszmény konfliktusát, engesztelhetetlen ellentétét tárja elénk. A fiú és a férfi érintkezése minden pillanatban párba, gesztusokba és akciókba áthelyezett dialógus, mely viázó magatartásuk indultatos birkózását érzékelteti. A vakmerőségről és a gyávasságról van szó, melyik az igazi férfi: a kakaskodva lázadó, vagy a bölcse alkalmaszkodó? A kihívásokat kergető, vagy az ügyesen, hajlékonyan helyezkedő? E métközésről szavak alig informálnak, de az egyes kis epizódok, tömör akciók drámaisága mégis pontosan orientál, bekeríti, feszültséget kelt, mert érezzük, hogy jelentését nem a közvetlen fizikai cselekvés színjén kell keresnünk.

Nézzük magának a késnek a szerepét: az egyik jelenetben a fiú saját ügytelenségét és a praktikus teendőkben való nyilvántaló alulmaradását azzal próbálja ellensúlyozni, hogy virtuóz játéka kezd a késsel: kifeszített ujjai között cikáztatja egyre merészebb tempóban, rezzenéstelen arccal demonstrálva flegmáját a véres kockázati mutatvánnyal szemben. A férfi fölényes mosollyal figyel, de a kihívást megérzi benne: maga is odatarlja kezét a fiú kése elé, jelezve, nem kevesebb a hidegvér benne sem. De ezzel egyben a fiú iránti bizalmának, elismerésének is kifejezést ad, hiszen másként boldog lenne magát kiszolgáltatni neki. Hosszan folyik a játék. A vagdalkozás uteme egyre vadabb – a kés, az ujjak, az arcok, majd csak a szűküliő tekintetek. Aztán a fiú abbahagyja. Amilyen mértékben felülkerekedett, annyira veszített is, a másik gyávaságát nem sikerült behozniatania, sőt, ellenkezőleg: fegyelmességét nem erejét provokálta ki. Ugyanakkor a maga „értékeinek” hasznalansága, külföldös meddősege is napvilágra került: mi célt is szolgálhatna a bravúr, ha már próbának sem elég?

A néhány villanásig tartó jelenet többlettartalma félreérteltes: karaktereket és azok egymáshoz való viszonyait foglalja össze, egyetlen gesztusba sűríti kusza, nehezen kövülírható belső világukat, melyben indulat, akarat és gondolat szétfelvetelen szövetség. A fizikai akció, bármennyire naturális, közvetlen testi cselekvésre támaszkodó, lényegét tekintve semmivel sem kevesebb absztrakciót rejt magában, mint a legelemzőbben értelmező leírás vagy akár egy sűrű jelképekkel felékesített költői szöveg.

Hogy egy-egy gesztus absztrakciós mezejét, tágabb jelentésszintjét még szemléletesebbé tegyük, idézzük fel *Az éjszaka* Lidiájának híres külvárosi sétáját. E bolyongás minden stációja is naturális fizikai cselekvés, ugyanúgy, mint a Polanski-hűsöklé volt. Az asszony Milánó valóságos utcáin, a hullámozó autóför-

galom és elhagyott grundok közepette kóborol, de amint egy málladozó házfal repedéseit megérinti, vagy a sárkányt eregető kamaszok égre futó játékát oly rátapadó figyelemmel kíséri, abban egészen másfajta tartalmak húzódnak, mint amit a pusztala történet felszíne mutat. Ez ugyanis jöszertint teljesen értelmetlen. Hiszen Lidiát sem a fal, sem a papírsárkány önmagában nem érdekli. Mi úzi mégis újabb helyszínekre, tárgyól tárgyig, eseménytelen eseményekig, megállíthatatlanul? A kíváncsiság és a közöny. Az unalom és a nyugtalanság. E szinte megfoghatatlan, egybemosódott érzések és hangulatok, tétova szándékok vezérlik lépteit, és a látott, kifejezésre kerülő gesztusok a maguk furcsa érzelmi-léggöri aurájával csak helyettesítik, mintegy jelzik e háttérrel: valamely nagyobb egészet. A cselekvés nagyon távoli jele csupán mindannak, ami belül zajlik, és erejét, külföldös módon, éppen a hiánytól, a csak sejtetett, érintőlegesen felidézett belső történések váratlan megnyilatkozásából, racionálisan nem követhető arcától nyeri.

Íme a jel legmélyebb paradoxona: egyfelől láthatóvá tesz számunkra valamit, ami máskülönben hozzáférhetetlen maradna – másfelől viszont mégsem azt kell látnunk benne, amit látunk, hanem valami más, valamit, ami az érzékeken túl van, és csak ezen a közvetítésen keresztül lehet reménye arra, hogy megértsük majd, és befogadjuk.

„A legközelebbi út az absztrakcióhoz az egyszerűsítés útja – írja Carl Dreyer egy helyen –, amely a gondolatot jelképpé transzformálja.”

De honnan veszi az egyszerű cselekvés ezt a jelképségeit? Mi ad szélesebb, létét meghaladó jelentést neki? Két tényező. Az egyik a cselekvés említett átfogó, globalizáló természeté. A mozdulat mindig valamilyen egészet – a szándék és a megvalósulás egységét egymásba olvasztó eljárást – tételez. *Már vágok* a késsel, hogy kifejezzem: uralkodni szeretnék a másik feletti,

már odatartom a kezem, mondandó: *nem akarok alulmaradni a játékban...* Az emberi tevékenység „célra irányul”, és azért a végpont szükségképpen benne rejlik a legprimitívebb, legpraktikusabb mozgásos cselekvésben is.

A másik emelő a cselekvés szelektív, hangsúlyokat érvényesítő jellegéből következik. A mozdulat takarékosagra törekszik, tehát a sokféle lehetőségből csak a nélkülözhetetleneket tartja meg. Ezáltal viszont a megmaradó mozzanat kényszerűen megterhelődik, a homályban hagyottakat jelentését is magára veszi, tovább hordja. A gesztus még leggyakorlatibb előfordulásában sem követi az intenciótól a megvalósításig bejárható út minden állomását; nem lenyomat lesz, hanem vázlat, hírívő, egész helyett egészet felidéző emlékeztetés. Másként szólva: jel vagy jelkép.

