

SZILÁGYI GÁBOR

# A FILM FOGALMA

A sajtóság természetrajza





**Szilágyi Gábor**

**A FILM FOGALMA**

**A sajtóság természetrajza**

*In memoriam HE.*

**Magyar Filmintézet**  
Budapest  
1995

Szerkesztő

**Forgács Iván**

Borító és tipográfia

**Haiman Ágnes**

Megjelent a Művelődési és  
Közüktatási minisztérium  
támogatásával

ISBN 963 7147 22 5

Kiadja  
Gyürey Vera,  
a Magyar Filmintézet  
igazgatója

© Szilágyi Gábor

## Bevezetés

Minden azon az emlékezetes december 28-i napon kezdődött, 1895 telén Párizsban. A Nagy Kávéház alagsorának Indiai Szalonjában csak lassan gyülekezett a néhány tucatnyi kíváncsi szemlélő, akit becsalogatott a kávéház előtt ékeskedő plakát, amely *mozgóképek vetítését* ígérte.

A Lumière-fivérek titokzatos masinája, *A Kinematográf* most vizsgázott először fizető nézőközönség előtt.

„Amikor kinyílt az üzem kapuja és kiáradt az utcára a munkától fáradt, de mégis fürge mozgású embertömeg, s felém közeledt (...), majd néhány perc múlva a pályaudvarra befutó vonat, szinte átfúrva a vásznat, elgázolni készült bennünket (...), valamennyien kővé meredve bámultuk a csodát” – írta a közönség soraiban helyet foglaló Georges Méliès.

Valami *különös* történt, olyan ami mindaddig nem esett meg még. Valami *különleges* élmény, ami merőben különbözött a színpad varázsától, a bódékban látható olcsó, szemfényvesztő mutatványoktól. *Más* volt ez a látvány. Valami *sajátos* született a mechanika, a kémia, az optika varázsa folytán, s az emberiség (kultúr) történetének új szakasza kezdődött el.

A látvány forradalmával kezdődött, a tudat forradalmával folytatódott, és a lélek forradalmával fejeződött be az emberiség történetének XIX. százada.

Száz esztendő telt el azóta, és az emberiség nem birkózott meg eme alapvető élmények feldolgozásával, megemésztésével. Végzet nem érő folyamat ez az elmúlt száz év, amelynek során az ember gondolkodott, töprengett, próbálta feldolgozni magában és mások számára, mit jelentett ez az újdonság történetében.

Lépésről lépésre araszolt előre a gondolkodás, a *film fogalmának* megértésében, a filmélmény érzetének értelmezésében.

A könyv, amelyet az olvasó a kezében tart, ezt, a megértés számára adott, feldolgozandó problémakör születését kíséri végig. Igyekszik megértetni és megfogalmazni a szerző elődei törekvését, illetve válaszát arra a mindannyiunkat foglalkoztató kérdésre: *mi a film?*

Ehhez kínál fogodzót az a néhány fogalom, amely a nézők kollektív tudatának benyomása és tévelygése során fogodzóul szolgált, illetve szolgálhat.

Hogyan lett a *különösből* \*különbség\*\*, a különbségből *különlegesség\*\*\**, hogyan vált a különlegesség *különbözősséggé\*\*\*\**, a *másság\*\*\*\*\** tudatosulásává, s a másság tudata *sajátossággá\*\*\*\*\**

E hosszú folyamat eredménye a film fogalma, a *sajátságos filmforma*, amelyik *lényegében* tér el minden, eddig ismert vizuális-auditív élményforrástól.

Csukjuk hát be lelki szemeinket, és nyissuk ki a valódit! Induljunk együtt az időutazásra, a fogalom feltérképezésére! Kapjuk hónunk alá a tudomány mankóit, használjuk az ontológia, a fenomenológia, a szemiológia, a história, a retorika, a pszichoanalitika, az episztemológia módszertanát, hogy segítsen bennünket e cél elérésében!

\*Valaminek különös volta, természete. (...) Feltűnő (...) jelenség. (MNÉSz, IV:529-530.)

\*\*Az a tulajdonság (...), jellegzetesség, amelyben két vagy több összehasonlított dolog egymástól különbözik, vagy amelynek alapján egymástól megkülönböztetik őket. (IV:526.)

\*\*\*Jellegzetes (...).(IV:528.)

\*\*\*\*Valaminek (minden) mástól különböző volta. (IV:526.)

\*\*\*\*\*Az ismerttől (...) különböző (...) dolog. (IV:952.)

\*\*\*\*\*Valaminek olyan jellemző, lényegéhez tartozó tulajdonsága, amely más hasonló(k)tól megkülönbözteti. (...) Eredeti tulajdonság. (V:1113.)

**Ontológia + Fenomenológia =  
Filmológia**



# A valóság mása vagy más valóság?

*Valóságnak és valóságábrázolásnak nyilvánvalóan semmi köze egymáshoz. A filmalkotó célja, hogy elhitesse valamiről, ami nem valós, hogy az, vagy arról, ami valós, hogy nem az.*

Henri-Georges Clouzot, 1957.

## Tényleges és ábrázolt valóság

A filmelmélet – sokak szerint – legfontosabb problémája annak a viszonynak (a viszony természetének, jellegének) megítélése, amely a filmet és a valóságot összefűzi.

A „film mint a valóság mása” problematikájának vizsgálata a Párizsi Egyetem Filmológiai Intézetének kutatási programjában 1947-től 1962-ig megkülönböztetett helyet foglalt el. Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky – hogy csak néhányukat említsük – a film megértésének kulcskérdését látták benne. Bazin esztétikáját épp a film e sajátos tulajdonságára, tükrözési képességére építette. Christian Metz hosszan taglalta 1965-ben írott cikkében (*A propos de l'impression de réalité au cinéma. Essais... I.* Paris, 1965.), míg 1969–1971 között a *Cinéthique* című szaklap elméleti tevékenységét jobbra e kérdés elemzése képezte.

A film a valóság benyomását kelti, és ez, a film láttán keletkező valóságérzet valamennyi nézőben kialakul, csupán mértékét illetően más és más.

Nincs még egy, a filmhez mérhető művészeti ág, amelynek láttán oly erősen éreznénk a valóság jelenlétét, hatását.

„Mindannak, amit a film ábrázol – írja Albert Laffay – a valóság látszatát kell tükröznie. (...) Híven a valósághoz, a film azt a látszatot (illúziót) kívánja kelteni, hogy a dolgok valós térben, valós körülmények között olyanok, amilyeneknek ábrázolják őket. E tekintetben nincs különbség a szereplők és a tárgyak között. (...) A film világát azért oly nehéz leírni, mert sem egészen

képzeletbeli, sem egészen valós. (...) Vajon nem azt célozza-e a film, hogy a világ erős alapon nyugvó látszatát keltse? Ez a világ azonban nem vesz körül bennünket (...), ez a világ csak látszatra épül nem szilárd alapra (...)” (Laffay, Albert: *Logique du cinéma. Création et spectacle*. Paris, 1964.)

A film egyszerre vált ki gondolatokat és érzelmeket, részvételre ösztönzi a nézőket. Oly „természetes”, oly „magától értetődő”, amit látunk, hallunk, hogy percig sem kételkedünk abban, hogy a *valóval* állunk szemben. A filmnek sajátos megjelenési módja van, amely hozzásegít, hogy hihetővé váljék tartalma. A mozgófénykép népszerűségének oka ebben keresendő – mutatott rá a film és a színház, illetve a film és a képzőművészetek viszonyát tárgyaló tanulmányában André Bazin.

„A film jelentőségét nem a közönség nagyrabecsülésének mértékében kell keresnünk. A közönség sokra nem becsüli, de azonosítja a látvány nagyszerűségével, megköveteli tőle a valós környezetet, a mozgalmas cselekményt. (...) A filmnek gazdagabb látványt kell kínálnia, mint a színháznak. (...) Színház és film kétarcú viszonyában tükröződik az újabb kisebbségi érzete a régebbivel, a nemesebbel szemben, amelyet az utóbbi technikai fölényével próbál kompenzálni.” (Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma? II. Le cinéma et les autres arts*. Paris, 1959.)

Az, hogy a film a valóság látszatát keltheti, nemcsak lelki tényezőkön (alkalmazkodásunkon, sőt hajlandóságunkon) alapul, de a filmfelvevő gép azon sajátosságán múlik, amely működésének, a felvételi technikának bázisául szolgál.

A felvevőgép működése – a mozgás rögzítésére, alkotóelemeire bontására – egy sor optikai törvényszerűsége, legelsősorban is az ún. *fi-effektusra* épül.

A jelenség 1840 óta ismert volt a pszichológusok előtt, de alapos, tudományos vizsgálat tárgyává Wertheimer és Korte tette 1912-ben, illetve 1915-ben. Wertheimer – az alaklélektan egyik kidolgozója – azt kívánta bizonyítani, hogy az észlelés érzéki megnyilvánulásokra nem vezethető vissza. A rövid fényfelvillanásokkal megszakított vetített kép híven visszaadta a mozgás folyamatosságát. A *fi-effektus* – vagy a *mozgás látszatának* jelensége – az, amely döntő, befolyásoló szerepet játszik abban, hogy

a felvevőgép képes megteremteni a mozgás illúzióját, és szemünk – ellentétben Lumière állításával – ugyan jelentős, de mégiscsak másodlagos szerepet játszik benne.

„Amikor bármely tárgyat észlelünk, képe valójában megjelenik az ideghártyánkon, amelyet retinának neveznek. Amikor a tárgy sötétbe kerül, ez a retinán kialakult kép fokozatosan halványodik, majd eltűnik. Mindaddig, ameddig bármilyen kis fény éri a szemideget, a szem érzékeli a tárgyat, mintha az teljesen megvilágítva állna előttünk.

A retinán kialakult kép időtartama a tárgy megvilágításától függ. Közepes megvilágításban 2/45 másodpercig tart.

Tételezzük fel, hogy egy mozgó tárgyat 3/45 másodpercnyi megszakítással filmszalagra rögzítünk. A különböző képek hasonlítanak egymásra, azaz ha kettőt közülük egymásra helyezzünk, akkor a képen látható tárgyak pontosan elfedik egymást, kivéve azt, amelyik mozgott és amelynek eltérő helyzetét néhány másodperctörredék alatt is jól mutatják a felvételek. Vetítsük most le az egyik képet, majd takarjuk el a fényforrást 1/45 másodpercig. Szemünk továbbra is látja a vetített képet, nem csupán az alatt az idő alatt, amíg eltakarjuk, hanem még azt követően is. Tételezzük most fel, hogy miközben eltakartuk a vetítőgép fényforrását, az első számú képet felcseréltük a második számúval. Midőn eltávolítottuk a fényforrás útjából az akadályt, még 1/45 másodpercig a meggyengült, első számú képet látjuk, amelyet immár a második követett. Miután a képen a mozdulatlan részek pontosan fedik egymást, szemünk érzékeli a tárgy mozgását, azaz azt a különbséget, amely a tárgy elmozdulásából adódott.” (Lumière, Louis: *Cinématographe-type*. Lyon, 1895.)

A Párizsi Egyetem (Sorbonne) Filmológiai Intézetének kutatói – A. Michotte van den Berck és Henri Wallon – is épp erre a jelentőségre próbáltak bővebb magyarázatot találni. (*Le caractère de „réalité” des projections cinématographiques. Revue Internationale de Filmologie*, 1948. *L’acte perceptif et le cinéma. Revue Internationale de Filmologie*, 1953.)

„A vászon, azaz a tárgy, amely elfedi annak egy részét, amit nézünk, ténylegesen és valósan határt szab érzékelésünknek. Valamennyi, a látványon (a látáson) alapuló megjelenítési formá-

nak keretet ad (és korlátoz)" – írja van den Berck, azóta híressé vált tanulmányában.

A vászon itt tehát nem a vetítövásznon értelmében szerepel, hanem egy olyan tárgyat jelez, amely a látásmechanizmus és a látvány között helyezkedik el. A fogalom kétértelmű volta miatt cserélte fel azt *függönyre* Jean-Jacques Riniéri 1953-ban írott tanulmányában. (*L'impression de réalité au cinéma: les phénomènes de croyance. L'univers filmique*. Pa: Etienne Souriau. Paris, 1953.)

„Az »életben« (a valóságban) az ún. díszletváltás – folytatja van den Berck – kétféleképpen történhet. Egyfelől eltávolítjuk/eltávolíthatjuk a látásunkat korlátozó tárgyat – ha erre módunk van, ha ez csak tőlünk függ –, másfelől megkerülhetjük/mögéje kerülhetünk (a szó konkrét és átvitt értelmében – ha egy nem létező toposzról van szó – egyaránt). Ki- vagy belépünk egy szobából/szobába, változtathatunk tekintetünk irányán, felnyitjuk szemünket (például ébredéskor). Ezáltal eltolódik a határ, amely a retinán tükröződő valóságképeket egymástól elválasztja, és a látószögbe került tárgy képe fokozatosan kiteljesedik, új és új látványelemekkel gazdagszik.”

Michotte van den Berck elemzése ösztönözte Jean-Jacques Riniérit, majd Edgar Morint, hogy következtetéseit kiterjesszék a filmre. A moziban ez az ún. *vásznonhatás* abban nyilvánul meg, hogy a filmen észlelt valóság láttán nem ötlük fel bennünk (vagy legalábbis nem azonnal), hogy a vászon akadályoz a jelenségek észlelésében; hogy határain túl is létezik a valóságnak további, előttünk rejtett része. Elfogadjuk, hogy az, amit látunk egy korlátlan/*korlátozatlan*, teljes valóság.

„Az ábrázolt tárgyak – ezt nem lehet elégszer hangsúlyozni – még a legképzetlenebb nézőben, sőt a gyermekben is a valóság érzetét keltik, de tudatunk mélyén bizonyosak vagyunk abban, hogy csak látvánnyal van dolgunk. (...) Ezt a valóságérzetet mindenekelőtt a mozgás reprodukálása kelti. (...) A mozgás érzékelése az életszerűséget sugallja.” (Riniéri: I. m.)

„A film a néző tudatán kívül létező valóság. Anyaga van, még ha ez nem is más, mint a leképezett valóság, amely az expozíció után nyomot hagy a filmszalagon. Bár a néző tudja, hogy látvánnyal áll szemben, valóságos mozgást és valóságos formákat

észlel. A filmet mégis irrealitásként tekinti. (...) Az álommal, a hallucinációval összevetve a film a valóságos és a valótlan különös komplexuma. Élvezéséhez az álom és az ébrenlét határán kell lennünk. A néző nincs ugyan hipnotikus álomban, de az elektro-encefalográffal rögzített agyműködés arról tanúskodik, hogy már efelé közeledik. (...) Szubjetivitás és objektivitás nemcsak vegyül, de egyik a másikból táplálkozik. A valóság elmerült az irrealtásban, az irrealtás pedig beépül a valóságképe.” (Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris, 1958. Lásd magyarul a *Filmművészeti Könyvtár* sorozatban. A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum kiadása.)

Tovább gondolva és módosítva, ez a jelenség, illetve annak tudományos leírása, magyarázata szolgált alapul Bazin ama megállapításának megfogalmazásához, amely szerint a *vetítővászon* nem keret, hanem egy folyton mozgásban lévő, helyzetét változtató *maszk*, amelyet egy *tagolatlan* valóságra helyeznek.

„A filmi ábrázolás a cselekmény bemutatásában nem ismer határokat. A színpadi tér, a cselekmény színhelyének fogalmai nemcsak idegenek tőle, de egyenesen ellentmondanak a vászon fogalmának. A vetítővászon nem hasonlítható a kép keretéhez. A vászon *maszk*, amely időről időre a cselekménynek hol egyik, hol másik részletét láttatja. Amikor a szereplő kilép a képből, elfogadjuk, hogy pillanatnyilag nem látható, de tudjuk róla, hogy valahol, olyan helyen, amelyet nem látunk, ugyanabban a díszletben, ugyanazon a helyszínen él, cselekszik, lényege változatlan. A vásznon nincs kulissza, amely tönkretenné azt az illúziót, amelynek célja, hogy egy arcból, egy revolverből a világegyetem középpontját varázsolja.” (Bazin: I. m.)

A filmmel foglalkozó szakirodalomban nemritkán találkozunk ezzel ellentétes nézettel. Megfogalmazói a vásznat tekintik a filmspecifikum egyik meghatározó elemének. Szerintük a film a képzőművészetek egyike. A vászon *keret* és nem *maszk*, a látvány nem valóság, hanem *kép*, a szónak a képzőművészetekben használatos értelmében. A vízszintes-függőleges koordináták azok, amelyek a vásznat (a szónak a képzőművészetben használatos értelmében) és a vetítővásznat egyaránt meghatározzák. Az a tény, hogy ezek a koordináták korlátozzák az észlelést

(a látványt), és csak e tényezők figyelembevételével alkotható meg a *vászon* látható kép, félreérthetlenné teszik a hasonlóságot a film (mint művészet) és a képzőművészetek között.