AZ UTALÁS

Az absztrakciós folyamatokra azonban általában az élmények kiszikkadása, az érzelmi-indulati színezet háttébe szorulása jellemző. A képzet és a fogalom mindig semleges, egyre nagyobb áttetszősége törekszik. Itt viszont éppen a fordítottjával találkozunk. A vázlatos felidézések, utalások és emlékeztetések nagyon is hangsúlyosan őrzik a belső indulati intenzitást, feszültségét kivétülk a történésfolyamatok hullámmzásába, azok személyesnek tetsző áramlásába. Rövidítése, kihagyásai sem egyszerűen arra valók, hogy valamely elvont igazság mércéje alapján „lényeges” és „lényegtelen” között válogassanak, hanem hogy magával a szelektációval juttassák kifejezésre az ítélet emocionális hátterét, legszemélyesebb motivációját.

Miféle szimbolizáció ez, egyáltalán annak nevezhető-e? Ha elfogadjuk, hogy az élményszerű bemutatásban – akár csak az említett példák alapján – tagadhatatlan és bonyolult jelen-

tésibblettel van dolgunk, melyben a sűrítés, a távolabbra való utalás, az általánosítás egy csomó eleme fellelhető, el kell ismernünk, hogy a jelképteremtés ezen a kevésbé szembevetendő szinten, kevésbé látványos alakzatban is termékeny. Akkor sínes okunk áttűő erejét kétségbe vonni, ha rokonságát csak a „primitív” vagy gyermeki gondolkodás különféle eljárásaival tudjuk kimutatni – éppen ellenkezőleg. Érdemes emlékeznünk arra, hogy a gesztusok jelképsége ezekben a formációkban a legmágyikusabb: a fizikai folyamatok itt mindig csodálatos eseményeket jelölnek, egy affektív-spirituális létélmény halovány kiváltójaként.

A film szimbolizációjának leggazdagabb, leggyakrabban használtos művelete nem a megszokott értelemben vett jelképzalkalmazás, hanem a mítikus vagy élménygondolkodáshoz közel álló utalás. Mérei Ferenc már idézett gyermeklélektani tanulmányában részletesen elemzi sajátos átmeneti karakterét: indatartell, mégis általánosításra képes, a legkonkrétabb fizikai cselekvésben is egyszerű, személyeset meghaladó felidézőerejét. A lényeges kritérium ugyanis – a mégoly érzékletes anyagzerfltség mellett – a rendezés képessége. Kimutatható-e, tetten érhető-e az utalásban ez a „kivülről” bevitt szempont: a csoportfűás, az osztályozás művelete? Vagy Piaget szavaival: a lehetséges bevezetése a tények övezetébe. Mihelyt ez a külső faktor szűfűesztű az egyszerű adott, szigorú tárgyi meghatározottságot a bekelődés új struktúrát teremti, és mi más a gondolkodás, mint az előtűnk zajló világ kontinuitásának megszakítása: szegmentumok és új kontinuumok teremtése.

Az élménygondolkodásban eleven, érzelmi izzású marad a beavarkozás, de attól még beavarkozás marad. Meglehet, olykor tőredékesnek szaggatottnak tetszik az asszociációk sora. Valóban: inkább fonalakba és nem merev sorokba rendeződnek az elemek, Mérei találó megfigyelése szerint, ám az egyes szek-

venciáknak ez az áramlása mégiscsak „felsőbb” parancsot követ. „Forgatókönyve” van. Elmetszetti, szellemesen kiélezett epizódok követik egymást: némelyik indokolatlanul kijátszott, másik, éppen fordítva: villanásnyi sugalmazással is megelégszik, de a drámaian hullámzó eseményrészletek, melyek, mint autonóm játékok élnek, ugyanakkor viathatatlanul egy láncolat részei, alárendelt elemei is. Bármenyire megőrzik is viszonylagos önállóságukat, értelmüket a kontextus egészében való helyük szabja meg. A független létezés varázsa és a függő helyzet jelentésszorosító nyomatéka mindig egyidejűleg determinálja a végső jelentést. Az utalás során életre kelő akciók ezért összehasonlíthatatlanul lélegzőbb, élőbb képződmények, mint a formális kategóriák, mégis, a maguk módján ugyanúgy egy átfogóbb gondolat (történet) építőkövei, mint azok, még ha a fogalmak szikár egyértelműségét és személytelen transzparenciáját nélkülözik is.

Az élménynyomokból, tapasztalatlelékekből építkező kifejezés csakugyan sokértelműséget tart fenn. Amilyen konkrét, „meghatározott tárgyiassággal” rendelkezik a történet helyszíné-
 re, résztvevőire és cselekvésük közvetlen tartalmára vonatkozólag, annyira nyitott, lebegő marad a hozzáfűzhető szűkebb és tágabb jelentéseket illetően. De miért olyan nagy baj ez? A cselekvés időbeli bontakozása mindenképpen szerves folytonosságot teremt, a történéspillanatok, valóságmetszetek úgy követik egymást, hogy mindig egymásra vonatkoztatjuk őket, következtetést érzünk közöttük. Kétségtelen, hogy ez immánens életdarabok körülhatároltsága, rögszerű önállósága arra is emlékeztet, hogy ez a kontinuitás csupán végeredmény. Ami az egyes mozzanatok egymásba játszásával született meg a szemünk előtt.

Két artikulációs elv találkozik vagy kerüli feszültségbe egymással a film gondolatkifejtése során, az elbeszélő struktúra

mozgalmas előrehaladását állandóan kereszlezi egy másfajta struktúra jelenléte is: a képi, analógias, amely azonban éppen úgy nem közvetlen lenyomat, természetes valóság, mint ahogy az elbeszélés nyilvánvalóan fikcionált költészete sem az. Túl egyszerű volna ugyanis azt képzelnünk, hogy a film érintetlen életészletek önkényes elrendezésével hozza létre a kívánt, közlésre szánt gondolatot. Az eljárás ennél sokkal bonyolultabb: mind a képesemény, mind az eseménylánc egyéni választás és kötés, a nézőpont szubjektív tagolásának tükrözője.

RITUALIZÁLT CSELEKVÉS

Másrészt ez a legszemélyesebben individuális ítélet sem individuális, hanem a közös kultúrában, kultúrlágtól elsajátított és magunkévá tett konvenciókban gyökeredzik. Igazat kell adni Umberto Eco-nak: „Ott is kultúra, konvenció, rendszer, kód létezik, tehát ideológia, ahol vitális spontaneitást tételezünk fel...” Ha úgy véljük, hogy egy csók módozatai, vagy egy olyan lávolságarány, amely egy „viszontlátásra” köszönést elkeseredett búcsúvá változtat, jelentésszerű lehet, kiderül, „hogy a cselekvés egész univerzuma, ami a film csak transzformál – már egy egész jel-univerzum”.