A két felfogás között teremt kapcsolatot és egyensúlyt (mondhatnánk azt is, hogy kompromisszumot) Jean Mitry. A film tekintélye, sajátossága – érvel – abból fakad, hogy egyszerre *tükrözi* (dokumentálja) és *ábrázolja* (megjeleníti, megeleveníti) a valóságot. A vászon a maszk szerepét játssza, amikor tükröz, a kép szerepét, amikor ábrázol. A film *képpé alkotott valóság* és *mégis valóság* egyszerre. A kép (a vászon) téglalap alakú, a valóság azonban határtalan, alakatlan. (Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma. I. Les structures. II. Les formes*. Paris, 1963, illetve 1965. Mitry és Morin művei magyarul is hozzáférhetőek a *Filmművészeti Könyvtár* sorozatában. Bazin és Metz írásaiból válogatás készült és jelent meg ugyancsak ebben a sorozatban.)

A valóságkép látszatának megteremtésében – írja Edgard Morin – a mozgás rögzítésének és reprodukálásának képessége játszik döntő szerepet. A film adottságai révén – folytatja – képes elhiteni a látványban elénk táruló mozgás valóságos voltát, holott tudjuk, hogy ez nem a látványon, hanem a látszaton alapszik. Az a tényező, amely az álló fényképből (szükségszerűen) hiányzott, döntő, befolyásoló erőnek bizonyult a látszatkeltésben. A mozgás térbeli kiterjedést, „testiséget” ad a tárgyoknak. Olyan „élettel, önállósággal” ruházza fel őket, amellyel az állóképek valósága nem rendelkezik. Kiszakítja őket a síkból, amelyen megjelennek, lehetővé teszi, hogy elválva háttérüktől, érzékeltessék háromdimenziós voltukat. A hasonmástól függetlenedő tárgy (kép) megelevenedik, és a térbeli kiterjedés látszata a valóság érzetét kelti. A mozgás azonban nemcsak kiterjedése a tárgynak. Jelentősége nem kevésbé adódik másik tényezőből, amely Berck, Morin elemzéséből nem derül ki, bár Berck hosszan elidőzik fejtegetésén. A mozgás – állítja – a tárgyak kiterjedését „növelve” csak közvetett módon járul hozzá a valóságérzet felkeltéséhez, jelenléte révén viszont közvetlenül. A pszichológia nagyon határozottan leszögezi, hogy amint a mozgást észleljük, azt egyben valósnak is észleljük, nem úgy, mint például a kiterjedést, amely nagyon sok esetben valótlannak, irreálisnak tűnik észleléskor.

Michotte van der Berck idézi azoknak a kísérleti alanyoknak véleményét, akiket a mozgás látványával konfrontáltak olyan készülék segítségével, amely csak a mozgást érzékeltette, létrejöttét nem. Kiderült, hogy az emberek pillanatig sem kételkedtek abban, hogy a mozgás valóságos volt, hiszen látták.

A fénykép – ahogy André Bazin megfogalmazta – valamely látványnak, amely elmúlt, a *nyoma* (lenyomata). Azt hihetnők, hogy a mozgófényképet a nézők a már lezajlott mozgásfolyamat nyomának tekintik. Erről azonban szó sincs. A megkérdezettek a mozgást mindig jelen idejűnek ítélték meg (még abban az esetben is, ha elmúlt eseményt idézett).

„A fénykép – szemben a festménnyel – eredetiségét, lényegét tekintve, objektív ábrázolóképeségének köszönheti. (...) Először fordul elő, hogy az ábrázolás tárgya és az ábrázolt között gép a közvetítő; hogy a külvilág képe az ember beavatkozása nélkül alakul ki. (...) Objektivitása a festménnyel össze nem hasonlítható hitelességgel ruházza fel a fényképet. (...) Ezt az átvitelnek köszönheti: az emberek hiszik, tudják, hogy a tárgy a valóságban létezik, és hitüket az ábrázolt tárgyra is átviszik. (...) A film – e perspektívából szemlélve – kiterjeszti időben a fénykép objektivitását. (...) Először fordul elő, hogy a dolgok nemcsak tárgyi mivoltukban, de létezésük időtartamában is hiteles ábrázolás tárgyát képezik. (...) A fénykép esztétikai lehetőségei a valóság feltárásában mutatkoznak meg. (...) A fényképen a való világ képe bontakozik ki, amelyet nem tudtunk vagy nem akartunk tudomásul venni. A valóság többet tesz, minthogy másolja a művészetet. (...)” (Bazin: I. m. I.)

A fénykép sajátosságát – vélte Roland Barthes – valóban valótlannak jellege adja. „A tér-idő egy sajátos, egyedi formájával van dolgunk, amely a jelen lévő térre és az elmúlt időre utal. A fényképen illogikus kapcsolat alakul ki az itt jelen lévő és a hiányzó elmúlt között.” (Barthes, Roland: *Rhétorique de l'image*. Communications, 1964.)

A szereplőkről, a tárgyakról tudjuk, hogy csak képei (másai) valaminek vagy valakinek, de mozgásukat valósnak ítéljük.

A mozgás „anyagtalan”, csak a látványban észlelhető. Nem tapintható, ezért elképzelhetetlen, hogy két eltérő megjelenési

formát öltön: egyszerre legyen valós és a valós másolata. Az esetek döntő többségében a tapintás határozza meg az „anyagszerűség” érzékelését. Az „anyagszerűség” alapján osztályozzuk a bennünket körülvevő valóságot, és különböztetjük meg a tárgyakat másolatuktól, gondosan ügyelve arra, hogy a világ eme felosztását semmi ne zavarja meg.

Nem elegendő tehát azt állítani – ahogy Bazin teszi –, hogy a film „valósabb”, mint a fénykép. Még azt sem elegendő kifejteni, hogy a filmen a tárgyak „anyagszerűbbek”. Másról, többről van szó. A film nemcsak a valóság látszatával szolgál, de a látszat valóságával, azaz a tényleges mozgás (élményfakasztó) látványával. „A filmet arra a célra találták fel, hogy a mozgást rögzítse. E kétségbevonhatatlan tényt mégis sokan és sokszor elfeledik. (...) A film esztétikája – ha létezik ilyen – egyetlen szóban összefoglalható: mozgás. A szemmel érzékelhető tárgyak mozgása, amelyet ma kiegészít a szereplők belsejében zajló mozgás, a filmen látható mozgásfajták két típusa. A kettő együtteséből születik az, amiről oly gyakran beszélnek, de amit oly ritkán észlelünk: a ritmus. Lumière-ék – csodás találmányuk értékét bizonyítandó – ezt nem egy csendélet vagy egy »halhatatlan« dialógus bemutatásával kívánták kétségtelenné tenni, hanem *A vonat érkezése*-vel (...) leptek meg bennünket.” (Clair, René: *Mouvement. 1923–1924. Réflexion faite*. Paris, 1951.)

„A filmmel a modern művész az érzelmek, gondolatok kifejezésének új eszközt kapta kézbe. A mozgás vajon nem új írásmód, paletta, olló...?” (Dulac, Germaine: *Le mouvement créateur d'action. Cinémagazine*, décembre 1924.)

A filmi valóság látszatjellegének kérdéséhez más oldalról közelít Jean Leiriens. Bazint idézve, a néző azonosulása kapcsán – amely kérdéskör szorosan kötődik a valószerűség problémájához, és amelyet ezt követően tárgyalunk majd – megjegyzi, hogy míg a színházban a néző a szereplőket szüntelenül a maga ellentétjeiként, a „szembenálló félként” szemléli, addig a filmen – épp azok valószerűsége folytán – azonosul velük. „A színház túlontúl valóságos, és a színdarabok világa csak mérsékelt valóságérzetet kelt. A film reánk gyakorolt hatása – ezzel szemben – abból adódik, hogy a szereplő jelentősége (»távollétében«) csökken, a

nézőé növekszik; hogy a film olyan »űrt teremt a nézőben, amelybe az álom, a képzelgés könnyedén befészkel magát.« (Leiriens, Jean: *Le cinéma et le temps*. Paris, 1954.)

„A színházban – írja Giraudoux – a néző képzelet szülte, de fizikummal felruházott alakot lát.” Bazin viszont Rosenkrantz egy 1937-ben megjelent írására támaszkodik. (Bazin: I. m. II.) Velük, valós élőlényekkel szemben kell állást foglalnia a nézőnek – hangsúlyozza Rosenkrantz –, nem pedig azonosulni velük. Fizikai jelenlétük akadályozza a nézőt, hogy engedjen a kísértésnek, és e szereplőket egy kitalált történet hőseiként érzékeli. A színdarabok élvezete kialakult konvenciót tételez fel, amelynek szellemében szerző, szereplő és néző cinkosok. Valamennyien úgy tesznek, „mintha”, de ezt egyikük sem gondolja komolyan.

Wallon tanulmányában a Leirens megfogalmazta gondolatokhoz hasonlóakkal találkozunk. „A színházi előadás – hangzik Wallon véleménye – azért nem válik az élet meggyőző másává, mert nagyon is árulkodó módon, maga is annak részét képezi. Szünetek szakítják meg, a színpadon valóságos tér tárul elénk, amelyben valóságos szereplők játszanak. Mindez túl nagy súllyal esik latba, és a darabban életre keltett fikció nem válik hihetővé. A díszlet feladata például nem az, hogy a cselekmény hihetőségét fokozza, hanem csupán valós világ, a színház megkövetelte konvenció. A film viszont teljesen irreális, másik világban játszódik – szögezi le Wallon. – A néző benyomásai – folytatja – a film megtekintése közben két, teljesen elkülöníthető részre oszlanak: az egyik a látvány, a másik e látvány élvezése közben a saját létének tudata, amely gyengén ugyan, de befolyásoló elemként jelen van a filmélményezés közben. Mivel a valóság nem interferál a fikcióval, nem próbálja szüntelenül megakadályozni, hogy ez utóbbi önálló világgá álljon össze (ahogy erre például a színházban kísérlet történik), ezért tud a film cselekménye oly életszerű benyomást kelteni, oly hű valóságképet ébreszteni bennünk.” (Wallon: I. m.)

Ezt nevezi egyébként Michotte van den Berck „térkirekesztésnek”. A cselekmény (szín)tere és a mozi tere egymást kizáró terek. Egyik sincs befolyással a másikra, és az az érzésünk, mintha e két

tér közé átlátszó, áthatolhatatlan falat emeltek volna. (Michotte van den Berck: I. m.)

Wallon túl szigorú, amikor negatív következtetésre jut. Ahe-lyett hogy azt elemezné, milyen körülmények között születik e valóságérzet (a valóság benyomása) bennünk, inkább arról ír, milyen körülmények között lehetséges, hogy megszülessen. Szükséges körülményeket összegez, de nem elégségeseket. Két-ségtelen, hogy ha a színész a színpadon tüsszent, ez megsemmi-síti a fikció illúzióját, annyira reális, valóságos e cselekedet. Az sem vitatható, hogy a valóság ilyen betörése a színpadra nem mindig olyan neveltséges formában történik, mint a tüsszentés esetében, hanem sokkal finomabban nyilvánítja jelenlétét, nem törve szét az előadást. A film – azzal a gesztussal, hogy elkülöníti a valóságot a fikciótól – viszont egy csapásra megszünteti a néző „ellenállását”, elhárít minden akadályt, ami az azonosulást, a részvételt akadályozná.

A figuratív festmény, a fénykép, a film a valóságot és a fikciót elkülöníti egymástól, két, egymással nem érintkező térbe helyezi őket. A két előbbi azonban mégsem kelt oly erős valóságérzetet, mint az utóbbi. Jean Mitry okkal mutat rá, hogy azok a magyará-zatok, amelyek a néző befogadását, azonosulását állítólagos hip-notikus állapotával, mimetikus készségével, passzivitásával in-dokolják, nem okolják meg, mi a néző azonosulásának, magatar-tásának mozgatórugója, csupán ezekre a körülményekre irányít-ják a figyelmet, és jelzik, hogy az azonosulás e körülmények között lehetetlen. (Mitry: I. m. I.)

Tény, hogy a nézőt „kiszakítják” a való világból, de az, hogy mégis belemegy a játékba, mégis ott marad a moziban, érzelmi, szellemi energiáját mozgósítja, ezt csak olyan látvány válthatja ki, amely hasonlít a tényleges valóságban tapasztaltra. Ha tehát magyarázatot kívánunk találni arra, minek köszönhető az, hogy a film oly erős valóságérzetet kelt bennünk, más ok nincs erre, mint az, hogy ez a filmi valóság, az ábrázolt valóság, a tényleges valóság illúzióját kelti.

Az egymással szembekerülő nézetekből nyilvánvaló az a ta-nulság, hogy világosan meg kell fogalmazni, egyértelművé tenni a fogalmakat, hisz a valóság szó használata elmosza azt a különb-

séget, amely egyfelől a cselekmény, a játékfilm története, az egyes művészeti ágak sajátos ábrázolásmódjának nyomán kialakuló „valóságkép”, másfelől az ábrázolás anyagául, az ábrázolás céljára felhasznált tényleges valóság között – elvben, és ezt nagyon fontos aláhúzni, hisz az eddigi párhuzamok zöme konkrétumokra hivatkozott – megállapítható. Számot kell tehát adnunk egyfelől a valóság megjelenéséről, jelenlétéről, behatolásáról a filmi fikció világába, másfelől e valóság észleléséről, az észlelés körülményei okozta problémákról, a két problémakört jól elkülönítve egymástól. Igaz tehát mind Wallon, mind Leirien következtetése, akik a film ábrázolási anyagának teljes irrerealitását hangsúlyozták, szemben a színpad közegével. Ebből az állításból azonban nem az következik, hogy az ábrázolás annál hatásosabb, valószerűbb, minél jobban eltávolodik (az ábrázolás anyaga révén, annak következményeként) a valóságtól. Hisz akkor a fénykép valósabb benyomást keltene, mint a film – anyaga a mozgást nélkülözvén, még inkább irreális, mint a filmé –, sőt a grafika még ennél is valósabbat, mivel annak ábrázolásában a tárgyak valós körvonalait sem kell figyelembe venni.

A filmi ábrázolás azt az optimumot képviseli, amely a fikcióban még (már) leghitelesebben a valóság látszatát kelti. A hozzá legközelebb álló ábrázolási formák – a fénykép és a színház – közül egyik a túlságos, másik a nem elég valóságérzetet keltő képességétől szenved. Igaz, a *részleges valóság* – amely a fikció különféle formáiban, így a filmen és a színházban is látható – nem hat soha (igazán) a *való egy részletének*. A filmi ábrázolás ereje, hatékonysága abban rejlik, hogy sok és változatos valóságelem bújik meg a képekben, és a képek mégis ábrázolásnak hatnak, ezzel fognak meg. Rudolf Arnheim, azóta sokat idézett fejtegetésében, azt írja, hogy a fénykép – amely nélkülözi az időt és a teret – sokkal kisebb mértékben ébreszt valóságérzetet a nézőben, mint a film. Viszont a színház még a filmnél is nagyobb hitelesítő erővel bír. Valamennyi művészeti ág a valóság *részleges illúzióját* kelti (a színházban jót mulatunk azon, ha összerogy a díszlet, de „természetesnek” találjuk, hogy a szobának csak három fala van), és az illúzió ereje művészeti ágakként változik. Természete és foka az ábrázolás anyagi, technikai eszközeitől függ. A film csak

képeket mutat, a színház viszont valóságos teret. (Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Berlin, 1932. Magyarul lásd a *Filmművészeti Könyvtár* sorozatban, illetve a Gondolat Könyvkiadó kiadásában.)

A túl „szegényes” kép – mint ahogy arra más kifejezési forma példa – nem mozgatja meg a fantáziát, nem kelti igazán a való benyomását.

„A realizmus körüli vita a művészetben abból származik, hogy összekeverik az esztétikát és a pszichológiát, a valóságos realizmust, amely a világ egyszerre konkrét és lényegbevágó kifejezése és a (szem)megtévesztésre építő ál-realizmust, amely megelégszik a formák utánzásával.” (Bazin: I. m. I.)

Bazin egész realizmuselméletét a kép mint a valóság hiteles mása (*analogonja*) evidenciájára építette. E koncepció mögött nem nehéz felfedezni a fenomenológia filozófiáját.

A fenomenológia – kiváltképp annak Sartre által kidolgozott változata (lásd *L'imaginaire* című munkáját) a filmológiai irányzat sok nézetét befolyásolta (lásd Riniéri fejtegetéseit idézett cikkében). A bazini realizmuselmélet elemei elszórtan, itt-ott lelhetők csak fel, hiszen Bazin nem elméletre orientált kutató, hanem naprakész kritikus volt. E nézeteket tehát Bazin értelmezőjének kell írásaiból kibontania. Közülük is elsősorban a fénykép ontológiájáról, a filmnyelv fejlődéséről, a neorealizmusról, mint a valóság esztétikájáról írott tanulmányai jönnek e tekintetben számításba. (*Ontologie de l'image photographique; L'évolution du langage cinématographique; Esthétisme, réalisme et réalité; Un réalisme des apparences*. I. m. I.)