Kép és képsor nem más elvű szerveződés a film egészében. Legalábbis a tekintetben nem, hogy valóságshittelükben, formálatlanságukban egymástól teljesen eltérő státusuk volna. Inkább csak látványosabb (vagy megtevesztőbb) a kép életközelsége, mint a történeté, amely bonyodalmaival, fura kanyarulatával állandóan felhívja a figyelmet a maga különösségére.

Eco megjegyzésében az a gondolatébredt, hogy a filmstruktúra legegyszerűbb építőköveit sem tekintni szemantikailag ár-

talannak. Csakugyan nincs a cselekvésnek olyan cseppnyi töredeke, összetevője, mely semleges, közömbös, jelentés nélküli volna. A társadalmi együttlés nagyon is meghatározott értelmet, egész kiterjedt jelentésmezőt társított hozzájuk – csak ezek tudomásulvételével lehet szó bármiféle új jelentésadásról vagy a jelentés módosításáról.

A képesemények, történésláncok tehát antropológiailag és kulturálisan determináltak, a „cselekvés jel-univerzumát” transzformálják, a film látványlogikája szerint. Tulajdonképpen más sem történik, mint hogy az utalások mintegy ritualizálják a vázlatosságot és az erőteljes érzelmi hangsúlyok révén az egyszerű cselekvéseket. Lídia sétéja – *Az éjszakában* – vagy az *Előzés* például, csak ezért lehet oly sürü és mégis evidens jelentésű, mert társadalmilag hitelesített, kollektív élményekre támaszkodik: a nagyvárosi magánynak vagy az autósztiráda dzsungeltörvényeinek olyan közös tapasztalataira hivatkoznak, melyek napi életünkben már teljesen feldolgozódtak bennünk, azonos jelenségekkel rendelkeznek. Kihatásuk, kihasításuk ezért kettős következménnyel jár: egyrészt szembesülni kényszerülünk szokásaink és ismereteink állandó jegyeivel, meg kell látnunk önön gyakorlatunkban a mással való közöst, a szabályosan előforduló, másrészt ettől a törvényszerűt kiemelő artikulációtól jelentésfeletti, különösebb lesz az, amit máskülönben felületesebben szoktunk átélni. Az egyes jelentéktelennek tetsző mozzanatok nem csupán valamely rutincselekedet részei, hanem egy ismétlődő szertartás kötelező elemei egyzersmind. A rítus mindig túlmutat magán, olyan módon, hogy közönséges, szenzuális formájában egy elvont séma ceremóniáját, a működés meztelen szerkezetét celebrálja.

Ha a tárgyi szimbólum mindig intellektuális felszólítást is intéz hozzánk: érezzük, hogy elvont eszme szemléletes képét kell látnunk benne — az utalás, a rítus inkább a ráismerés örömeit

és bizonyosságát nyújtja. Fellini infernális csúcsforgalmi dugójába belesodródva nem kell sok szellemi erőfeszítés a beszorítottság pokoli víziójának átéléséhez. De bár nyilvánvaló, mégis sem tagadható, hogy ez a képsor jelképes volt a javából, éppen mivel e banális jelenség legáltalánosabb, legerőteljesebb néhány vonását emelte ki. Foglalta egyetlen tömör látványba – vagy látomásba.

A modern filmek igazi eredetiségére találhatunk itt: megteremtették a mai civilizáció szokásaiból, köznapi, társadalmi, kollektív eseményeiből a lényeggé csupaszított rítusokat, azokat az ismétlődő, kötelező érvényű szertartásokat, melyek az életet igazgatják.

A rítus titka és ereje: általánosságga. Jelentése olyan közkeletű, hogy szinte velünk születettnek, bőrünkbe ivódottnak véljük. Tudjuk, hogy kívülről kaptuk, ránk hagyományozott, nem adhatunk önkényesen más értelmezést neki. Társadalmi kényszer, közös nyelv, összekötő kapocs. S mikor a film révén a felismerés magától értetődöttségével találunk rá lépéseink és magatartásunk ismétlődő jellemzőire, a társadalmi együttlés integráló, szabályozó parancsa ér el hozzánk; valami, jobbra tudattalan valóságot tudatosít, sosem hűvös tárgyilagossággal, hanem nagyon is aktív felszólító erővel.

Ez magyarázza meg a legmodernebb rítusok archeotipikus jellegét is. Mindkettő rövidített dráma, vagyis olyan ösmintákra, alapvető konfliktushelyzetekre vezethetők vissza, melyekben a legtömörebb és lényegre redukált formában kristályosodott ki a lehetséges emberi összekötőzések szerkezete. A különféle mitológiai jelképei, archeotipikus szimbólumai végül is néhány alapképlet variánsai, de közös vonásuk, hogy mindig az elliptikus technikával, a kiemelés és ismétlés nyomatékával emelik konvencionizált szertartássá, ha úgy tetszik, kivételesség, példaszervé a mindennapi.

Mi a film eredetisége, újat teremtő felfedezése akkor ebben az eljárásban? Elsősorban a szimbolizáció *prózai* természete, az absztrakciós művellet profán konkrétságga. Míg a színpadi cselekvés, közismerten, minden elemében magasrendűen stilizált játék, melyben a cselekmény hordozója nem a fizikai tett, hanem a legelvonatabb fogalmi rendszer: a nyelv, a filmben nemcsak az arány és a rangsor fordított, hanem maga a cselekvés is a szó szoros értelmében naturális maradt: a természetes létezés közvetlen fizikai reakcióiban, mozdulataiban valósul meg. Ebből a vegetációra tapadó közvelenségből vonja ki a jelentés, emlékezetes elemeket – még pontosabban, azáltal ad lényegjelentést nekik, hogy megiszitíva, megszokott környezetükből kiemelve, rá tudja irányítani a figyelmet az egyébként rejtőzőbb, beszédes arcra: a mechanizmus törvényszerűségeire.