Tilos a *montázs* című cikkében arról ír, hogy a film keltette valóságérzetnek (benyomásnak) magából a valóságból kell származnia; hogy a „tisztá állapotában” megjelenő film sajátossága nem más, mint a valós tér hiteles (fotografikus) leképezése. A valóságérzet felkeltéséhez ugyanis feltétlenül szükség van a valós tér hitelességének bizonyításszerű ábrázolására. Bazin a szerint tesz különbséget a filmrendezők között, hogy a képekben (azaz a leképezett valóságban) vagy a (tényleges) valóságban hisznek-e. Az igazi realista – érvel – semmit sem tesz hozzá a valósághoz, hanem feltárja annak szerkezetét, viszonyait. Azo-

kat, amelyek már a leképezés aktusa előtt is jellemezték azt. A kép nem azzal járul hozzá a műhöz, a valóságérzet felkeltéséhez, hogy hozzátesz ahhoz, hanem azzal, amit felfed abból. Önmagában valamennyi kép csak a valóság töredéke, amelynek mi adunk (utólag) értelmet. Ebből adódik azután a másik lényeges elv, amely szerint a film egysége nem a beállítás, hanem a „nyers” valóság részlete, amelynek jelentését csak utólag értjük meg. Akkor, ha már összefüggéseiben láttuk a jelenetet. (*Montage interdit*. I. m. I.)

A neorealizmus esztétikája – Bazin értelmezésében – fenomenológiai realizmus, amely egyaránt szembenáll az empirikus törekvésekkel (dokumentumfilm) és a naturalizmussal vagy a racionalizmussal. A neorealista esztétika – írja a szerző – nem az igaz, a valós látszatára törekszik, hanem annak hiteles tolmácsolására, bemutatására. Ez a fenomenológiai realizmus tehát a valóság hitelt keltő benyomásának érzékeltetésére épül. Ilyen konkrét, egyértelmű megfogalmazással nem találkozunk ugyan Bazin írásában, de írásainak szellemét meghatározza e fenomenológiai realizmusba vetett hite, és hatása nem kis mértékben ennek köszönhető. Még ma is találkozunk oly „leágazásaival”, mint ahogy az például a francia kritikai gyakorlatban érvényesül. „Amikor a *La collectionneuse* című filmet nézem (...) – írta Jean Collet az *Etudes* című folyóirat 1969. októberi számában –, elfelejtem, hogy filmet látok. A vászon eltűnik. Ablak nyílik előttem a világra, amely belém hatol. A film nem több, mint hordozó, amely magán viseli a világ lenyomatát.”

Amédée Ayfre a teológia és az esztétika elegyítésével kísérletezik. *Neorealizmus és fenomenológia* című tanulmányában a neorealizmus sajátos értelmezésével találkozunk. Ayfre felfogása szerint ez utóbbi nem más, mint az adott helyzetben lévő egyén általánosan emberi viselkedésének konkrét leírása. A felvevőgép feladata, hogy „semleges” módon tükrözze ennek az egyénnek a viselkedését, szembesítse a nézőt az emberi lét misztériumával. A valóság e tökéletes illúzióját a film csak úgy keltheti, ha eszközeinek, kifejezőmódjának „csodás aszkézisével” él, és ebben az aszkézisben több művészet található, mint bármiféle expresszionizmusban vagy konstruktivizmusban. (Ayfre, Amédée: *Conversion aux images?* Paris, 1964.)

## Valós és valószerű

A valóság látszatának (avagy a valóság benyomását keltő mozgóképek) sajátos státusát illetően az utóbbi évek kétségtelenül legérdekesebb vitája alakult ki, elgondolkoztatató írásokkal. E munkák érdekessége az, hogy a filmi ábrázolás folyamatát a festészetet és az Én-t (a személyiséget) érintő – elsősorban Jacques Lacannak köszönhető – filozófiai, pszichoanalitikai kutatások eredményeinek felhasználásával elemzik.

Elsőként Jean-Louis Baudry merít a lacani pszichoanalízisből, azt állítva tanulmányában, hogy a film két azonosulási (identifikációs) szintet teremt. Az első szint maga a kép, idő- és térbeli változásaival. A film azért keltheti a valóság benyomását – írja –, mert reprodukálja (újratерemti, -termeli) azokat az érzékelhető körülményeket és tényezőket, amelyek az Én-ből kiváltják a – Lacan által elemzett – *tükörérzetet*. E helyzet két kiegészítő, kísérő jelensége egyfelől minden mozgás hiánya (a néző ül a karosszékben), másfelől a látás uralma, amely meghatározza egész pszichéjét, agytevékenységét. A valóságérzet felkeltésével (amelynek segítségével az első azonosulási folyamat lezajlott) a néző rögtön szembetalálja magát a film szereplőivel, akikkel (és ez a második szakasz) azután ugyancsak azonosul. A szereplő tehát – a szöveg szerint – a Freud által használt értelmében – a *szekunder azonosulás* központja, célzottja, kiváltója, de kiindulópontja is. (Baudry, Jean-Louis: *Cinéma: effets produits par l'appareil de base. Cinématique*, 1971.; Lacan, Jacques: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du „Je“*. *Ecrits*. Paris, 1966.)

Amiben Baudry elemzése meghaladja a lacani elvek mechanikus ismétlőinek munkáit, az a másik azonosulási szint kimutatása. A néző – írja – nem az ábrázolt világgal, a látvánnyal és másodsorban a szereplőkkel azonosul, hanem azzal, ami a filmet (a fikciót) magát lehetővé teszi. Azzal, ami nem látható, de láttat és amit Baudry *transzcendentális Én*-ként határoz meg, amelyet a film teremt meg, és amely uralja a filmen belüli világot. Miként a tükör összefogja a részekből álló egészet, úgy a film az egymástól elkülönülő jelenségekből a maga sajátos, egyedi módján alkot

világot. A film rendszerezőelvének köszönhető, hogy valamennyi elem helyére kerül, szerves egységbe rendeződik.

Baudry elemzése, az azonosulási szintek megkülönböztetése lehetővé teszi, hogy az identifikáció – amelyet eddig egyszerű, érthető lelkifolyamatként kezeltek – „mögé” tekintsünk, és észrevegyük, hogy a film maga alakítja ki azt a sajátos szempontrendszert, amivel a néző azonosul (amellyel azonosulásra ösztönzi a nézőt).

Jean-Pierre Oudart véleménye szerint a *való* és a *valóság* benyomása két különböző dolog, amelyeket valamennyi ábrázolási formában félreismertek, illetve szándékkal összekevertek. (Oudart, Jean-Pierre: *Notes pour une théorie de la représentation. Cahiers du Cinéma*, 1971.; *L'effet de réel. Cahiers du Cinéma*, 1971.)

A valóságot a *figuráció*, azaz a sajátos, a festészetre jellemző kódok teremtik meg (ha példaként a nyugat-európai festészetet vesszük alapul). A figuráció azonban csak része az ábrázolási folyamatnak, amely a műalkotást, a *fikciót* létrehozza, megteremti, számítva a néző részvételére. A figurációt az teszi fikcióvá, hogy a nézőt az ábrázolás részeként (elemeként) tekintik (azaz „belekalkulálják” a műbe). Az ábrázolást az jellemzi tehát – vonja le a következtetést Oudart –, hogy számít a néző képzelőerejére, aki az ábrázolás alanyává lép elő ezzel. Maga az ábrázolás, a való effektusaira építve, az *optikailag* hiteles valóság megteremtését célozza. A néző szereplővé avatása kihat magára az ábrázolásra is, annak szereplőire. Az a tény ugyanakkor, hogy az ábrázolás szereplői és a valóság szereplői (a nézők) összekeverednek a fikcióban, nehézzé teszi a különbségtélt ábrázolt szereplők és valós szereplők között. A fikció, mint ábrázolási forma, az ábrázolt és a valós szereplők között lévő különbözőség „elmosására” épül, az utóbbiakat „feloldja” az előbbiekben. A nézőből ezáltal a fikció témája lesz. E ponton Oudart csak megismétli – igaz, más formában – azt, amit Baudry is állított: a néző azonosul az elbeszéléssel (a felvevőgéppel).

A néző részvétele a cselekményben, azonosulása a filmen látottakkal (a valóságképpel), olyan kérdéskör, amelyet – film és valóságérzet kapcsán – jóval Baudry előtt sokan vizsgáltak. Látuk, hogy – Morin szerint – a néző a hipnózishoz közeli állapot-

ban találja magát a moziban, passzivitásra, cselekvés-, sőt mozgásképtelenségre kárhoztatva. Jean Mitry viszont úgy véli, hogy a látszatpasszivitás tulajdonképp a néző részvételének előkészítése. Belépve a sötét moziba – folytatja Mitry –, a néző bizonynyal elszakad a tényleges valóságtól. Semmiféle váratlan esemény nem történhet azonban vele, és ezt jól tudja. Olyan állapotban van, hogy hajlandó részt venni a látottakban, de részvételéhez még számos más (kiváltó) folyamatra szükség van. (Mitry: I. m. I.)

Kétségtelen, a néző sosem „ülhet fel” várakozásának, előzetes elképzelésének, hisz a filmben kiszámíthatatlanul követi egyik kép a másikat, és – ahogy erre Cohen-Séat utalt – a montázs széttördeli az események folyamatosságát, pillanatról pillanatra átrendezi a látvány elemeit. A film cselekménye, logikai-elbeszélő vázlata kikövetkeztethetővé teszi az esetek többségében a várható sorrendet, de csak tévedési lehetőséggel. (Cohen-Séat, Gilbert: *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*. Paris, 1961. Magyarul: *Cohen-Séat és a filmológia*. Filmművészeti Könyvtár, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983.)

Ha a néző azonnal nem érti meg, hogy mi történik, elveszíti az elbeszélés fonalát. Valamennyi élethelyzetben – így filmnézés közben is – a részvételhez, a belehelyezkedéshez megértés szükséges, az első feltételezi a másodikat. A néző aktivitásáról, pontosabban annak hiányáról érkező tanulmányban, Henri Agel – Cohen-Séat nyomán – néhány kritériumot javasolt aktivitás és passzivitás arányának megállapítására, illetve elkülönítésére. (Agel, Henri: *Activité ou passivité du spectateur. L'univers filmique*. Paris, 1953.)

„Bevezetés a film filozófiájába című alapvető művében Cohen-Séat több helyütt vizsgálta a filmelőadás körülményeit és annak a nézőből kiváltott szervi, érzelmi és értelmi következményeit. Az ő elvei alapján kíséreljük meg a passzivitás problémáját vizsgálni, háromféle feltételt különböztetve meg, mint amelyek kiváltják ezt az állapotot. Az első csoportba tartoznak az anyagi (külső) feltételek. A másodikba a fiziológiai (belső), a harmadikba az érzelmi és pszichikai feltételek. A három csoport együttesen hat. Különválasztásukat csak a vizsgálati szempont indokolja.” (Agel,

Henri: I. m. Cohen-Séat művének címét Agel pontatlanul idézi. Helyesen: *Essai sur les principes d'une philosophie de cinéma.*)

Ezzel szemben, Mitry tagadja a néző passzivitását, állítja aktivitását. Azaz, a néző érzelmeit vetíti ki, viszi át a filmre (a látottakra), nem pedig a film vált ki belőle érzelmeket. Az azonosulás (az érzelmi reakció) a film után következik be, amikor a néző átadja magát a filmen látottaknak, hagyja magát általuk befolyásolni. Korábban Michotte van den Berck észrevételezte, hogy a filmhőssel történő azonosulás milyen különös jelenség, a normális pszichikai tényezőkkel megmagyarázhatatlan. A film látható szereplője nem hasonlít a nézőre, alakja, arca más. Testhelyzetük is eltér, a néző széken ül, és erről – ahogy Wallon írta – sosem feledkezik meg egészen. A helyzet azért megmagyarázhatatlan – válaszol neki Mitry –, mivel ilyen helyzet nem létezik. A néző sosem téveszti össze magát a hőssel, a szereplőkkel, csak azt vetíti ki, amit hasonló helyzetben érezne és arra gondol, hogy hasonló helyzetben miként cselekedne. Azaz, párhuzamot von a saját és a szereplő viselkedése között. Ezért azonosulhat egyszerre a film több szereplőjével. Egyéniségének adott vonását kivetítve a szereplőre, érthetőbbé válik egyébként megmagyarázhatatlan „kaméleon volta”. Morin és Mitry azonos nézetet vall a néző részvételét, belehelyezkedését illetően, de Mitry eltér elődjétől, amikor az azonosulásról esik szó. A teljes azonosulás Morin számára is csak szélsőséges eset. A lényeg abban van, hogy Mitry végeredményben elveti az azonosulás fogalmát. Szembehelyezkedik Cohen-Séat azon nézeteivel is, hogy a hipnózis, a néző beleélési készsége, részvétele, a filmmel történő azonosulása mással össze nem hasonlítható, eddig ismeretlen tudatállapotot idéz elő. Ez az állapot az egyént és a társadalom kohézióját illetően nem veszélytelen: mindkettő szétesését eredményezheti.

Bármely film többé-kevésbé érthető a néző számára. A rejtélyes, a rendkívüli, a túl gazdag vagy szokatlanul új alkotás gyakran az érthetetlenség határát súrolhatja. A filmi ábrázolás – nem a filmekben ábrázoltak – megértése már lényegesen több problémát okoz. A nyelvvel szemben – amelyben a jelentéshordozó egységek (a szavak) már a mű elkészülte előtt léteztek –, a film minden alkalommal újratermeli egységeit (a legkisebbtől a leg-

nagyobbig egyaránt), és ezek egy időben vannak jelen a képen, folyamatosan vonulnak el a néző szeme előtt. A legértelmesebb néző sem képes valamennyit felfogni. Erre azonban nincs is szükség, hisz csupán a legfontosabb elemekből már érthetővé válik a beállítás, a jelenet, a film mondandója.

A filmológusok annak idején sokat foglalkoztak a film megértésének kérdésével, és megállapították, hogy a film ábrázolási sajátosságait – tehát egy eljárást, egy tagolási formát, egy montázstípust – csak azok értik meg, akik értik magát a cselekményt és ebből következtetnek a sajátosság jelentésére. (Mialaret, G.–Meliès, M. G.: *Expériences sur la compréhension du langage cinématographique par l'enfant. Revue Internationale de Filmologie*, 1954.)

A film megértésének vizsgálatakor fontos tehát elkülöníteni egymástól a tartalmi és formai kérdéseket, illetve az *ábrázolt* vagy az *ábrázolás* okozta nehézségeket. Sok film cselekménye olyan valóságra utal, olyan fogalmak ismeretét tételezi fel, amelyek ismeretlen volta lehetetlenné teszi a megértést. Nem hangsúlyozhatjuk eléggé, hogy az ilyen esetekben nem a film (az ábrázolás), hanem a filmen látható valóság (az ábrázolt) és annak asszimilálásához, megértéséhez szükséges fogalmak ismeretének hiánya az akadály.

A valóságot sem a nyelvből, sem a filmből nem lehet „kiiktatni”, hisz a két utóbbi az előbbiben gyökerezik. A valóság látszatának felkeltése, az ábrázolt *valószerűségének* kérdése – túl a tényleges valóság és a filmi valóság, valóság és látszat viszonyának filozófiai problémáján – az ábrázolást érinti. Röviden fogalmazva: amit a néző a vásznon lát, nem hasonlít arra, amit átélt, korábban látott, ami ismeretrendszere szerint *hiteles*. A valóság látszatának (a valószínűnek) megteremtése azonban nem egyszerűen pszichoszociológiai paraméterekkel meghatározott (meghatározható), mindenki számára elfogadható valóságkép (amelynek elemei és egésze is hiteles, sőt *igaz*) kimunkálása, majd ábrázolás, hanem mindenekelőtt – és számunkra, a filmet vizsgálók számára – elsősorban *ábrázolási, szemiotikai probléma*.

A valószínű – Arisztotelész szerint – az, ami a közvélemény szerint lehetséges. Ez a valószínű szembenáll az ismeretekkel rendelkezők szerint lehetségesnek tekintett dolgokkal. Az ábrá-

ző művészetek – köztük a film, tesszük hozzá – csak a valószerű lehetőségeket mutatja be. Az Arisztotelészt követő, későbbi felfogás szerint létezik másfajta valószerűség is a művészetben. Az, amelyik megfelel a már létező műfaj törvényszerűségeinek. Mindkét esetben már meglévő ábrázolási formák alapján határozzák meg a valószerűséget, amely ily módon a *valós lehetőségek* önkényesen és az adott kultúrában érvényes szabályok által korlátozott együttese. A fikció számára a valóságban adott lehetőségek közül tehát csak azok képezhetik az ábrázolás tárgyát, amelyeket az illető műfajban alkotott további művek *lehetővé (elfogadhatóvá) tesznek*.

A filmi fikciót is ez a valószerűség-felfogás uralta és uralja, noha így, tételesen megfogalmazva, ez sosem hangzott el. A filmnek is kialakultak műfajai, és ezeket nem elegyítették. Valamennyi műfajnak saját lehetőségtárháza volt, és a másik műfajban lehetséges emebben lehetetlennek számított. Maga a filmforma, a kifejezési eszköz is hatalmas metaműfajként funkcionált, tématárral, filmre vihető (alkalmazható), feldolgozható témákkal és feldolgozási móddal („hangnemekkel”). Gilbert Cohen-Séat a filmeket – tartalmuk alapján – négy nagy csoportba osztotta. A *csodás filmek* kellemes módon kiszakítanak megszokott világunkból. A *családi-as hangvételű alkotások* – amelyek vidám hangnemben előadott, kicsiny, de igaz eseményeket mutatnak be – nem érintik az élet nagy horderejű kérdéseit. A *hősies hangvételű művek*, amelyek láttán a nézők bizonyíthatják az életben nem igényelt nagylelkűségüket. Végül, a *drámai hangvételű filmek* kifejezetten érzelmi konfliktusokat ábrázolnak. Ahelyett, hogy megvilágítanák őket, hozzásegítve ezzel a nézőket, hogy megértsék és ezáltal meg/fel/oldják azokat, demagóg módon közelítenek hozzájuk úgy, ahogy a legtöbb néző viszonyul ezekhez.

Így a megannyi, varrólánykáknak szóló film ahelyett, hogy kiszakítaná, még jobban bezárja őket a szükségtelenül tragikus hangvételű, önkényesen megváltoztathatatlanak ábrázolt varrólány-problematikába. Mi a teendő – teszi fel a kérdést egy ilyen alkotás –, ha egy kedves fiatalember, aki tetszik nekünk, egy este randevúra hív, de szándékai nem látszanak tisztességtelennek? Az effajta film azt sosem árulja el – mert ez ellentmondana a

varrólányok nagy része véleményének és a nekik szóló filmek csoportjában kialakult szabályoknak –, hogy a fiatalember érdeklődése több, mint közömbössége lenne. A *viszonylagosság* érintése azonban elvenné a helyzet drámai élet, túlmutatna (túllépne) a műfajban lehetséges, elfogadott valószerűségen. A valószerűség így sok esetben ahelyett, hogy oldaná a feszültséget, tovább taszítja, elidegeníti a film nézőit.

Első ízben 1946-ban megfogalmazott, majd átgondolt, tizenhárom évvel később kibővített cikkében Roger Leenhardt arra a következtetésre jutott, hogy a film ötven esztendő alatt – néhány esztétikai, formai újítást kivéve – „tartalom” tekintetében kevés eredetit hozott. A film csekély számú dologra tanított meg bennünket, egyre azonban kétségtelenül: hogy megértsük magát az új kifejezési formát. (Leenhardt, Roger: *Ambiguïté du cinéma. Cahiers du Cinéma*, 1959.)

Cohen-Séat és Leenhardt fejtegetéseiben egyaránt fellelhető az a gondolat, hogy a film mint kifejezési forma (ábrázolás) korlátozza, meghatározza tárgyát, tartalmát (az ábrázoltat), azaz végső soron a valószerűséget. Ez alól csak kivételes esetekben, kivételes alkotók vonhatták ki magukat, illetve napjainkban az új irányzatok megjelenésével magának a valószerűségnek kategóriája változott meg, alakult át.

A valószerűség a filmben – fejtegeti Christian Metz –, mint cenzúra funkcionál. Láthatatlan szűrő, amely hatásosabb, mint az intézményesített cenzúra, mert valamennyi témát érinti. Pontosabban, nem is a témát célozza, hanem tárgyalásának módját, a filmek *tartalmát*. Tartalom és forma szembeállítása még nem elegendő, nem helyettesítheti e viszony elemzését. (Metz, Christian: *Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin du vr aisemblable? Essais...I.*) Metz háromféle cenzúratípust különböztet meg. A szó szoros értelmében vett cenzúra lényegében politikai cenzúra. Rajta kívül érvényesül még a gazdasági és az ideológiai-erkölcsi cenzúra. (Az *ideológiai* fogalma itt nem a nálunk használatos értelemben szerepel.) A két előbbi ún. intézményesített cenzúra, az utóbbi öncenzúra: az intézmények által kibocsátott (korlátozó) normák hatnak az alkotókra, azok magukévá teszik őket, és a továbbiakban ezek a normák tudatosulásuk nélkül hatnak. Az intézménye-

sített cenzúra a filmek tartalmának szubsztanciáját korlátozza, azaz a témát, amely az elbeszélés (a film) tárgyát képezhető dolgok bizonytalan kontúrú osztályára utal csak. (A politikailag „kérdéses” filmet, a „merész” alkotást cenzúrázzák, a szerelmes filmet nem.) A valószerűségen keresztül megvalósuló (a valószerűséget érintő) cenzúra viszont a tartalom formáját érinti, azaz a tárgyalásmódot, hangnemet, amelyen (ahogy) a film mondandóját előadja. Épp ezért e cenzúratípus valamennyi filmben érvényesül. Az intézményesített cenzúra például sosem tiltotta a serdülő filmi ábrázolását (a tartalom szubsztanciája). Ha mégis viszonylag sokáig kellett arra várni, hogy serdülőkkel találkozzunk a vásznon, mint Leenhardt *Utolsó vakáció*, Godard *Himnennőnem*, Forman *Fekete Péter* című filmjeiben, az annak köszönhető, hogy a filmekben látott valószerű serdülő-típus kizárta másfajta ábrázolás lehetőségét.

A filmi kifejezőeszköznek, éppúgy mint a film tartalmának, vannak saját, a *szubsztanciát* és a *formát* érintő jellegzetességei, túl azon, hogy a formával szemben nem a tartalom, hanem a szubsztancia (vagy másik kategória, a *kifejezés anyaga*) áll. Forma és szubsztancia viszonyának elemzésekor nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a kettő nemcsak összekötődik, de mibenlétük attól is függ, hogy milyen *vizsgálati szintre* helyezkedik az elemző. (Metz: I. m. I.)

A filmek tematikus megoszlását vizsgáló kutató számára a „szerelmes film”-, „háborús film”-kategóriák, mint a tartalom formái jönnek számításba. Az egyedi alkotásokat vizsgáló számára a téma, mint a tartalom megmunkálatlan, majd formát öltött szubsztanciája az érdekes, amely annak ellenére, hogy a „háborús film” kategóriájába sorolható a mű, lényegesen eltér a többi, hozzá hasonló alkotástól. Az egyedi alkotás szintjén a téma tehát, mint a tartalom szubsztanciája, és a valós tartalom (a tartalom feldolgozása), mint a tartalom formája funkcionál.

A valószerű el/fel/ismerése egy adott kultúrában önkényesen felállított konvenciórendszer működésének következménye. A határvonal valószerű és nem valószerű között országok, korszakok, művészeti ágak, műfajok szerint más és más helyen húzódik. Az eltérés azonban a valószerű tartalmát és nem státusát

érinti. Bárhol és bármikor, a valószerűség konvenciójára építő, azt tiszteletben tartó mű nem gazdagítja a műfajban korábban alkotott művek sorát. A valószerűségre törekvő mű ismétél, arról szól, amiről korábban is szóltak úgy, ahogy szóltak. Mindenütt és mindig az ún. nyitott mű – ahogy erre Umberto Eco azonos című művében utalt –, a valószerűségre törekvéstől részben megszabadulva, olyan lehetséges, de még ismeretlen nézőpontot választ, amelyet a korábbi művek (és az őket létrehozó konvenciórendszer) kizártak a valószerűség köréből. Ugyanis sosem az élet közvetlen megfigyeléséből, hanem mindig a korábbi művekhez viszonyítva (viszonyulva) alakul ki az alkotás során a művek tartalma. Az, aki azt hiszi, hogy „az életet” saját elképzelése szerint filmezi, maga sem tudja (és nem is hinné), milyen mértékben a már elkészült művek szellemében cselekszik. A film története arra tanít, hogy a *valós lehetőségek* csak lassan-lassan valósulnak meg a filmekben. Az addig kimondatlan dolgokhoz (amelyek nem szükségszerűen kimondhatatlanok, de gyakran annak köntösében jelennek meg) nem mindennapi tehetség szükséges, ha először kívánják ábrázolni őket.

Ritkán adódik a filmtörténetben ilyen pillanat, de ha bekövetkezik, egyszerre több, a valószerűségre építő művet hatástalanít, sőt annulál.

A valószerű és ellentétje, a valós csak viszonylagos és nem abszolút értelemben határozható meg. Nincs olyan alkotás, amely teljes mértékben (egészében) vagy a valószerű, vagy a való köntösét öltene. Ráadásul, amit ma igaznak (valónak) vélünk, holnapra valószerűvé válik vagy válhat. A való (az igaz) olyan pillanatokban, olyan pontokon jelenik meg a filmekben, amikor és ahol felszakad a valószerűség fátyla; ahol egy új (valós) lehetőség jelenik meg, és követel magának helyet az ábrázolásban.

A filmbe foglalva, annak részeként azonban már előzményül szolgál, referenciál a további művekhez és lehetőségül, hogy valóból valószerűvé változzék. A valószerű kizárólag viszonyított meghatározása azonban nem elegendő. Valahányszor változik ugyanis a filmbeli valószerű, ezzel növekszik azoknak a jelenségeknek a száma, amelyek bekerülnek a lefilmezhető (az ábrázolható) körébe. Története folyamán így „mondott” mind

többet, és mind finomabban, a valóságról a film. Az alkotásokban kifejeződő „igazság”, „valósághűség” nem az „élet igazságának” mása, lenyomata, hanem mindig a korábbi alkotások igazság-mértékéhez viszonyul (idomul), tehát mindig viszonylagos marad.

A valószerű ábrázolásának taglalása szükségszerűen vezet el az azt lehetővé tévő *konvenció* (a megállapodás) fogalmához. A konvenció nem más, mint a lehetőségek (a lehetséges) önkényes, önkéntes korlátozása. A konvenció – akár akarja, akár nem – valamennyi alkotóra hat. Kétfajta magatartás adódik vele szemben. Alkalmazkodni hozzá és ezzel vállalni, hogy az azonos műfajban készült alkotásokhoz mérik az illető művét. Az alkotó egyben (ezzel) lemond a valószerűségről, nem akarja, hogy műve igaznak (valósnak) tessenek. Az ilyen művek igazi gyönyörűséget szereznek a beavatott nézőknek, ha azok ismerik a „játékszabályokat”.

A valószerűsége törekvő mű – szemben az előző típussal – szüntelenül beleütközik a konvenció adta követelményekbe, alkotója rossz lelkiismerettel próbálja meggyőzni önmagát és közönségét, hogy a valóság megjelenítésében útjában álló konvenciók nem az ábrázolás követelményei, szabályai – azaz nem konvenciók –, és a művekben tükröződő hatásuk (az eredmény) az ábrázolt jelenségek természetéből adódik, az ábrázolt téma lényegéből következik. A valószerűsége pályázó film el akarja hitetni, hogy közvetlenül visszavezethető a valóságra. A valószerű igazi funkciója – valónak, igaznak látszani – az ilyen, nem is oly ritka határesetekben mutatkozik meg leplezetlenül. Kiderül, hogy nincs valószerűség, csak valószerűsített konvenciók léteznek. A valószerű tehát (a fogalom ezt jól kifejezi) nem a való, de valami olyan, amely attól nagymértékben nem tér el. Hasonlít rá, anélkül azonban, hogy azonos lenne vele. Mindössze kétfajta film képes arra, hogy kitérjen a valószerű ábrázolás – az alkotás legfájdalmasabb aktusának – kényszerítő követelménye elől: a történetileg kidolgozott műfajokba sorolható, azt *híven tipizáló* alkotás és a *valójában újat hozó* mű.

A filmbeli valószerűség jellegének illusztrálására aligha akad frappánsabb példa, mint az, amelyet Metz említ. „A francia drá-

*mai vígjátékban a műfaj valamennyi konvencióját a cselekmény természetes logikája vagy a szereplők lélektana igazolja. Az erőltetett finomság és a súlyos francia könnyedség – különösen szív-, illetve testügyekben – egész arzenálját bevetik, hogy a cselekménynek a valószerűség látszatát kölcsönözzék.(...) A hűtlen hitves hirtelen rájön, hogy szeretője még férjénél is hitványabb, következésképpen visszatér ez utóbbihoz (a műfaj megkövetelte boldog befejezés). A műfaj (és a közvélemény) néhány »pikáns« beállítást is igényel? Legyen. Tanúi leszünk, amint a férj és feleség a színházból hazatérve beszélgetésbe kezd. Előtérben a hálószoba, ahol a férj éppen kioldja nyakkendőjét a tükör előtt. A háttérben a fürdőszoba nyitott ajtaja látszik. A fürdőszobában a feleség vetkőzik. A nyitott ajtó – amely teljességgel természetesnek hat, hisz a szereplők beszélgetnek egymással – valószínűvé teszi (indokolja), hogy a hősnőt félmesztelenül mutassák (a műfaj követelménye), de nem túlságosan pucéran (a cenzúra, illetve a műfaj követelménye). A rendező így egy csapásra két legyet üt. Sőt még az az érdeke is megvan, hogy hitelesen (a valósághoz hűen) mutatta be egy párizsi polgár házaspár lefekvéshez készülődését (erkölcsrajzát).” (Metz: I. m.)*

## A tárgy és képe hasonlósága

### Azonosság vagy különbözőség

A nyelvi jeltől eltérően, amely megegyezésen alapuló, de *önkéntes*, a kép (így a mozgófénykép) nem önkényes (jel), hanem *motivált*, azaz az ábrázolás tárgya és az ábrázolt között lévő (részleges vagy teljes) *hasonlóságon* (azonosságon) alapul.

A saussure-i elméletben a nyelvi jel önkényes jellegével szemben a kép motivált voltára esik a hangsúly. A motivált azonban csak része az analogikusnak. Charles Sanders Peirce is szembeállította az önkényest (terminológiája szerint a *jelképet*) az analogi-

kussal (az *ikon*nal). Metz úgy véli, hogy létezik *metaforikus* (a hasonlóságon alapuló) és *metonimikus* (a szomszédságon alapuló) *motiváltság*. (Metz, Christian: *Au-delà de l'analogie, l'image. Essais...* II.)

A képek nagy része hasonlít ahhoz, amit ábrázol. Az *analógia* teszi lehetővé, hogy az ábrázolt tárgy azonosításában a felhasználó (a műélvező) ugyanazokat a kódokat alkalmazza, mint az ábrázolás valós tárgyának „felfedésére” irányuló törekvése során. A hasonlóság azonban nem áttetsző ablak, hanem rácsokkal borított, azaz kodifikált, amelynek elbírálása, jellegének megítélése hely és idő szerint eltérő, viszonylagos. Itt és ott, ekkor és akkor, az emberek nem ugyanazt a képet ítélik hasonlóknak.

Az a tény, hogy a filmfelvevő gép *változatlan* formában (arányaiban) tükrözi a valóságot, arra készteti az elemzőt, hogy vizsgálat alá vegye a hasonlóság, az analógia kérdését. Vajon a tárgy és tárgykép között észlelt analógia a kép lényegbeli jellemzője-e avagy ez az analógia valaminek a következménye: valamié, amely megteremti, motiválja ezt?

Az ábrázolás tárgya és az ábrázolt között létező kapcsolat két szinten, mind a *denotáció*, mind a *konnotáció* jelölői és jelöltjei között motivált.