A SZIMBÓLUM

A stilsztika fogalmait kölcsönvéve, határozott különbséget kell tennünk a szimbólumok és metaforák között. A film élmény-szerű, cselekvéses, „konkrét logikát” követő gondolkodásmódjából következik, hogy szívesen folyamodik az átfogóbb mozdulatú metaforákhoz: az eleven akciók és történések jelentése telik meg így hatványozott tartalommal, anélkül hogy a tárgyi jelképek erőteljesebb helyettesítéséhez nyúlna. A szimbólum más szöveget az elbeszélés hiteles életkörülményeket idéző világában: megjelölt tárgy, kívülről hozott, a priori tartalommal rendelkező jel – a metafora viszont mintegy a történés kibontakozása nyomán születik szervesen, magából a cselekmény dinamikájából.

Azt jelentené-e ez, hogy a filmen egyáltalán nincs helye a szimbólumnak?

70

A filmtörténet nemely klasszikusa ellentmond ennek a feltevésnek. A korai kezdetektől a legmagabb példákig állandóan beletűközünk azokba a kísérletekbe, amelyek – a költői és a plasztikus művészetek példájára – kamatoztatni próbálják ezt a hagyományt. Hogy e törekvések ellenére mégis meglehetősen korlátozott szerephez jutnak, annak az eddig tárgyalt élményszerű életközelség az oka: a film csak kivételesen felfokozott érzelmi kontextusban, a „kizökkent idő” szokatlan játéktérben fogadja be a lényegileg „anyagidegen” jelképeket. És akkor is leg többször úgy, mint egy már társadalmilag szavatolt, rajta kívüli is létező és funkcionáló tárgyi rekvizitum vagy gesztuskincs részét.

Azt hiszem, elég lesz Jancsó *Még kér a nép*ének sokat említett utolsó képsorát idézni, a véres fehér galambok, a törrel átdöött fehér ing vagy a piros szalaggal átfont fegyver sokáig kiartott, magában álló látványával. Itt minden tárgy valamely egyetemes jelentés, egész kultúránk által jóváhagyott és szentesített tartalom megjelenítője. A népköltészet vagy már a mindennapi tudat szintjén bensőségesse vált közösségi képzetjár elemi igazsága. Nem másként, mint a bor és a kenyér jelenvényei vagy a vízben való alámerítés és az ünnep rítusai. E jelképek a balett által felelevenített népi közösség anyanyelvének elemei – Jancsó mesejátékában egész sorsuk ez ősi és bibliai vagy egyszerűen folklorisztikus szertartások közepette zajlott le; ez tehetőse, hogy szervesnek és jogosnak érezzük sírú jelenléteiket.

Wajda oly sokszor visszatérő, mégis mindig más árnyalattal, új felhanggal jelenkező fehér lova némileg eltér ettől. Talán a *Lomát* kivéve, ahol a jelkép sokszor túl retorikusnak és irodalmi minak tetszik – mindig a történésbe ágyazottan, organikus részvevőként tűnik elő gyönyörű-melabús alakja. S ha mögötte többet érzünk, más jelentést is átélünk, annak ugyancsak egy

71

egész kultúra és közösség hagyományai, kollektív tudata az alapja, a jelentéshöz fűződő nosztalgikus hangulati aura egész holdudvarával, mely a nemes szépséget a múltkonyság melankóliájával övezi.

Minél jobban haladunk azonban az absztrakció felé, annál érdekesebb megfigyelni, mint veszít még a mozgásos-cselekvéses ábrázolás is dinamikájából, s a jelképek mágnikus-mitikus szintjére nézve szinte megállni látszik az idő. Kiragadott tárgyak, dolgok, valóságos tér-idő koordinátájukból kiszakított szertartásos történések teremtik a többletéményhez szükséges légkört, azt a szokatlan fénytörést, amiben a megvilágosítónak helye (és ideje) lehet.

Az emberi és tárgyi történésekből, a látványosságáig artikuláló mozgásból tehát formahangsúlyos szertartások, koncentrált alakzatok szerveződnek – a jelképek az élő, áradó cselekményből épülnek, és minél erőteljesebben komponált az „esztétikai rend”, annál gazdagabb lesz jelentésük: a látható a láthatatlan megbízatásától terhes.

A mozgás, láttuk, a világban való tájékozódás eszköze. A különböző lépések, mozdulatok nemcsak az információt, a külső környezet megismerését szolgálják, hanem kifejezésre is képesek, közléseket továbbítanak. Ehhez a mozgások rendkívül finom differenciálódására van szükség, és a gyermeki fejlődésben éppen azt figyelhetjük meg, miként telik meg fokozatosan jelentésekkel, „hítranyagokkal”, állandósuló, elvont értelemmel a mozdulat, hogy végül is gesztussá váljék, gesztussá, melynek szimbolikus jelentése már elvitatathatlan. A gesztusok együtteséből rajzolódik ki aztán a viselkedés plaszticitása, a személyiség külön, maga alakította kódrendszerre, amellyel a világgal való közlekedést egyéni nyelvre fordítja.

Szeretjük mondani, hogy a viselkedés árulkodó, vagyis lényegileg kettős természetű: valamit felfed, de ugyanakkor

elkerülhetetlenül el is fed. Felár és leplez. Hogyan képes erre? Úgy, hogy egyrészt megszakítatlan folytonosságban küldi a jeleket a felszínre: minden apró megnyilvánulásunk, a legparányibb mozdulatától, a tudatostól az öntudatlanig hírtérké: ritmusa, feszültsége, belső átéltsége nemcsak a helyzetet írja le, hanem a legközvetlenebbül a személyiséget is. Másrészt viszont mégis csak csepp szegmentumát, vékonyka réteget képes közvetíteni az érzelmek, gondolatok, akaratok halmazának, hiszen ezek legjobb esetben valamely közvetlen cél vagy feladat ürügyén nyilvánítják ki csupán magukat, homályban hagyva a tudatos és tudattalan tartomány szükségképpen beláthatatlan egészét.

A gesztus a legáltalánosabb értelemben vett szimbólum. Mozgásképpé alakítja az érzések, szándékok, és gondolatok „testetlen” valóságát, érzéki formát ad nekik, miközben rejtelmes jelentésközvetítő szerepét fenntartja: csupán támpontokat, nyomokat szolgáltat számunkra, hogy ezzel mozgásba lendítse a mi képzeletünket is, kiegészítésre, átélésre kényszerítsen.