A denotáció szintjén az analógia, tehát a jelölő és jelölt között *képen és hangban* meglévő (létrejövő) hasonlatosság szolgáltatja a motiváció alapját. A film esetében – amely a kép- és hangrögzítést (a mechanikus másolást) a fotográfiától, illetve a fonográfiától örökölte – mind a vizuális, mind az auditív analógia jelenségével találkozunk. Kétségtelen, hogy egyetlen rögzítési technika sem tökéletes. Előfordulhat, hogy a kép és tárgya között alig észrevehető, de mégis észlelhető eltérés van. Szemiotikai szempontból azonban nem szükséges a teljes hasonlóság, azaz azonosság ahhoz, hogy motiváltságról beszéljünk. A tökéletlen analógia is már elégséges motivációul szolgál. A mechanikus másolás még deformálás esetén sem fedi fel, mutatja be sajátos egységekbe rendezve az ábrázolás tárgyát, a modellt. A másolás, a leképezés nem *átalakítja*, hanem csupán *alakítja* azt. Az analógia fogalmának bevezetése, használata bizonyos óvatosságra int. Az analógia ugyanis szintén *kódolt* (észlelését és működését kódok szabályoz-

zák, megértését kódok teszik lehetővé), ez azonban nem akadályozza annak, hogy valóban (a valóságban) mint hiteles analógia funkcionáljon (a magasabb szintek kódjaihoz viszonyítva). A film *jelentést hordozó alakzatai* (például a montázs, a gépmozgás, az optikai effektus, kép és hang szinkronitása vagy aszinkronitása), az ún. *technikai kódok* kép- és hanganalógiára épülnek. Maga az analógia az ún. *kulturális* vagy *antropológiai kódokra* (az észlelést meghatározó, az ikonikus és ikonográfikus kódokra) épül. (Kulturális a metzi, antropológiai a morini terminológia szerint.) A technikai kódok a kifejezés anyagának *pertinens jegyeiből* épülnek fel. Azaz olyan elemekből, amelyeknek szembeállítása teszi lehetővé a magasabb szintet képviselő egységek (amelyekbe ezek beépülnek) felismerését. E kódok működésének köszönhető, hogy az elemek a kifejezés anyagában megkülönböztethetővé válnak. (Metz, Christian: *Langage et cinéma*. Paris, 1971.)

A rögzítésben (a reprodukálásban) előforduló hiba megnehezíti, sőt lehetetlenné teszi az analógia érvényesülését. Azok az elemek, amelyek az értelmezési folyamat során rendszerint észrevétlenek maradnak, így csak hibájukkal vétetik észre magukat, fedik fel létüket, utalnak jelen voltukra és az észlelést meghatározó funkciójukra. (Metz, Christian: *Problèmes de dénotation dans le film de fiction*. Essais... I.)

A film elsősorban a denotálás sajátos eljárása, és csak másodszorban a *cselekmény*, a *diégézisz* révén válik jelentéshordozó (szemiotikai) rendszerré. A görögből kölcsönzött szó – amelynek ottani jelentése *elbeszélés, előadás* – a tények kifejtését, a jogi okfejtés kötelező érvényű részét képezte. A filmológiában első ízben Etienne Souriau használta, és a filmben ábrázolt cselekményt, a filmbeli és filmi denotáció összességét értette rajta. „*Diégézisz*, a *diégéziszre jellemző*. Mindaz, ami a film által valóságként feltételezett és bemutatott világ, az elbeszélte történet része, és amelyben – ahogy Cohen-Séat mondja – képesek vagyunk megérteni, felfogni, amit láttunk. Például két egymást követő szekvencia, amelyeket a cselekménysorban hosszabb idő (több óra, több év) választ el egymástól, a filmben követheti egymást. Vagy például a stúdióban felépített és egymás mellett álló két díszlet a cselekményben egymástól több száz méterre lévő helyszíneket jelölhet.

Végül előfordul, hogy két szereplő – a felnőtt és a gyerek, a sztár és mása – ugyanazt a hőst személyesíthetik meg a film folyamán.” (*L’univers filmique*. Metz, Christian: *Quelques points de sémiologie du cinéma. Essais... I.*)

A mozgókép lényegesen eltér az állóképtől (a fényképtől), amelytől pedig származik. A fénykép denotatív jelentését – ahogy erre Roland Barthes utalt – teljes egészében a fotokémiai másolási folyamat alakítja olyanná, amilyen. A denotáció nem kódolt, az ábrázolt tárgy érzékelhető másolat, amely nem rendelkezik önálló *struktúrával*. Addig, amíg a fénykép esetében nem létezik más sajátos fotografikus eljárás, amely a denotáció szintjén visszaadná a „ház” jelentését, mint annak a képét közölni, addig a film esetében – amely egyszerre több fénykép, mozgásba hozott állókép – számos eljárás áll rendelkezésre a denotáció kialakításakor, mivel egy-egy álló/mozgófénykép az ábrázolás alapjául – *referenciául* – szolgáló tárgyakkal csupán részleges képét, egy-egy aspektusát nyújtja. A filmben a „házat” jelölheti egy lépcsőház, a kívülről megmutatott falak, egy ablak közeli képe, majd távoli beállításból az egész épület. Látjuk, hogy a film *tagolja* a látványt (amelyhez hasonló eljárás a fotográfiában nem létezik): maga a denotáció is bizonyos mértékben kódolt, alakított, egyszóval *szerkesztett*.

A film másik sajátossága, hogy benne a konnotált jelentés is motiváción alapszik. A motivált mivolta ez esetben azonban nem merül ki az észrevehető analogikus viszonyban: a film *konnotációi* mindig *jelképes* érvényűek. A jelölt motiválja a jelölőt, de többet fejez ki, mint ez utóbbi egyszerű önmaga. A konnotáció fogalmára (a szemiotikában) Roland Barthes irányította a figyelmet *A szemiotika elemei* című, 1966-ban megjelent művében. Fogalom-meghatározása majdnem azonos a dán nyelvész, Louis Hjelmslevével. Maga a fogalom azonban régebbi keletű. A logikában használták a XIX. század folyamán. Bevezetése az angol John Stuart Mill nevéhez fűződik. Tőle vette át a modern német logikai iskola (például Gottlob Frege) és az amerikai pszicholingvisztika (például Charles Osgood). A szemiotikában, általános nyelvészetben használt értelmét az amerikai nyelvésznek, Leonard Blo-

omfield-nek köszönheti. (Bloomfield, Leonard: *Le langage*. Paris, 1970.)

A filmi konnotáció *részleges motiváltsága* – esetenként változó mértékben – teszi lehetővé a kodifikálást, a konvencionalizálást.

Ha egy hangosfilmben az a hős szokása, hogy elfütyülje egy dallam kezdő motívumát – és ez a film elején elhangzik úgy, hogy a hős is látszik –, a továbbiakban már elegendő a melódia felidézése ahhoz, hogy a szereplőre – annak távollétében is – utaljon. Van azonban e viszony jelölésében jó adag önkényesség, amely – a részleges motiváltság mellett – ugyancsak jellemzi a konnotációt. Ennek köszönhető, hogy az *ellipszis* és a *jelkép* a filmen ugyanazon eljárás két változatának felel meg, mivel a filmalkotó szüntelen választásra kényszerül, hogy mit mutat és mit nem. Ha a jelenlétét hangsúlyozza (választja), a jelképet, ha a távollétét (a jelen nem létét), akkor az ellipszist választja az ábrázolás folyamán.

Az a felfogás, amely a konnotációt mint egy, az analógia teremtette denotációra épülő kódot tekinti, egyben feltételezi a denotáció konnotációt *megelőző* létét. Jean-Louis Schefer behatóan bírálja ezt a felfogást. Szerinte, ha egyáltalán létezik konnotáció, az mindig feltételezi, hogy létezik denotáció is, de ez utóbbi mindig csak feltételesen / feltételezve előzi meg a konnotációt. Kizárólag denotatív szint nem létezik: a képet nem lehet még ismeretlen rendszer alapján megközelíteni, elemezni. Vagyis ez a rendszer csak szövegszinten, az ábrázolásban magában értelmezhető, ahogy mint szöveg (ki)alakul, formát ölt.

Pascal Bonitzer – Schefer nyomán – *A denotáció valósága* című cikkében úgy véli, hogy ki kell jelölni, hol húzódik a filmben a denotáció határa. Az analógiából születő denotáció – érvel – arra kényszeríti a nézőt, hogy a cselekmény szintjén értelmezze a filmet, a konnotációt a kifejezés fölösleges, ismétlés látszatát keltő rangjára fokozva le. A konnotációt a film „ráadásaként” tekintik ezek a bírálók, és csak a denotációra koncentrálnak, egyszóval a filmet csupán mint információhordozó rendszert kezelik. E felfogás képviselői nem ismerik fel, hogy a filmkészítés olyan tevékenység, amelynek eredménye (a produktum) bizonyos önállósággal rendelkezik a valósághoz viszonyítva. Persze az ellenkező véglet is hibás következtetéshez vezet. Ha a filmben mindent a

konnotáció szintjére emelnek, ez annak az állításához vezet, hogy egy műalkotásban a konnotáció szintje elsődleges, és a denotációt csak ehhez való viszonyában határozhatjuk meg. (Bonitzer, Pascal: *Réalité de la dénotation. Cahiers du cinéma*, 1971.)

A legfinomabb, a legeredetibb filmbeli konnotáció a következő egyszerű elven alapszik. Egy kép- vagy hangmotívum (vagy azok sorozata), amelynek filmbeli jelentését már azonosította a néző, adott pillanatban másfajta jelentéssel telik meg. A konnotált jelentés hirtelen túlnő a denotált jelentésen, annak azonban nem mond ellent, az értelmezés azt nem hagyhatja figyelmen kívül.

A konnotáció (jelen)léte teszi művészetté a filmet. A mű konnotációkból (konnotációk révén) épül fel, az eljárások, a film tagolódását meghatározó elemek és alakzatok a konnotáció révén töltik (tölthetik) csak be szerepüket.

A konnotáció jelöltje (az, amire utal) lehet filmstílus, filmműfaj, jelkép, „költői hangulat”, jelölője pedig az adott film teljes denotátuma (azaz jelölőjének és jelöltjeinek összessége). Az amerikai gengszterfilmben a konnotáció jelöltje (a rakpart csillogó macskakövei láttán keletkező szorongás) mind a denotáció jelöltjére (a kihalt dokk darukkal, felhalmozott ládákkal), mind jelölőjére (a világítás segítségével kialakított atmoszféra, amely megfelel a rakpartról alkotott képzetnek) épül.

A film esztétái gyakorta utaltak arra, hogy a filmi eljárásoknak, eszközöknek a cselekmény szolgálatában kell állniuk. Más szóval ugyanazt fejezték ki, mint amit a fentebb kifejtett gondolat sugall: a konnotáció jelöltje csak akkor válik nyilvánvalóvá a néző számára, ha jelöltje egyaránt „mozgósítani tudja” mind a denotáció jelöltjét, mind jelölőjét.

Marcel Martin *A film nyelve* című művének *Metaforák és jelképek* című fejezetében a következőket írja: „(...) Minden valóság, esemény, mozdulat jelkép, pontosabban valamilyen fokon jel. (...) A kép jelentését nagymértékben befolyásolja az előtte, illetve utána következő kép – a szerző kiemelése). Mindannak, ami a vásznon látható, értelme és a leggyakrabban második jelentése is van, amely csak értelmezése után válik világossá. (...) A jó filmek nagy része ezért értelmezhető – a néző érzékenységtől, műveltségétől függően – többféleképpen. Az ilyen alkotások, túl a konkrét mondanivalón,

általános emberi érzelmeket és gondolatokat is sugallnak. Ennek az átvitt jelentésnek létrejöttében a jelkép igen fontos szerepet tölt be. A jelképalakítás a filmben olyan kép felhasználásával történik, amely többet tud mondani annál, mint amennyit konkrétan ábrázol. A filmkép kapcsán is nyugodtan beszélhetünk – mint a pszichoanalízisben – *megnyilvánuló*, illetve *lappangó tartalomról*. (...) A filmbeli jelkép általában úgy születik, hogy egy tárgyat, egy mozdulatot, egy eseményt jel vált fel (jelképez). Ilyen esetekben beszélünk ellipsziszről; ilyen esetekben sejtet többet a kép, mint amit ábrázol.” (*Le langage cinématographique*. Paris, 1955.)

A konnotáció jelölői elvben önállóak, és csak anyagukban keverednek a denotáció jelölőivel/jelöltjeivel. Épp ez a tény – mármint az, hogy a denotáció és a konnotáció szintje az anyagban elválaszthatatlan egymástól – okozza a gyakori félreértést, a kettő összekeveredését, lényegük helytelen megítélését. A denotáció szintje – amely önmagában is már több kód hordozója – felhasználható anyag, amelyből a konnotáció – a jelölésben is azonosítható – új összefüggéseket (jelentést) teremt. A konnotáció és a denotáció tehát jelölőivel összeolvad, megkülönböztethetetlen, jelöltjeiben (jelentésében) azonban nagyon is jól elkülöníthető. (Metz, Christian: *La connotation, de nouveau. Essais... II.*)

# Historio(szemio)gráfia



# Cselekmény, elbeszélés, képmező

*„Film az, amit nem lehet elmesélni.”*

(René Clair, 1925)

*„A film tévedése a forgatókönyv. E nem-kíváncsi tehetől megszabadulva, a film soha nem látott és soha nem sejtett dolgok gigantikus mikroszkópjává válhat. (...) Mindaz a talmi érték (a téma, az irodalom, az érzékenység), amelyet ma a film oly becsben tart, csak arra jó, hogy a színpad méltó vetélytársának tűnjék.”*

(Fernand Léger, 1925)

*„A szöveg alig számít a filmben. Azt is, ami van, érzékelhetetlenné kell tenni. A szem a fontos, nem a fül.”*

(Jean Cocteau, 1943)

## A színpad vonzásában

A film, mielőtt saját, majd sajátos formáját elnyerte volna, hol a zene, hol a festészet, hol a színpad befolyása alá került. A legnagyobb hatást ez utóbbi gyakorolta rá.

Az első két évtized majd valamennyi alkotására rányomta bélyegét a színművekből örökölt forma, a színpadtechnikai esz-köztár. Ez a korszak annak a története, hogyan talált fokozatosan magára a film, hogyan vetkőzte le a rendező elfogultságát; hogyan szakadt el a színházhoz kötő köldökzsinórtól. Az elszakadás több szakaszban zajlott le. Mind többet és többet adtak fel a színpadi formából, és egyre világosabbá vált az új, a *filmforma*.

Ahhoz, hogy a folyamatot tisztán lássuk – írta Jean Mitry –, különbséget kell tennünk a film *dramaturgiája* (a színműforma – kiemelés tőlünk) és *rendezése* (a színpadi forma – kiemelés tőlünk) között. (*Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, 1965.)

Dramaturgián a forgatókönyv alapgondolatát, felépítését, a filmcselekmény szerkezetét, rendezésen ennek a szerkezetnek képekre fordítását, képekben történő kifejezését érti a szerző. A rendezést illetően a film jóval a néma korszak előtt függetlenítette magát a színpadtól. A dramaturgiát illetően viszont csak az ötvenes éveket követő időszakban kezdett elszabadulni – Mitry szerint – a színpadi mű vonzásköréből.

Az első évtized filmjeinek rendezése teljes egészében a színpadi rendezés fogásait követte. A mozdulatlan felvevőgép egyetlen nézőpontból, mindig szemből és szemmagasságból rögzítette a jeleneteket, ahogyan a zsöllye első sorában ülő néző láthatta őket. A montázsvariációk, a gépmozgások, a közeli, a változatos beállítási szögek fokozatos térnyerése (egyszóval a vizuális kifejezés gazdagodása, finomulása) azonban visszaszorította a színpadi forma másolásán alapuló esztétikai kifejezést és elméletet. A film fejlődésének olyan szakaszába ért, amelyet néhány elméletalkotó, köztük André Malraux, a médium későbbi sorsa, rendeltetése szempontjából meghatározónak ítélt. (*Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris, 1946.)

„Addig, amíg a film a mozgás reprodukálására szorítkozott, nem volt több művészet tekintetében, mint az ugyancsak reprodukáló állókép vagy hangrögzítés (foto-, illetve fonográfia). Meghatározott, valós vagy elképzelt (színpadi) térben színészek mozgtak. Darabot adtak elő, amelyet a felvevőgép rögzített. A film, mint művészi kifejezőeszköz akkor született meg, amikor kitörték e körülhatárolt térből. Akkor, amikor a cselekményt beállításokra tördelték. Ahelyett, hogy egyvégtében vették volna fel egy nézőpontból, hol közelebb, hol távolabb vitték a gépet a cselekmény színterétől. A színpadi teret felváltotta a filmtér: az, ami a vásznon majd látható lesz; az, ahonnan a szereplők ki- vagy ahová belépnek, és amelyet a rendező maga *választ*. A filmreprodukció eszköze a fénykép volt, a filmművészeté a beállítás-váltás lett.”

A századfordulót követő néhány esztendőben a filmre vett jelenetek helyszíne, ideje gyakorta változott. Mennyiségük növekedett, olyannyira, hogy jóval meghaladta a színdarabokban szokásos jelenetszámot. A mozgóképet azonban még messze állt

attól, hogy egységgé váljon. Önmagunkban formás egészet alkotó, de egymástól elkülönülő jelenetek sorára töredezett szét, azaz fogantatása szellemében ez a filmforma még inkább a színműformával, mint a későbbi filmformával mutatott rokonságot. Amit akkortájt mozgófényképnek neveztek, az pillanatok és helyszínek egymást követő (helyenként már párhuzamos, két vagy több eseményt váltakoztató) sorozata volt.

A hangosfilm beköszöntése – a várakozással ellentétben – nem vetett véget ennek a helyzetnek. Sőt, állandósította, kitolta a hatvanas évek elejéig.