De persze nincs elszigetelt gesztus, mindig interakciókról, együtviselkedésről van szó, melyben, a résztvevők kölcsönös ajánlatain és válaszaikon túl, a közös interpretációhoz hozzájárulnak a helyzetet meghatározó helyszínek, tárgyak gesztuséletei. Ebben az eleven mezőben, dinamikus, polifon egészben rajzolódik az emberi szerepek profilja, egymást keresztező, önálló szövlama.

Bergman *Sutogások, sikhók* című filmjében a szokványos cselekvéssor folyamán hirtelen megállapodunk egy mozzanattal. Az oly barátságosnak mutakozó orvos, Maria volt szeretője, megragadja és a tükör felé fordítja az asszony arcát. A mozdulat nem éppen gyengéd, s ez okozza – vagy annúgy is így látnánk? –, hogy megütöttek a hiúság és a mohóság, a kacér önlábadat rideg, alig titkolható vonásai. Feltűnnek a szépség fel-

színe alatti ráncok, a morálitásnak nem is szeplői, inkább seb-
helyei.

A kamera áll és szemléli, vele szemlélhetünk mi is. Elmúlt
események emlékei, jelen feszültség és mindebből következő
ítélet csomósodnak össze a férfi kegyetlen gesztusában. A vi-
selkedések láthatóságában megjelenik viszonyuk lényege: a
gyűlölet és a kísértés, a vágy és a csömör.

De valóban pusztán analízis ez? Nem beszélhetünk-e ugyan-
olyan jogosultsággal szintézisről is, hiszen e rövid pillanat erő-
szakos feltartóztatása elegendő volt ahhoz, hogy e drámai moz-
gáster összetevőit ne csupán szálaira szedje, hanem marokra is
fogja egyben. A szekvencia – mint az összefoglaló szimbolizá-
ciók általában – sűrített, gyorstított lefutású történet (újból a
„rövidített dráma” fogalmához értünk) –, melyben a közeledés,
a kirobbanó összeütközés és a tehetetlenségbe forduló vég-
megoldás szinte egymásra helyezve, egymás fölé kopírozva
„mindent” összefoglal. Múlt, jelen és jövő egész regényét.

A gesztus szinte goromba, szó szerinti lefordítása annak,
amit a mitológia az énképpel, énideállal való szembeállításnak
nevez. Az önhitt, még sértetlennek vélt szépasszony szereppel, a
maga hódító képességére feltétlenül támaszkodó viselkedéssel
akar a férfi leszámolni, illetve arra csapást mérni. Az udvariás-
sági szabályokat áthágyva, drasztikus nyíltsággal értelmezi át a
szituációt párbajjá; nyersen támad, mert az asszony is a maga
fegyvereit vetette be, még ha alattomosabban is. A tükör – ősi
jelkép – az elelhazugság örök ellenfele.

Meglepően kevés eszköz szolgálja a szövevényes tartalom él-
ményét. A férfi kezének nyers, csak belső fűtöttséggel magya-
rázható mozdulata, valamint az asszony mimikájának végtele-
nül változókéony, ezernyi esemény átíródulását továbbító játéka.
De ez a mikro történésiánc az első pillanattól kezdve félreérthe-
tellen érzelmi-hangulati töltéssel rendelkezik. A kíméletlenség

áthajtja, mintegy eleve értelmezi az összes részmozzanatot, a
ritmustól a hangszíntig, a csendtől a megválasztott szóig. Maria
ruhájának kihívó piros csipkéje, ajkának és dekoltázsának ét-
zéki sége, az orvos tekintetének részvétel, mégis tapadó, fe-
szült kíváncsisága – mind ugyanarról szól, arról az alig megfo-
galmazható viszonyról, melyet csak hosszas elbeszéléssel
lehetne leírni – ám a film láthatólag bámulatos szuggesztivitás-
sal foglalja egyetlen oszthatatlan egységbe a gondolatot.

A kinematográfikus elemzés mód legjellemzőbb eljárását mu-
tattuk be: a történések mineműségének, lefolyásuk hogyanjá-
nak részletező, aprólékosan kitergető technikáját. Így juthat-
nak szóhoz a mozdulatok felhangjai, a szándékok mellett és
körüli a mozdulatlanságok egész zsúfolt övezete. Ezért érezzük,
hogy a történes egyetlen aktusában több esemény zajlik, mint
amit bármiféle írodalom leírhatna, hiszen itt valóban többszó-
lamú zenekar beszél egyidejűleg: a tárgyak és a mozgások, a
kivilág minden párányi részlete és a szereplők tudatos és ön-
kéntelen metakommunikációja; fények, ritmusok, mimika és
„kulturális szignálok”, tekintet és hangszín sokréű, kimeríthe-
tellen arzenálja kinalja fel magát az expresszió számára.

Shirley Clarke híres, *Connection* című filmjében szinte sem-
mi más eszköz nem beszél a gesztusok telített, bőséges skálát
átívelő nyelven kívül. A drogutazás emelő-zuhanó kalandja
egyedül a mozdulatok tört koreográfiájában talál utat, formát
maganak. Mozgásvihar és elernyedés, a motorikus izgalom és a
révület percei váltakoznak heves egymásutánban az ócska pad-
lásszoba falai között. A történes nem más, mint ennek a balett-
nak sajátos végigjártatása, egy összeszokott banda szertartásos,
bokszorosan kipróbált közös játéka. Ha ebben a „nem-cselek-
ményben” az egyes karaktereket meg tudjuk különböztetni, s
plasztikusan kirajzolódik egyikük-másikuk arca, az csak azért
lehetőséges, mert a gesztusok együttese – a meghatározó, hely-

zet diktálta reakciókon kívül – egy sor egyéni választ mutat. Mindenki másként éli meg az azonosat, s a görbe emelkedése és süllyedése, a hangulathullámzás tempója, szelídége vagy ageregresszív mélységeen keresztül: egymaga képes arra, hogy Pasolini még tovább megy a gesztusok szemantikájának árnyalt kidolgozásában. A *Maté evangéliumában* és az *Oidipusz körülírt*, kodifikált tartalma van. A maga egyéni értelmezését, személyes vízióját nem a történet alakításában vagy átformálásában kereste: sőt, a legszigorúbban ragaszkodott annak ismert fordulatához. De a tradicionálissal szemben meghökkenően átalakított mindent, ami a hősök fizionómiájában, a környezetben és a tárgyak szuggesztivitásában, a gesztusok rímusában össze-sűrűheto. „Modern” jelentést egy páratlanul nyugtalan, liktető tempó alkalmazásával, az anyagok textúrájának „barbár”, tehát tapintható nyersségével kölcsönzött filmjeinek. A mítoszt úgy zálásához mért drámaisága, feszültsége lett. A gesztusnyelv, gesztusviselkedés vállalta magára e jelentésszint megformálását.