A filmek zöme sokáig a tragédia, a melodráma műfaját gazdagította. Bár sok esetben a cselekményben alig vagy egyáltalán nem akadt különösképpen tragikus mozzanat, az események megváltoztathatatlan, sorsszerű jelleget öltöttek. A „megtörtént, tehát megváltoztathatatlan” uralmát jelentette ez, amikor a hétköznapi, az említésre is alig méltó esemény, amelynek alternatív megoldási lehetősége fel sem vetődött alkotó és néző agyában, tragikus fordulatot vett vagy tragédiába torkollott.

Kezdetben a megújuló (megújulásra kész) film a teret vette birtokba, és csak azután jutott el az időkezelés valóban összetettebb kérdésének tisztázásához. Az idő meghódításához már szükség van a montázs különböző típusaira, a film hosszának növelésére (a korai filmek mindössze néhány percig tartottak) és a beszéd nélkülözhetetlen segítségére. E három tényezőt túl Metz még egy negyediket, az *optikai effektusok* alkalmazását, a film tagolását is szükségesnek tartja. (Christian Metz: *Une étape dans la réflexion sur le cinéma*. Paris, 1964.)

A korai film és a színház hasonlósága elsősorban nem abból fakadt, hogy mindkettő a látványra épült (látványosságnak számított), hanem abból, hogy a film kezdetben drámai művészet volt, és a színműre hasonlított, legalábbis látszólag. A *cselekményre* (cselekedetek sorára) épült. A történetet maguk a résztvevők „felvonásokra” tagolva előadták, nem pedig „felidézték”, ahogy az epikus művekben szokás. Hosszú idő telt el addig, amíg az alkotók ráébredtek, hogy a film a szó epikai értelmében is alkalmas az elbeszélésre; amíg nyilvánvalóvá vált, hogy a képekben előadott történet a szóban elbeszélttel egyenértékű lehet.

André Bazin szerint (*Théâtre et cinéma*. Paris, 1966.) különbséget kell tenni a *drámai*, illetve a *színházi* fogalma között. A *drámai* olyan esztétikai kategória, amelynek legfontosabb megjelenési formája a színmű, de a filmek háromnegyed részében, illetve a regények felében is fellelhető. A *színházi* viszont az, amittől a színműből színház lesz, és ami egyesegegyedül ez utóbbi sajátja. A színházi teljes egészében a szövegben rejlik. A szöveg védi a színművet a lehetséges ferdítéstől, a helytelen értelmezéstől mindaddig, amíg – szándékosan vagy véletlenül – a szöveghűség meg nem sérül.

A *színész jelenléte* – vélte Bazin – nem lényegbeavágó különbség a színház és a film között, mivel a mozgófénykép hűséggel felidézi, és éppoly hatásossá teszi a színész jelenlétét, mint a színház valósága. A színészek szövegében mutatkozó különbség a döntő. A színházban ez a szöveg stilizált, mesterkélt, gyakorta igaz, de sosem valós. A film „szövege” hétköznapi, természetes. A színmű szövege a rituális *szkénén*, a színpad felszentelt, önmagában zárt világot alkotó terén túl érvényét veszti. A zárt térben elhangzó beszédnek a hely biztosít karizmatikus hatalmat. A filmből/filmről elhangzó szó egy minden irányban nyitott, természetes, nem szakrális térből érkezik, világí, sőt világias.

Mitry magáévá tette Bazin nézeteit, de nagyobb jelentőséget tulajdonított a színész fizikai jelenlétének.

Mitry azonban nem elég következetes, nem viszi végig elgondolását. Pontosan meg kellene határoznia az olyan fogalmakat, mint a *díszlet* és a *diégézisz*. A *díszlet* szó talán egy jel- vagy jelzéscsoport, a díszítőelemek halmazát jelenti, amely nem ugyanazon a valóság szinten helyezkedik el, mint a szereplő (vagy a cselekmény), akinek (amelynek) keretétől szolgál. A díszlet ugyanis kissé mindig keret. Ilyen értelemben tehát a *filmben nincs díszlet*. Ugyanez a helyzet a diégézisz fogalmával, amelyet jóval korábban Souriau már egyértelműen meghatározott. Ez olyan teljes világ, amelynek valamennyi eleme – szereplői, eseményei, helyszínei, tárgyai, ideje – ugyanazon a valóság szinten helyezkedik el (lefényképezett, illetve leírt valóság). Ebben az értelemben a színmű kapcsán nem beszélhetünk diégézisről. A

színmű cselekmény, amelyet díszletben adnak elő, míg a film (és a regény) homogén *látszatvilág*.

Térjünk azért még egy pillanatra vissza Mitry elgondolásához. A színész mozog, él a színpadon. Mozdulatai összekötik a nézőt a történettel. Nem csupán felmondja a szöveget, de megeleveníti azt. Hangját, testét kölcsönzi a drámaíró teremtette alaknak.

Ezzel együtt Bazin és Mitry, valamint a vele azonos felfogást valló Albert Laffay (*Logique et cinéma*. Paris, 1949.), Jean Giraudoux (*Théâtre et cinéma*. Paris, 1942.) és Rosenkrantz (Bazin idézi a szerző 1937-ben írott cikkét) véleménye között nem olyan jelentős az eltérés, mint az első pillanatra hinnők. Utóbbiak valamennyien arra az álláspontra helyezkedtek, hogy a színész és a közönség jelenléte a színielőadást lényegében különbözteti meg a filmtől.

### A cselekmény a középpontba kerül

A Lumière-fivérek felfedezését (1895) megelőző és követő néhány esztendőben a feltalálók, újságírók, érdeklődők sokat vitakoztak a mozgófénykép eljövendő társadalmi funkciójáról. A megőrzés, az emlékek rögzítésének eljárása, az oktatók és kutatók segédeszköze (például a növénytanban vagy a sebeszetben), avagy az események elbeszélésének új formája lesz-e? Sok mindenre gondoltak ezek az elmélkedők, de arra, hogy a film éppen kitalált történetek elbeszélésének eszközeként tesz szert igazi népszerűsége, igazán senki nem gondolt közülük. A film „birodalmában” valamennyi ún. nem elbeszélő műfaj – a dokumentum-, a népszerű-tudományos vagy az oktatófilm – marginalizálódott, míg a játékfilm, amelyet a mindennapi nyelv egyszerűen „a film” elnevezéssel illet, fokozatosan a filmi kifejezés egyeduralmódója, meghatározója lett. Attól a pillanattól kezdődően, hogy a film és cselekmény (történet, mese) egymásra talált, a mozgófényképből, amely egyszerű mechanikus, leképező eljárás, a valóság analogikus másolásának eszköze volt, igaz nem azonnal, konstruált, konnotált jelentéssel felruházott, önálló világ született. A cselekmény, az elbeszélés élénkebbé, kifejezőbbé

tétele, az egymást követő események összefűzése – megannyi, a konnotáció körébe tartozó eljárás – váratlan eredményhez is vezetett: megsokszorozta a denotáció módozatát, megkövetelte a tagolást, és érvényt is szerzett annak.

Malraux és Mitry – hogy csak őket említsük – véleménye megegyezett abban, hogy a film születésekor még nem volt sajátos forma, mai szóval specifikus „nyelv”. A cselekménnyel történő találkozása okozta átalakulását, amelynek révén sajátos jelölismódok rendszerévé vált. Kialakultak a filmi elbeszélés eljárásai, de ennek csak előfeltétele volt az úttörők – Méliès, Porter, Griffith, Pastrone, Ince, Galeen –szándéka és eltökéltsége, hogy az eszközt történetek elbeszélésére alkalmassá tegyék. Ők elsősorban a denotációval és nem a konnotációval (a sajátos filmforma kialakításával) törődtek, a mechanikus, analogikus leképezés eszközét tagolt elbeszélés előadására, tolmácsolására kívánták felhasználni. Georges Sadoul érdekesítően írja le (*Histoire générale du cinéma*. Paris, 1949.), miként fedezte fel véletlenül Méliès (akit csak a mese érdekelt) az áttűnést, az egymásra exponálást *A zavart okozó fejek* című filmjében az úsztatást 1898-ban, a panorámázást *A Szajna panorámájában*. Jean Mitry, aki egy sereg ún. filmi eljárás vagy sajátosan filmi jelölési mód legkorábbi megjelenését kutatta, arra a következtetésre jutott, hogy bár ezeket többen is alkalmazták, így a francia Méliès és Promio, az angol Smith és Williamson, az amerikai Porter – igazi funkciót a filmcselekmény elbeszélésében első ízben Griffith műveiben kaptak. A filmtörténészek között elterjedt felfogás szerint, 1911 és 1915 között a mozgókép átalakult filmmé. A történet került a középpontba. A kifejezési eszköz ekkor már egy nyelvi-szemiotikai rendszer embrióját idézte. A filmcselekmény, amelynek előadásmódját, konvencionalizált jelölését seregnyi film alakította, csiszolta, hamarosan többé-kevésbé állandósult formát öltött. A mai szemlélő számára nyilvánvaló, hogy ez a forma egy felszíni (elbeszélés) és egy mély szerkezetre (cselekmény) oszlott, amelyek közül az előbbi könnyebben változott, míg az utóbbi csak hosszabb távon módosult.

Melyek e két réteg sajátosságai, amelyek a filmben jellemzik őket? A cselekménynek kezdete és vége van, ami elválasztja a

való világtól és szembeállítja vele. A cselekmény folyamata, időben tagolt események láncolata (szekvenciája). Az idő két eltérő köntösben jelenik meg benne: az elbeszélte cselekmény idejének (a jelölő ideje) és a cselekményben szereplő események idejének (a jelölt ideje) formájában. A cselekményre épülő művek sajátossága, hogy az egyik időkontingenst a másik időkontingensben fejezik ki. Ez különbözteti meg őket a leíró művektől (amelyek térkontingenst fejeznek ki időkontingensben) és a képektől (amelyek egy teret ábrázolnak másik térben).

A filmcselekmény mindhárom ábrázolásfajta szolgáltat példát. A sivatag egyetlen, mozdulatlan beállítása a *képnek* (a jelölt és a jelölő a tér); ennek több, egymást követő beállítása a *leírásnak* (a jelölt a tér, a jelölő az idő); a sivatagban haladó karaván több beállításból álló képsora az *elbeszélésnek* (a jelölt és a jelölő is idő) felel meg.

A példa kissé leegyszerűsíti a jelenséget. Egyedül azt kívánja illusztrálni, hogy a cselekmény – egyéb jellemzői mellett – időben kifejezett *transzformációk* rendszere. Amit cselekménynek nevezünk, nem más, mint események időrendbe szedett sorozata, amelyet az elbeszélésben a jelölés fejez ki, érzékeltet. A kép esete ettől eltérő. Minden kép pillanatnyi megállás az időben, egy folyamat kiragadott, „kimerevített” mozzanata. A cselekmény és a kép szembeállítását talán megérteti, miért olyan kétértelmű, hibrid jelenség a leírás. Érezzük, hogy a leírás és az elbeszélés két különböző dolog, mégis nem egy cselekményben szerepelnek leírások, sőt kifejezetten ritka az önmagában létező leírás. Ebből adódik, hogy cselekmény és leírás szembekerül egymással az elbeszélésben; hogy ez utóbbi az előbbinek egy sajátos mozzanata. Mind a cselekmény, mind a leírás eltér a képtől a tekintetben, hogy jelöljük időben, míg a képé térben fejeződik ki. A leírás első pillantásra felismerhető a cselekményben. Benne az időben egymást követő jelölők nem időben egymást követő jelöltekre utalnak (mint a cselekményben), mindössze azt fejezik ki, hogy a jelölésben szereplő tárgyak, személyek adott, közös térben helyezkednek el.

Minden cselekmény feltételezi az elbeszélést, de nem minden elbeszélés tételezi fel a cselekményt (lásd oktatófilm). Az elbeszé-

lés legfőbb jellemzője, hogy mindig meghatározott *kibocsátóra* utal. Az elbeszélés mögött mindig személy áll, aki „rajta hagyja” keze nyomát. Albert Laffay utalt rá a film kapcsán először, hogy a néző olyan képeket néz, amelyeket számára válogattak ki, állítottak sorrendbe. Jól tudja, hogy az, amit lát, valaki révén létezik. A „képeskönyv” lapjait „valaki” (nem ő) forgatja, a „megjelenítést” valaki megoldotta, a filmi eljárásokat valaki kitalálta, valaki *más* alkalmazta.

### A cselekmény halott (?), éljen a cselekmény!

Valaha a film a cselekményre épült, de ma már nem, vagy legalábbis kisebb mértékben – értett egyet már 1962-ben, a *Cinéma* című folyóirat körkérdésére adott válaszában a legkülönbélebb szellemi áramlatokat képviselők zöme. (*Qu'est-ce que le cinéma moderne?*) Valamennyien elismerték, hogy az ötvenes évek végének és a hatvanas évek elejének új filmművészeti irányzata eltér elődeitől. Arról viszont már távolról sem egyezett a véleményük, hogy miben.

A kérdés az, hogy az *új hullám* a színház jármától szabadult-e meg, avagy a cselekménytől? Mindig is létezett, ma is létezik egy filmtípus, amely a színházat utánozza, színmű-dramatúrgiára épül. Amennyiben az *új hullám* valamitől függetlenítette magát, úgy ettől a színmű-dramatúrgiától, az elbeszélés színházi receptekre épülő formájától vált meg.

Az *új hullám* és Antonioni *dedramatizálta* a filmet, a *holt idő* ábrázolásával merőben új filmformát teremtett. Jól ismerjük ezt a sztereotipizált értékelést. Holt idő? Van-e ilyen a filmben? – kérdezte hajdan Metz. (*Le cinéma moderne et la narrativité*. 1965.) Ilyen nem létezik, holt idő csak az életben van. A film részévé váló holt idő megszűnik holt időnek lenni. A forgatókönyvírás, majd a vágás folyamán a rendező eltávolítja művéből mindazt, amit ténylegesen holt időnek vél. Az igazi holt időt tehát sosem látjuk a filmben. Antonioni újítása szemléletében, az életben adódó holt idő jellegéről vallott felfogásában keresendő, nem pedig a filmbeli holt időről alkotott elképzelésében. A dedramatizálás – ez a

gyakorta használt, félreértett és ezért veszélyes kategória – tehát nem más, mint egy újfajta dramaturgiai szemlélet megnyilvánulása. „Dráma” nélkül nincs fikció, nincs cselekmény, nincs film. A valódi vízvázlat nem a játékfilmen belül, hanem a játékfilm és más, a cselekményről eleve lemondó vagy lemondani kényszerülő műfaj között van. A mindig megújuló filmkészítési, filmfeldolgozási módok nem száműzték soha a cselekményt. Ellenkezőleg, új elemekkel gazdagították, megváltoztatták formáját. Ez nemcsak arra a félreértésre adott okot, amiről említést tettünk – hogy a kritikusok egy része az elbeszélés módosulását a cselekmény pusztulásaként értékelte –, hanem némelyeket arra a következtetésre vezetett, hogy az új filmformával elavulttá vált (végleg és megváltoztathatlanul feledésbe merült) a film „nyelvtana”, „szintaxisa”.

A filmnek voltaképpen – néhány elméletalkotó vélekedése ellenére – sohasem volt a nyelvészetben használatos értelemben nyelvtana és szintaxisa. A film mindig az alapvető szemiotikai törvényszerűségek hatása alatt formálódott, melyeknek azonban semmi közük a nyelvtanhoz vagy a különféle nyelvek, kultúrák retorikai normáihoz. A félreértés, a hibás értelmezés abból adódik, hogy a „filmnyelvet” annak egyedi megnyilvánulásaival (a filmek egyikével-másikával) azonosítják, nem is sejtve, hogy a filmformát meghatározó törvényszerűségek a különböző „nyelvek”-nél jóval mélyebb szinten „helyezkednek el”. A hatvanas évek elejének szaksajtójában sok helyütt olvasható, hogy a mai filmnek „már nincs szintaxisa”; hogy a hajdan volt (főképp a némafilmet jellemző) szintaxis már érvényét veszítette. A *szintagmatikai tagolás* azonban – Saussure szerint a szintaxis csak a szintagmatika egy része – minden filmre jellemző. Az új hullám képviselőinek (Truffaut, Godard, Rivette) néha túlzó szintaxiselensége a korábban szinte kötelező érvényű, szintaxisra merevedett „fogások” mindenható uralma ellen irányult. Amikor azt olvasni az idézett kerekasztal-beszélgetés anyagában, hogy az új hullám „teljesen széttördelte a cselekményt” avagy „felrúgta a szintaxist”, az embernek az az érzése, hogy a nyilatkozók maguk sem tudják, mit fednek ezek a fogalmak; hogy a cselekményt helytelenül, szűk értelemben használják, éppen azokat erősítve

meggyőződésükben, akik ellen harcba indultak. Az új hullám elbeszélésmódban, filmi ábrázolásban kidolgozott újításai nem a cselekmény száműzését, a szintaxis felrúgását célozták, hanem az alkotásmód megújítását akadályozó esztétikai normarendszer változását kényszerítették ki. Godard, Resnais filmjei is ún. cselekményes filmek. Ábrázolásmódjuk a cselekmény hű tolmácsolását célozza, és ebben nem akadályozza, sokkal inkább segíti őket újításuk, szokatlan szerkesztésmódjuk, vágásuk.

Az elbeszélés hajdan oly gyakorta használatos konnotációs eljárásai, mint a párhuzamos vágás, az inzert, a *flash-black* (visszaemlékezés) vagy *flash-forward* (jövőbe pillantás) idővel az érthetőség (az analogikus másolás, a denotáció) feltételeivé váltak, és a mai cselekménykezelés sem nélkülözi némelyüket. Nem egy közülük – így a gyorsítás, lassítás, *blendezés* – idejétmúlttá vált, de elhamarkodott ítélet azt állítani, hogy megváltozott a cselekmény kezelése és ábrázolásmódja a filmművészet valamennyi tartományában. Az 1960 és 1990 között megjelenő áramlatok sok váratlan megoldással gazdagították a cselekménykezelés módját. Bizonyos eljárások ma már nem szerepelnek a filmrendezők eszköztárában. Mások – így a beállítás/ellenbeállítás, a váltakozó montázs – használatosak ugyan, de ritkábban élnek velük, mint régen, helyüket egy sor új eljárás foglalta el.

## A már-nem irodalmi és a még-nem filmi

„A film intuíciója, a fotogenikus magzat benne lüktet már a tagolás eljárásában és eredményében, a forgatókönyvben. Forgatókönyvet írni egyet jelen azzal, hogy egy dolgot feldarabolunk, más dologgá alakítunk át” – írta a forgatókönyv jelentőségét elemezve Luis Buñuel 1927-ben. (*Découpage ou segmentation cinématographique*. Madrid, 1927.) A francia nyelv a *découpage* szót használja annak jelölésére, amit a magyar nyelv forgatókönyvnek, pontosabban technikai forgatókönyvnek nevez. A francia fogalom egyszerre több jelenségre vonatkozik. A szó kifejezi 1. a Buñuel által filmi embrióknak nevezett írott anyag jelenetekre, beállításokra

tagolását és egyben 2. annak eredményét, a technikai forgatókönyvet. Noël Burch *A tér-idő tagolódása* című tanulmányában utalt e fogalom harmadik, egyedül a francia nyelvben létező jelentésére: ebben a film szerkezetét, vázát jelöli. (*Comment s'articule l'espace-temps?* Paris, 1969.)

A forgatókönyvről sokan és sokféleképpen elmélkedtek. Széles körű vita alakult ki róla az *új hullám* jelentkezése idején néhány rendező – elsősorban Godard – alkotásmódja láttán. Godard csekély jelentőséget tulajdonított az előre rögzített, beállításokra bontott forgatókönyvnek, és gyakran a helyszínen módosította azt, másképp véve fel a jelenetet, mint ahogy a forgatókönyvben szerepelt. Így alakult ki az *improvizálás* mítosza, amely szembeállította a forgatókönyv alapján dolgozó, azt híven, lépésről lépésre követő rendezőket a „fejből” dolgozókkal, akik néhány lejegyzett gondolat, ötlet alapján a helyszínen találták ki a jelenet feldolgozásának módját. A forgatókönyv jelentőségét nem az határozza meg, hogy *felhasználják-e* forgatás közben, hanem hogy *elkészíteték-e* vagy sem. A forgatókönyv ugyanis – ahogy erre Buñuel utalt, nem véletlenül szentelve cikket a kérdésnek – nemcsak a film tagolását, de egyben *értelmezését* is tartalmazza. Nem a cselekményt és annak mondandóját, hanem az ábrázolásmód mikéntjét rögzíti. Lényeges, hogy egy folyamatot darabjaira tördel; hogy a kontinuitást diszkontinuitással fejez ki, tehát utal arra, hogy ily módon is ki lehet azt fejezni.

Tagolással legkisebb önálló egységeire – beállításokra – bontják a cselekményt. A beállítás felvételi és montázssegység is, az, ami két illesztés között van. A beállítás részlet. A valóság töredéke, amelyet az objektív látómezeje, majd a vászon elválaszt a valóság többi részétől. A közeli kép pedig a töredék töredéke, a részlet részlete. A forgatókönyv tagolási egységei a filmi jelenet-szerkesztés kimondatlan, de normaként funkcionáló elveit tükrözik, ami mögött ott rejlik az ember mint mértékegység, mint referencia, azaz a film megértésének igénye. Így két jelenet összeillesztése (montírozása) a tekintetek irányától, a szereplők mozgásától függ. A jelenetek ilyen (össze)egyeztetésének az a funkciója, hogy „feledtesse” a részekre tördelt anyag diszkontinuitását, helyreállítsa a jelenség-világ kontinuitását (de leg-

alábbis annak érzetét). Ezt csak úgy éri el a film(alkotó), ha a szűkítéssel kirekesztett valóságot és a látómezőben, illetve a vásznon megjelenő (látszat)valóságot ismét homogén térben egyesíti. Így válik vitathatatlanná annak a kirekesztettségnek (a vásznon kívüli térnek) a jelentősége, amelynek éppen kirekesztésével akartak másfajta jelentést adni az ábrázolt jelenségnek.

Bazin egyik cikkében (*L'évolution du langage cinématographique*) a film formáját, szerkezetét befolyásoló tényezőként értékelte és vizsgálta a forgatókönyv, e jelentéshordozó szerkezet fejlődését a filmtörténetben. Szerkezeti szempontból ugyanis – érvelt később Burch – a film forgatókönyve az ábrázolás közegéül szolgáló és az ábrázolásban szerepet játszó tér és idő tagolását rögzíti. E tagolást az egyeztetés különböző lehetősége, a tér-idő folytonossága, illetve diszkontinuitása szabja meg. Burch 15 egyeztetési lehetőséget sorol fel: ezek kombinálása határozza meg, miként illeszthető össze két beállítás. (*Praxis du cinéma*. Paris, 1969.)

A látómezőn kívüli tér fogalma (amely kiegészíti a képmezőben ábrázolt teret, de ugyanakkor ellent is mond annak) fölborítja a filmi térről eddig vallott, harmonizáló nézeteket. Egyetlen képmezőhöz – írja Burch – 6 képmezőn kívül elhelyezkedő térszegmentum járul. A képmező 4 kerete mentén elterülő, a díszlet vagy annak eleme mögött elhelyezkedő, végezetül az, amelyik a felvevőgép mögött van. A képmezőn kívül eső tér nem egyenértékű a képtérrel. Jelentőséget akkor kap csupán, ha *feltételezhetően* valami történik benne, amit a néző nem lát, amikor valami hiányzik a képmezőből. A tekintetnek az a funkciója, hogy kapcsolatot teremtsen a beállítás képmezőn kívüli elhelyezkedő tere és a következő beállítás között. Burch kétféle látómezőn kívüli tértípust sorol fel. Az egyik *képzeletbeli* (tudjuk, hogy létezik, de sosem látjuk), a másik *valóságos* (már láttuk vagy majd látni fogjuk).

# A látvány tartománya

## Az érzékenységről

A fényérzékenység növekedése tette lehetővé, hogy a filmkép „realizmusa” a fénykép „realizmusához” váljék hasonlatossá, azaz ugyanolyan formai jellemzőkre épüljön. Az érzékenyebb nyersanyag kompenzálta azt a fényvesztéseget, amely abból adódott, hogy a némafilm 16 vagy 18 kép/mp sebességét a hangosfilm 24 kép/mp sebessége váltotta fel. A filmképet, hogy hatásából ne veszítsen, hogy éppoly reálisnak lássék, mint a fénykép, a fotó normáihoz kellett igazítani.

A technika e változásban csak okozat és nem ok. A változás előidézője a kép letrehozó, annak előállítását meghatározó, a realista másolást követő „ideológia” (nézetrendszer), amely a fényképet objektív tükrözésnek nyilvánította ki, és követendő például jelölte meg. Egy mű akkor látszik valóságosnak vagy realistának, ha a létrehozását meghatározó szabályok megegyeznek a való világ objektív észlelését meghatározó szabályrendszerrel. Azaz olyan, az észlelést és az ítéletet befolyásoló társadalmi kategória-rendszerhez igazodik, amely e szabályok alapján alkotott műveken iskolázódott. A társadalom azzal, hogy a fotográfiát objektívnek, realistának kiáltja ki, csak önmagát erősíti meg abban a hitében, hogy az objektivitásról kialakított nézetrendszernek megfelelő kép valóban objektív. Amennyiben igaz – miként állítják –, hogy a „természet utánozza a művészetet”, nincs meglepő abban, hogy a fénykép a „legtermészetesebb valósággá”, a leghűbb tükörképpé válik.

Az ortokromatikus film az árnyalatokat tökéletlenül adta vissza. A színészek arcát ezért kékre, okkersárgára festették. A pánkromatikus emulzió – ahogy neve jelzi – nemcsak érzékenységében múlta felül az ortokromatikus nyersanyagot (utóbbi csak a kék és ibolyasugárzásra reagált), de lehetővé tette a majdnem természetes színekkel történő sminkelést. A fekete-fehér képet adó, de pánkromatikus filmnek nevezett nyersanyag árnyalatokban is híven adta vissza a valóságban látottakat.

A nyereség nemcsak érzékenységben, de a valóság „színeiben” hívebb tolmácsolásában is megmutatkozott. A filmkép minősége sokat javult, ismét eséllyel vehette fel a versenyt a fotográfiával, amely már régóta használta a pánkromatikus emulziót. Valójában nem az számított elsősorban, hogy az egyik nyersanyag érzékenyebb-e, mint a másik, hanem az, hogy a pánkromatikus emulzió tolmácsolásában a kép „valósabbnak” hatott, mint ortokromatikus változatban. A kezdeti időszak kemény, kontrasztos tolmácsolása már nem felelt meg a filmi realizmusról alkotott elképzeléseknek, mert a fényképezés a fotóművészet tökéletesedésével a filmtől is igényesebb ábrázolást követelt. A mélységélesség azért veszített jelentőségéből, mert az ábrázolásban előtérbe került a tónus, az árnyalat, a színhatás. (Comolli, J.-L.: *Technique et idéologie*. Paris, 1971.)

Az áttérés éveiben (ez egy, maximum két esztendő lehetett) az újfajta emulzió előnyeit (nagyobb érzékenységét) teljesen még nem tudták kihasználni. 1931-ben azonban a Kodak piacra dobta a tökéletes pánkromatikus nyersanyagot. Megoldást találtak az ívfény ibolya felé tendálásának ellensúlyozására azzal, hogy a szénbe kalcium-, bárium-, stroncium-, krómfluorid sókat vegyítettek. Feltehető, hogy az a filmipar, amely a hangosfilm megjelenésekor oly gyors átalakulásra volt képes, különösebb nehézség nélkül együtt is alkalmazhatta volna a pánkromatikus nyersanyagot a mélységélességgel. Figyelemre méltó azonban, hogy míg a pánkromatikus nyersanyag elfogadtatásához bizonyos ellenállást le kellett győzni a „technikusok” körében, addig a mélységélesség megőrzését senki sem erőltette. Az ortokromatikusnál érzékenyebb pánkromatikus nyersanyag külsőben nem okozott problémát, így nem akadályozhatta volna a mélységélesség érvényesítését sem. Mégis, a hangosfilmkorszak kezdetétől az *Arany-polgárig*, a mélységélesség a western- és kalandfilmek táj-totáljainak dekoratív eleme volt. Nem tudatos munka eredménye, nem „megdolgozott” elem, hanem a táj „adaléka”. A klasszikus hollywoodi filmben tehát nem a mélységélesség maga, hanem kerete, a táj, a környezet válik mellékessé, dekoratív elemmé.

Gyakorlati, gazdasági, technikai szempontok, a tradíció „súlya” arra késztették az alkotókat, hogy a film nagyobb részét (még

a külső jelenetek zömét is) műteremben forgassák. Ez a gyakorlat kodifikálta, normává emelte a műteremben ábrázolt táj megjelenési formáját. A színháztól örökölt, festett díszlet előtt játszották a színészeket, abban a hitben, hogy a lélektani dráma zajlása közben a közönség nem figyel a díszletre, a környezetre. A hitelesség növelése érdekében néha egy-egy külsőben felvett tájrészletet is beiktattak ugyan, de ez aligha változtatta meg a díszlet-táj dömpingje által kiváltott, rossz beidegződéssé vált tájészlelést.

## A mélységelesség a hangosfilmben

1925-től 1930-ig a filmtörténet legjelentősebb változása következett be: lassan, de feltartóztathatatlanul utat tört magának a hangosfilm, és kiszorította a némafilmet. E változás kihatott a filmipar egészére, technikailag és ideológiailag meghatározta az átalakulás folyamatát, a film jövőjét. A művekből eltűnt a mélységelesség, és csak a filmtörténetben határkőnek számító *Aranypolgár*ban látható újra. Welles és operatőre, Gregg Toland érdeme elvitathatatlan, de különös, hogy a filmtörténészek „megfelelkeznek” Renoir filmjeiről, és csak Bazin – a filmnyelv fejlődéséről írott értekezésében – irányította rájuk a figyelmet az *Aranypolgár* kapcsán, a mélységelesség szerepét tárgyalva. A hirtelen kifejezésre jutó érdeklődés, amely Renoir irányában 15 év után megnyilvánult, még rejtélyesebbé teszi e feledékenységek okát. Nyilvánvaló, hogy itt nem elsősorban technikai kérdéssről van szó, hanem a filmkészítés bizonyos koncepciójáról, az uralkodó felfogás kétségbevonásáról. A mélységelesség „eltűnésében”, a technika történetileg meghatározott változásában a realizmust teremtő (létrehozó) kódok és az ábrázolás változása, a valószerűség felismerését meghatározó ideológiai rendszer átalakulása fejeződött ki.

„A hangosfilm tíz éven át alakította a műfajokat, amíg 1938–1939-re tökéletesen be nem érett. A harmincas éveket a hang és a pánkromatikus nyersanyag uralta. Noha a műtermek berendezése fokozatosan javult, radikális újítások bevezetésére nem adott lehetőséget. A helyzet a mai napig sem változott, annak ellenére,

hogy a nyersanyagok érzékenysége nőtt. A pánkromatikus emulzió felborította a kép megszokott harmóniáját, az érzékenyebb nyersanyag módosította rajzolatát. A korábban szabályszerűen életlen hátteret az operatőr leszűkített diafragmával korrigálni tudta a műtermi jelenetekben is. (...) A mélységélesség mindig megvalósítható volt kellő ügyességgel, akarással. (...) Nem annyira technikai, inkább stiláris problémáról van szó.” (Bazin: *L'évolution...* 1962.)

„Kellő akarással” – írta Bazin, mintha a fejlődés csupán az akaraton múlna. A mélyebben fekvő összefüggésekig Bazin már nem ásott le, megelégedett az „akárom/nem akárom” elvvel. Mitry a technikában, Bazin a stílusváltozásban kereste a mélységélesség fel-, majd eltűnésének okát, holott önmagában sem a technika, sem a stílus nem határozható meg. Csak úgy, hogy mélyebb okokra vezettük vissza egyik vagy másik változását. Az esztétika és a filmtörténetírás a „technikai fejlődés – stiláris újítás” fogalompárt magától értetődő természetességgel használta, és nem vizsgálta e két fogalom viszonyában az elsődlegesség, a fokozatosság kérdését sem. Nem vett tudomást arról, hogy a filmgyártást irányító/meghatározó ideológia miként fejeződik ki egyikben és másokban, a kettő viszonyában, a primátus eldöntésében. A probléma előtérbe tolása elfedte az eredetre utaló valós kérdéseket. A mélységélesség problematikájának funkciója, hogy eloszlassa a technika és esztétika egységének hamis tudatát (illúzióját), és rámutasson az ellentmondás eredetére.

„A hangosfilm, amely az expozíciós időt 1/30-ról 1/50-re csökkentette – írta Brunius –, szinte kötelezővé tette a pánkromatikus nyersanyagot és a mélységélesség megszűnését.” Mitry 1925-re utal, és a Bazin által említett „harmincas évek” végső soron 1927-et jelentenek. (*Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, 1965.) A pontos dátum azonban még nem magyarázat arra, miként iktatta ki a hangosfilm a mélységélességet.