Az előbb meglepően kevésnek nevezтік a film rendelkezésre álló eszközoeket. Most módosítanunk kell kijelentésünket: látványlag eszköztelen csak az idézett példák ábrázolásának részvételét észleljük a közlésformában, csak alig észrevehetőek, annyira közel állnak a köznapi kommunikáció sokoldalú, megszokott eljárásaihoz.

A VIZUÁLIS GONDOLKODÁS

Látni – ez minden kultúrában titokzatosan sokat jelentett. Látni annyit tett, mint áthatolni, megérteni. Aki látó volt, az isteni vagy ördögi küldötté vált az emberek szemében. A látnok – túl közvetlen tapasztalatokon, érzékleteken és benyomásokon – távolabbi igazságokhoz ferközött közel: világmagyarázatra, jóvendülésre volt képes. Hiszen a jóslat a jelek útján szerzett ismeretek ihletett összegezése és a belőlük remélhető (vagy félt) következtetések levonása volt. Vagyis a látás lényegénél fogva több, mint egyszerű befogadás – teremtő művelet, alkotó szellemi tevékenység.

Ha a felvevőgép az emberi szem meghosszabbítása, látóképességünk váratlan kiterjesztése, akkor szükségképpen az emberi intelligenciáé is. Általa nemcsak a látás lett érzékenyebb, nagyobb hatókörű, hanem a megismerő értelem is egyben.

A kamera tehetségét ezért semmiképpen sem utalhatjuk egyszerűen a technikai csoda szűkebb régiójába. Már a film első úttörői megértették, hogy a filmszem = filmigazság, másként szólva, a kamera nem csupán összegyűjti az emberi történések adatait, a maga bámulatos mindenevő, mindenivé behatoló mozgékonyágával, közel és távol, földön és égen, künn és bent, hanem e lámpontok, nyomok, jelek összességéből maga is világképet, összefüggő szemléletet alakít. Szemléletet, mely a kollektív tudat építője és eredménye egyzersmind. Okossága révén gondolkodni tanít.

A mozgás expresszivitásában felfedtük azokat az elemeket, amelyek az absztrakció lehetőségeit biztosítják, a továbbiakban a vizualitás, az optikai képpalkotás gondolatalkotó erejét fogjuk

szemügyre venni, mely nem kevesebb általánosító készséget ígér, hiszen a látvány birtoklása magában foglalja a mozgást is, minthogy a tárgyak, dolgok, emberek látható valóságában életük múltását, változókonny arcát, e mulandóság állomásait és törvényeit figyeli meg.

A VIZUÁLIS ÉRZÉKELÉS

Az újabb kutatások nyomán jöcskán átalakult az a leegyszerűsített kép, amely bennünk a vizuális benyomások feldolgozásáról, a látás mechanizmusáról élt. Régebben úgy képzelték, hogy a látás, mint minden érzékleti jelenség, egyszerű „tükör-mo-dell” alapján magyarázható, vagyis az agy automatikusan tükrözi azt, ami a retinán történik, az érzéklet pedig azt tükrözi, ami az agyban lejátszódik.

A valóságban azonban sokkal bonyolultabb modell áll e bálnális folyamat mögött: az izomorfikus szemlélet nem ad választ arra az alapvető kérdésre: hogyan kódolódik át az információ valamely érzékelt minőségről egy másikra. Mind az alak-, szín- és mélységlátás speciális receptorokkal függ össze, melyeknek aktív szerepét az elektrofiziológia újabb kutatásai tárták fel. Kitiűnt, hogy az ún. inger-ekvivalencia jelensége, vagyis az egyes alakok felismerése különböző feltételek, térviszonyok, kiterjedés stb. közepette, nem magyarázható meg az absztrakciós készség nélkül. A mechanikus tükröződéscsélmélet elégtelennek bizonyult. Csak az információátviteli analógiájával érthetjük meg azt a pillanatonként megismétlődő, rejtelmesnek tetsző tényrt, hogy elérő „bemenetek” ellenére mégis konstans „kimenet” kaphatunk.

A mélységlátás esetében ugyanígy bonyolult agymunkára van szükség ahhoz, hogy a térbeli elhelyeződésről pontos képünk

legyen: térben és időben elosztott adatok összehasonlítása, statisztikai átlagolás, sokoldalú információgyűjtés húzódik mögött: az érzékletek fúziója aktív tevékenységet feltételez.

Az érzékelést sokáig a fényképezés műveletéhez hasonlították, de ez a feltételezés megdőlt. Az említett érzékelési konszancia arra utal, hogy rendkívül gyors és tudattalan idegrendszeri számítások segítségével regisztráljuk a külső világot, ám ez a regisztrálás még a leegyszerűbb esetben sem merül ki a kívülről jött ingerek befogadásában. A szem mindig összehasonlít. A látás: az érzékelés és az ismeretek szembeállítás, de nemcsak az individuális tapasztalatok síkján – szerepet játszik benne a felhalmozott kollektív tudás is. Az érzékelés mobilitása, történeti változókonnyága igen nagy, mindig más-más háttér, értelmező bázis áll a friss benyomások mögött. Ezért mondhatjuk: tulajdonképpen nem azt tudjuk, amit látunk, hanem inkább fordítva: azt látjuk, amit tudunk.

James Gibson pszichológus különbséget tesz a látásban a „vizuális mező” és a „vizuális világ” között. Az első a retinán közvetlenül tükröződő tárgykép, míg a másik az a teljes érzéklet, mely egy sor más forrásból nyert érzékelési adat feldolgozásával módosítja a képet. Nincs érzéklet a tudat korrekciója nélkül. A vizuális mező folytonosan változó fenyalakzattól épül fel a retinánkon: ebből alkotjuk meg a magunk vizuális világát.

Keveset gondolunk arra, hogy tulajdonképpen a fény jelenlégének köszönhető, hogy egyáltalán látunk. A fény világítja meg számunkra a tárgyakat, a környező világot, a fényfömegek változó intenzitása határozza meg észlelésünk feltételeit. S számunkra úgyszintén nem mellékes, hogy a fény jelentőségére éppen a fotó és a film hívta fel a legutóbbi időben a figyelmet. A fény ugyanis – e technikák következtében – megszűnt pusztán természetes tényező lenni: maga is alakítható, adagolható

eszköz lett: éppen így derülhetett fény optikai formaalkotó képességére.

Az érzékletet azonban, a fény intenzitásán kívül, egy csomó más tényező is befolyásolja: szíkségletek, múltbeli tapasztalatok, beállítódások és előítéletek alakítják, formálják a végleges képet. Egy bolhát vagy holdfóttét ugyanúgy nem láthatunk elfogulatlanul, szízi objektivitásban, mint ahogy szerelmünket vagy ellenségünket sem. Az érzéklet nem egyszerűen a külvilág leképezése, hanem *összeállított* kép, amelyet az ember az *összes, külső és belső*, rendelkezésére álló információ alapján kialakít. Ezért nincs két ember, aki – azonos feltételek között – pontosan ugyanazt a képet észlelhessen. A szem végsősőpri a különféle jelzések egész mezőjét, és a differenciálatlan ingerek áradatában ki-ki a maga adottságai szerint ismer fel vagy létesít kapcsolatokat közöttük, reprodukálja sajátos módon a tárgyat.

Itt lép be az agy, az intellektus, hogy az érzékelés munkáját segítse. Mert a percepció eszerint nemcsak a beérkező információk felvételét jelenti, hanem egyidejűleg azok értelmezését is. Összehasonlításként gondoljunk a gyakran idézett, állatvilágból vett példákra: mennyivel gazdagabb receptorai vannak a kutyáknak a szagláshoz, a héjákéknak a látáshoz, mint az embernek. Ám hiába a kapott információk miénket meghaladó bősége, minthogy agyműködésük nem képes elvégezni a feldolgozás munkáját – információik legnagyobb hányada felhasználatlan marad. Az emberhez képest, mégoly kifinomult szenzuális érzékenységük ellenére, „perceptuális törpék” csupán.

Az agy működését egy gyorsan riászó radarrendszerrel szokták szemléltetni: minden jelzést felvesz, megíréli, feljegyez az esetleges későbbi használat számára. A bejövő információk és az előzőleg elraktározott sémák között így kettős kölcsönhatás érvényesül: a kapott ingerek jelentését nemcsak a felhalmo-

zott tapasztalatok megvilágításában értelmezzük, hanem mind-az a jövőbeli értékelés meghatározott tényezőjévé is válik. A régebbi ismeretek, érzelmek és szükségletek – mondotunk – nem utólagosan befolyásolják a percepciót, hanem magának a folyamatsornak érvényesül a szelekció, s a végleges érzéklet e különböző szintekről érkező motivációk végeredménye.

Az érzékelés többszakaszos folyamat, de éppen e sokféle motíváció közrejátszása miatt nincs, nem lehetséges teljes megfelelés a külső világ és a bennünk keletkezett, felfogott „tükörkép” között. A percepció – természeténél fogva – mindig célra irányul és szelektív.

A LÁTÁS AKTIVITÁSA

De ha nem mechanikus válasz, akkor viszont egy csomó mentális műveletet foglal magában. Kényszerű és végeláthatatlan osztályozás, a különmemű dolgok biztos és gyors szétválasztása, kiemelés, összehasonlítás, kapcsolatteremtés, elvonás, egyszerűsítés, lényegmegragadás, kombináció, emlékezés stb. útján.

Arnheim a vizuális gondolkodásról szóló művében nagy apraprátussal bizonyítja be, hogy mindezek a szellemi eljárások lávóról sem a verbális kifejezés monopóliumai, hanem az észlelés, a látás legelemibb szintjén is kötelezően érvényesülnek.

A percepció azért tudja feldolgozni az ingert, mert képes arra, hogy a különmeműségeket számon tartsa, elválassza egymástól a tárgyat és környezetét, és felismerjen valamely azonosítható mintát. Ebben a megismerőtevékenységben a kiindulópont mindig a különféle minőségek letapogatása és besorolása. Maga a felismerés: osztályozás. Egy dolgot akkor észleltem, ha azonosítani tudtam valamely ismert alakzattal, és éppen ezáltal érzékelttem eltérő, csak rá jellemző jegyeit.

A percepció tehát absztrakcióit tartalmaz, kivált ha figyelembe vesszük, hogy a megkülönböztetés mindig egy kiegészítő szellemi művelettel együtt, az azonosítással, a hasonlóságok felismerésével párosul.

A részletek elkülönítését soha el nem hagyhatóan kíséri az egész egybeletartása.

Az alaklátásnak ez a felfogása az alaklélektanból való, amelynek elve, hogy a dolgokat nem részleteiben, hanem teljességükben, egészsként ragadjuk meg. Az érzékelés aktivitására mi sem jellemzőbb, mint hogy a pontatlan, hiányos információkat is képes kiigazítani vagy kiegészíteni, hogy az egész képet egységben lássuk.

Örökölt és szerzett tapasztalatok tanítottak erre az értelmező észlelésre. Tudatunkban hatalmasan felhalmozott látványgyűjtemény, vizuális képtár húzódik – s csak a gyakorlat, a közvetlen cselekvés próbája vezethetett ahhoz, hogy segítségével tájékozódni: felismerni, vagyis azonosítani és elkülöníteni tudjunk, mindig újabb információkat befogadjunk. De ha már egyszer a megfelelő összefüggés kialakult – egyre bejáratott lesz a pálya –, egyre kevesebb utalás elegendő az azonosításhoz. Egy-egy töredék, részlet, jelzés felidézi az egészet – meg-hökkentően kevés adalék segítségével is nagyon hamar „helyben vagyunk”.

A vizuális ábrázolás hatékonysága azon áll vagy bukik, mennyire aknázza ki ezeket a lehetőségeket. Mikor érezzük, hogy igazán megragadó, sokatmondó egy kép? Csak ha a látvány egyszerre tömör és összefoglaló, elemivel takarékosan bánik, mégis sűrű jelentést olvaszt magába. A megszokott, magától értetődő kapcsolatok fölött szűkségtelen hosszasan elidőznünk. Elég egy kattogó vonatkeréket látnunk (vagy hallanunk), és tudjunk utazásról van szó; bezáruló börtönajtót vagy célzásra emelt fegyvert, járőröködő kakastollásokat vagy két egymásba

kulcsolódó kezet megpillantani... és folytathatnánk a sort vég nélkül. Emlékezetünkben azonnal működésbe lépnek az idevágó lámeretek, elrakatározott látványok. Tapasztalataink segítségével egészítjük ki, pillanatok tört része alatt, a hiányzó elemeket. Mondottunk már: a múlt alapozza meg a jelen érzékelését, a régebbi ingerek aktivizálódása nélkül képletenek volnánk a felismerésre. De amikor, mintegy varázsütésre, életre kelnek az emlékek, mi is történik tulajdonképpen? Villámgyorsan egymásra vetítünk, azonosítunk, elhárítunk és helyesbítünk. Az érdekes azonban az, hogy egyáltalán nem kizárólag a vizuális emlékeket mozgósítjuk: belejátszik minden másfajta kinészletikus, tapintási, akusztikus tapasztalati, noha nem kétséges, hogy a memória mindenekelőtt képszerű formában őrzi a kapott benyomásokat.

Az emberi érzékelés bizonyos mértékig szinesztéziás: kocsizörgést hallva nagy valószínűsége van annak, hogy képzeletünkben mellé társítjuk a kocsi kékét is, és fordítva ugyanígy. Erre alapították a némafilm korának merész formateremtői az ún. „néma hangjelenségeket”, mikor Eizenstein például a gyársztréna felülvoltását a szuperközeli látvány dinamizmussával helyettesítette, vagy a tömeg dühöngését a megállíthatatlan sodrás lendületével. De ami akkor még hiány szülte kényszer volt, később a szellemes kihagyás és gazdaságos kifejezés ajándéka lett: a film rendelkezésére álló sokrétű érzéki eszköz módot nyújt az elemekkel való játékra, a váratlan megjelenítésre. A gazdag választékból kedvére zsonglőrködhet, cserélgethet – és minél szokatlanabb fogalmazással él, annál nagyobb hatásra, aktív részvétre számíthat nézői részéről.

Azt hihetnénk, hogy ez a „társszerző” kapcsolat csak azokra a már kultúránk által legitimált, történelmileg kialakított egyezményes jelzésekre vonatkozik, amelyekben a jelentés rögzített, s zavar támad akkor, ha ismeretlenebb, még nem látott

összefüggésekkel találkozunk. Ez azonban csak részben igaz. A film semmi olyat nem ábrázolhat, aminek elemei ne volnának készen, megformáltak a világban. Igaz, a látványára végletesen lexikon, ahol mindig új képkapcsolatok jönnek létre, és minden új képkapcsolat új értelemmel is telítődhet, mégis, az olvashatóság, a megértés így is biztosítva van. Hogyan? Úgy, hogy a történet során feltárul az adott jelenség tartalma, első közelítésre talán homályosabb magya: a dolog önmagát magyarázza, s egyszer felfejtve értelmét, már bármiféle töreklés, érintőtlen gesztusok alapul szolgál a további interpretációhoz. Az elbeszélés a bemutatott jel-jelentés-kapcsolatra támaszkodva építi tovább, módosítja a kívánt gondolatot.

Luntz *Értelen szívek* című filmjében van egy grund. Különös vastraverzek merednek a tisztas szélén a magasba, valamilyen felbontott építkezés csupasz állványzata lehet. Ezekre a rudakra felkúszva, lovaglóülésben himbálódzva töltik a banda tagjai ráérő idejüket: innen nézve végzik felváltva a „partiba dobást”, csoportlétilik szertartásainak egyik játékát. Egyszer lájuk a fura alakzatot a film elején, s mikor másodszer feltűnik ugyanez a színtér, s a fiúk ugyanazokkal a hajlékony macskamozdulatokkal lendülnek a magasba, mint először, ki ne értené a rítust? Hiába vázlatos az emlékeztetés: a képelemek pusztán megjelenése egy egész esemény sor történetét előlegezi. Bevilan a már ismerős kép, és emlékek láncát mozgósítja, kelti fel a képzeletben. Más szavakkal: a várakozás szellemi készenlét állapotába hozza az embert, pontosan tudjuk, mi fog történni, noha semmit sem látnunk belőle.

VIZUÁLIS FOGALMAK

Ezeket a bevééseket, gyakorlatias útján megszilárduló emlékképeket nevezzük *vizuális fogalmakkal*, a folyamat mélyén ugyanis az elvonatkoztatás és az általánosítás szellemi műveletei húzódnak. Valamilyen lényegre szorító alakzatot, legfontosabb jellegzetességeket összefoglaló mintát rögzítünk ilyenkor – de ezáltal nem a megnevezés, a fogalmi besorolás útján, hanem a mozgásos-aktív történetben magában. Az egyszerű elrendeződésekhez állandósuló jelentés tapad, és a jelentések képzetszerű sűrítése, a karakterjegyek modellé való kristályosítása vezet az absztrakcióhoz és az általánosabb érvényű gondolat-hoz. A vizuális-cselekvéses ábrázolásban az ismétlés (a gyakorlat) lesz a szellemi tevékenység kiindulópontja, az értelmi rendezés alapja.

Íme az elvonatkoztatás első stációja. A dolgokat, a legegyszerűbb tárgyakat is beleértve, mindig meghatározott összefüggésben, előzményeik és következményeik kapcsolatrendszerének lájuk. Így vagyunk képesek észlelni a változásokat, de az állandóságot is. Hiszen az nem más, mint az a bizonyosságunk, hogy benne a dolgok különféle aspektusait mint az egyszerű alakzat eltéréseit, módosításait vagy éppen torzításait fogjuk fel.

A látásban változás és állandóság örök ellentéte feszül. A változások mint az azonosságok akcidentális kitérői szerepelnek, és fordítva: a percepció számára az állandóság a szüntelen változások folyamatait jelenti.

A múlt tapasztalatait, az emlékek annyiban játszanak fontos szerepet, amennyiben az összehasonlításnak – a változások regressziójának – alapjául szolgálnak. Vagyis az elváltozások tudatosulása nemcsak megengedi az eredeti, megbúvó alak felfedését, hanem erőteljesen kihívja azt. Az alapforma a percepció kiegészítését, az azonosságot vagy értelmezést deter-