A filmkép minősége, rajzolata javult, a fénykép minőségével vetekedett már, amikor Hollywoodból elindult útjára a hangosfilm. 1926-ban a *Don Juan*, 1927-ben *A dzsesszénekes* és *A hetedik mennyország*, majd 1929-ben az első száz százalékgig hangos film, a *New York fényei* vetítése után egybehangzó volt a vélemény: a

hang, az emberi beszéd végre megteremtette azt a valóság-hűséget, amely hiányzott a némafilmből. Alkotó és néző utólag döbben rá arra, hogy a korábban tökéletesnek hitt némafilmből valami hiányzott a tökéletességhez. Azok a filmek, amelyekből hiányzott ez a plusz, egy csapásra elavultá, *irréálissá* váltak. A hang első számú tényezővé lépett elő a valóságérzet felkeltésében, a valóság-hűség kifejezésében. A filmképről alkotott nézetrendszer kiigazítása – amely a hangosfilm térnyerése láttán kényszerűségből következett be – lassan módosította a filmi ábrázolásról, a hitelességről alkotott elveket.

A filmről terjesztett – csak részleteiben változó – ideológia mindenkoron a film valóság-hűségét, a filmi tükrözés gépies, ezért objektív leképezését tekintette alapvető jellemzőnek. A technikai fejlődés e nézet korrigálására kényszerítette az „ideológiát”, de az alapvető elvet sosem adták fel, csupán kiigazították. Az „elméletalkotók” az indokok bizonyító erejű kumulálásával minden újabb „fejlődési” szakaszban megerősítették e nézeteket, kevésbé törődve azokkal az ellentmondásokkal, amelyek ebből származtak.

A harmadik dimenzió hiányát a mozgás és a mélységelesség volt hivatott feledtetni. Meghatározó tényezővé léptették elő a perspektívát, amely a nyugat-európai kultúrában a térképzetet biztosította. A zongora vagy zenekar viszont nem tudta feledtetni (ez utólag vált tudatossá) az egyidejű zajt, zörejt és a beszédet.

A hangosfilm megjelenésével új „ideológia” született, amelyben a hitelességnek már nemcsak a vizualításban, de az audiovizualitásban is fellelhető, kötelező ismérvei voltak. A „még több realizmus” nem a valóság teljesebb birtokbavételét célozta, hanem a magát a valóság *tükröképének* elhitetni vágyó látványosság-hitelét kívánta növelni.

Ahogy a húszas évek végén a mélységelesség, úgy válik a hatvanas évek végén a *képminőség* ideológiailag meghatározott választás tárgyává, ideológiahordozóvá, eltérő vélemények, szemléletmódok látványos ütközési pontjává.

## Mélységélesség és képminőség

„A hetvenes évek francia filmjeinek képe sima, csillogó, tiszta – írta Alain Bergala. – Szinte celofán alatt látható minden. Ebben a filmművészetben, amelyről azt állítják, hogy nincs összetartó ereje, a kép az egyetlen homogén összetartó erő.” (Bergala, A.: *Petite variation sur le propre et le sale*. Paris, 1981.)

A hatvanas években a fekete-fehér film „kiment a divatból”. Érdekesség, a nosztalgia hordozója volt csupán. Azok a rendezők is, akik esztétikai okból, a mű sajátosságai miatt hívek maradtak a fekete-fehérhez egyik-másik filmjükben, kénytelenek voltak színesre forgatni, ha dolgozni akartak. Az ipar, a gyártás érdekei megkövetelték a színezt, s a közönség – öntudatlanul – követte ezt az érdek- és értékváltozást.

Az egyik film ezért hasonlított a másikra. Resnais műve Allió-éra, Truffaut alkotása Godard-éra, X. Y.-ra vagy Z-re. Ugyanaz a nyersanyag (a Kodak 5247), ugyanúgy előhíva. Tiszta rajzolat, láthatatlan szemcse, lágy színek. Jó tulajdonságok, amelyek fel-edtették, hogy az ember filmet lát; amelyek azt az érzést keltették, hogy üvegen át szemléljük, ami egy kirakatban történik. Szinte kispolgárian „tisztá” ez a kép, mint a reklámkatalógusok fotói. Lakkozott és érinthetetlen.

Ennyit a nyersanyagról, amelynek jelentősége – kell-e hangsúlyozni – nemcsak esztétikai. „Anélkül, hogy tudatosulna, metafizikai választásról van szó, amelyet azok a szakemberek készítettek elő, akik az új nyersanyagot kikísérletezték. A bizonytalan, nehezen körülírható társadalmi igény, amely ezt a választást indokolta, előkészítette, tíz évre biztosította a mindenható és mindenütt jelen lévő Kodak 5247-es uralmát.” (Bergala: I. m.)

Kényszerű adottság volt ez a nyersanyag, de a képet a filmek, elsősorban az operatőr „dolgozta meg”. Világítással, laboratóriumi munkák irányításával, de legalábbis befolyása érvényesítésével tette mindezt.

A hetvenes évek közepéig az *új hullám* hatalomra kerülése óta használatos akváriumvilágítás volt divatban: szórt, azonos intenzitású fény a helyszínen mindenütt, valódi árnyékok, kontraszt,

sötét felületek nélkül. Nem lehetett tudni, honnan jött ez a fény. Hangulata volt, légköre, és úgy tűnt, hiányzott belőle a világítás.

A „mélyben” azért gazdasági szempontok is szerepet játszottak. Ez a „természetes” fény, pontosabban annak előállítására nem igényelt hosszú előkészítési időt, sok nyersanyagot. A rendezők számára egyre nehezebbé vált esztétikai igényeik kielégítése. Napjainkban, amikor ismét visszatértek a „megmunkált” világításhoz, az örökségből még látható, hogy irtóztak a határozott árnyékoktól, a sötét felületektől, a homályban maradó részletektől.

A mai filmek operatőrei semmitől sem riadnak vissza annak érdekében, hogy ne legyen árnyék; hogy a képen jól látható legyen minden részlet, főként a színész. Valaha a szereplő a homályból, az árnyékból mozdult ki, mint egy „világító test”. Ma viszont a színész is csak kellék, aki a környezetet emeli ki, ahelyett hogy kiemelkedne belőle. A „természetes” fényben könnyebb a mozgás a helyszínen, de amit így nyertek, azt más tekintetben elvesztették. Azelőtt a fényben játszottak, ma ezt a fényt meg kell osztaniuk a képmező egy-egy tárgyával, de lehet-e rivalizálni „csillogásban” egy hűtőszekrénnel?

Mi magyarázza e változást a felszínes „esztétikai” okon túl? Mindenekelőtt a filmgyártást befolyásoló új eszköz, a televízió hatalomátvétele. A hetvenes években született filmek jelentős hányadát azért forgatták oly módon, ahogy forgatták, mert arra szánták őket, hogy egy nap a televízióban is megjelenhessenek. A televízió azonban nem adja vissza hitelt érdemlően a kontrasztosságot, a tompított világítással készült, árnyékszónákat tartalmazó kép élvezhetetlen benne. Ellenfényben például a sötét nagyközeliek szinte a felismerhetetlenségig elfeketedhetnek és élvezhetetlenné válnak. Márpedig a tévé néző – még inkább, mint a moziba járó – világosan akar látni, minden részletre kiterjed a figyelme. Ez alapvető igénye, ez az, amit úgy nevezhetnénk: a vizuális komfort biztosítása. A reklámfilmeken nevelkedett tévé néző hozzászólt ahhoz, hogy a vizuális információ világos, tiszta és azonnal felfogható.

„A televízió mint hivatkozási pont – írta Bergala – bár meggyőző alapnak látszik az érvelésben, mégsem magyarázza meg telje-

sen, miért irtóznak a mai operatőrök annyira az árnyéktól, az erős kontrasztoktól. A stílusváltásban a változó idő érezteti hatását. A francia kispolgár katalógusesztétikát kíván és kap ezekről a képekről. A filmekről azt várja, hogy kedvenc színészét (önnön mását) álmai díszletében elevenítsék meg. A filmen látható hétvégi rezidencia modern, fények járkák át, szagtalan, egyszóval tökéletes. Az árnyék, a sötét felületek, a piszok üldözésében a francia film odáig jutott, hogy általánosan elterjedté tette az árnyékot és a kontrasztot nélkülöző konyha- és műtővilágítást, megváltva nézőit a szorongástól, félelemtől.”

Az azonos nyersanyag és az azonos világítás (amely a hetvenes-nyolcvanas évek francia filmjeit jellemezte) a mélységelességet is befolyásolta. Az operatőrök nagy része – mesterséges megvilágításban – a 100/ASA érzékenységsű 5247-esnél f/4-re szűkítette le a rekeszt, ami közepes gyújtótávolságú gyújtóobjektívekkel olyan „sem-sem” mélységelességet eredményezett. A háttér nem volt igazán éles, de nem is volt életlen (csak egy cseppet), ami különösen azokban a jelenetekben volt elviselhetetlen, amelyek minimális mélységelességet igényeltek. A mélységelesség alkalmazása Bergala szerint esztétikai kérdés, tudatos választás eredménye volt, nem lett volna szabad – mint a hetvenes-nyolcvanas évek filmjeiben – a körülmények kényszeréből, az általánosan elterjedt filmkészítési gyakorlatból fakadnia.

Az új hullám gazdasági-esztétikai forradalma után, a hetvenes évek elejére egyensúly alakult ki a gyártás gazdasági és a filmkészítők esztétikai igényei között, és ez az egyensúly kielégítette a közönséget is. A változás nyomán létrejött gyártási-esztétikai normák bevallatlan rendeltetése az volt, hogy lehetőség szerint minimálisra korlátozzák a művészi újítást. A képminőség normái a képkialakítás valamennyi szakaszában (felvétel, megvilágítás, hívás, fénymegadás) technikai, gazdasági, szakmai követelmények mezét öltötték, és a korlátok sora egy *standard* képtípus kialakulásához vezetett.

A normát könnyebb leírni, mint a lehetséges eltérések mértékét és jellegét meghatározni. A normasértések ugyanis az elmúlt évtizedek során nem álltak össze rendszerré. Elszigetelt próbálkozások maradtak, noha a radikális szakítás kísérlete tükröző-

dött nem is egyben. Így Godard filmjeiben nem világítottak, Straub és Huillet forgatás közben kivárták a természetes fény kedvező alakulását, Pialat pedig rá se hederített a kép minőségére. Nem volt baj, ha a kép életlen vagy szabálytalanul komponált, a lényeg másutt volt, a hangsúly máshova került.

Az egyetlen jól követhető tendenciának a mind gyakorivá váló „megdolgozott” világítás látszott. A fiatal filmrendezők (Wim Wenders, Raul Ruiz) komoly szakmai múlttal és felkészültséggel rendelkező operatőröket kértek fel munkatársnak (az előbb említettek például a 70 éves Henri Alekant).

A normaváltás jele a nyolcvanas évek elején tapasztalható, de előkészítése a hetvenes évek végén indult. Az új hullám esztétikájához hű únaturalista, intimista stílust kedvelő Rohmer és Truffaut, tizenöt évvel pályakezdésük után, műteremben, kosztümös filmet forgattak. Márpedig kosztümös filmet nem lehet gyertyavilágítással készíteni, sem olyan technikával, amellyel a *Kifulladásig* készült. Ismét felfedezték tehát a műtermi megvilágításban rejlő kifejezési lehetőségeket, amelyeket a természetes díszletben forgatott filmek feledtetni látszottak. Új rendezők sora – Tèchinè, Jacquet, Vecchiali – szegényesnek érezte a klasszikus filmvilágításához képest az elmúlt évtizedben elterjedt világítási stílust.

Annak ellenére, hogy a filmgyártásban nehéz elhatárolni, hol végződik a gazdasági érdek, és hol kezdődik az esztétikai, a „piszkos kép” minden bizonnyal a korlátozott anyagi lehetőségek következménye volt (16 mm-es felvevőgép, a felvételben közreműködők számának csökkenése, gondatlan fénymegadás), amit jól példázott az 1968 után készült elkötelezett, kézből forgatott filmek sora. Hiba volt azonban ezeket az alkotásokat technikai tökéletességük vagy tökéletlenségük alapján esztétikailag minősíteni, hisz az eszközváltásban, a forgatás módszerében a valóságról alkotott és adandó kép is szerepet játszik.

Tagadhatatlan, hogy bizonyos határon túl az esztétikai követelmények technikai követelményekké váltak, amelyeken változtatni aligha lehetett. A kép minősége (ha jó) lehetett tudatos választás eredménye, de az élvezhetetlen kép óhatatlanul a szak tudás hiányára, és nem az alkotó sajátos világszemléletére utalt elsősorban.

A hetvenes évek közepén lezajlott technikai forradalom (a video elterjedése) megosztotta a filmszakmát. A választóvonal korábban a 35 mm-es, illetve a 16 mm-es film között húzódott, ma a film és a video között helyezkedik el. A video főként azokon a területeken, azokban a „műfajokban” terjedt el, amelyekben korábban 16 mm-re dolgoztak. A 35 mm és a 16 mm között a különbség azelőtt gazdasági okokra volt visszavezethető. A technikai fejlődés úgy hozta, hogy napjainkban kiváló minőségű filmet lehet forgatni 16 mm-re, illetve videóra is, így a választás az eszköz tekintetében egyre inkább esztétikai kérdéssé válik, eszközdifferenciát és nem anyagi differenciát fejez ki.

A normától eltérni, az átlagossá vált képtípus esetében is, két irányban lehet. Lefelé, az „elhanyagolt, piszkos, gondozatlan” és felfelé, a „tisztá, gondozott, túlápolt” képtípus felé. Chantal Akerman és Wim Wenders – két alkotó azok közül, akik a hetvenes évek filmművészetét meghatározták – írtóztak az „átlagos” képtől, filmenként más és más képtípust kívántak. A piszkos kép minden bizonnyal szakmai kockázatot is jelentett. Létezik olyan szint, amely alá süllyedni már rangvesztést jelent még akkor is, ha ez a szint tudatos választás kifejezője. Csak a szakmán kívül állók engedhetik meg maguknak, hogy egyáltalán ne törődjenek a képminőséggel.

## A szín világa

„(...) Sokat vitatkoznak manapság a szín jelentőségéről. A kukacskodók azt állítják, hogy a vásznon látható tónusok hamisak, és a film sohasem lesz képes egy remekművű festmény kellemes színérzetét felkelteni. Bizonyos, hogy a színes film technikája – tagadhatatlan fejlődés ellenére – nincs még tökéletesen kidolgozva. Az is nyilvánvaló, hogy a film csak reprodukálni tudja – többé-kevésbé jó minőségben – a valóságot, és nem átkölni azt, amire csak a festőművész képes. Nem volna csekélység már az sem, hogy ha mechanikus leképezés útján megközelítően hiteles színekben sikerülne tolmácsolni jeleneteket vagy személyeket.

Sajnos, csak részsikerek bizonyítják, hogy a vérmes remények jogosultak. Magam, amikor az első elfogadható minőségű, egyébként nagyszerű betéteket tartalmazó színes filmet – Swing Cusnmings *Vogues 1938* című művét – láttam, értettem meg, hogy előbb vagy utóbb, de a színes film szükségszerűen megöli a fekete-fehér képet, épp úgy, ahogy a hangosfilm a némafilmvégzetét okozta. (Le Sidaner, L.: *Nouveau propos sur le progrès et l'avenir du cinématographe. Les machines qui parlent*. Paris, 1941.)

A szín – ahogy ez Le Sidaner idézetéből kitűnt – a valóság hű tükrözésében újabb eszközzel szolgált a filmalkotók számára. Azt hihetnők, hogy ebben a megállapításban senki sem talált kivétlnivalót. Mitry azonban úgy vélte, hogy a szín – kiváltképp a film történetének első két évtizedében – inkább gyengítette, mint erősítette a nézőben a valóságérzetet. A filmeket akkortájt kézzel színezték, és az átmenet nélkül egymás mellé kerülő, egymástól eltérő színes felületek inkább képregényhez, mintsem festményhez tették hasonlóvá a műveket. „Nincs tanulságosabb, mint a nemrégiben látott néhány színes film. (...) A színes filmnek is vannak igenlői és ellenzői. Nyilvánvaló, hogy az oly csodás, elvont és mégis pontosan utaló tudományos és egyben művészi kifejezőmód, amely képes összehangolni azt, amit az emberi elme szétválasztott, új szellemi attitűdöt kíván élvezőjétől. Bebizonyosodott, hogy a film szín és hang nélkül is képes érzelmeket kifejezni. Ez a fekete-fehér, néma film meghódította a világot. Meggyőző ereje oly nagy, hogy láttán eszünkbe sem jut, hogy fülünkkel nem hallunk, hogy szemünk előtt nem vibrálnak színek. Az emberiség nehezen adja fel évszázados szokásait és fogad el teljesen új kifejezési formákat. A hangosfilm megteremtésére egyre több kísérlet történik. (...) A színes film bevezetésére irányuló törekvések pedig még ígéretesebbek. A Gaumont háromszíneljárása kecsegtet a legtöbbel. A vörös, a zöld és a sárga a szemünk előtt áll össze különböző színkeverékké. (...) Él még azonban a régi eljárás, a filmszalag kockáról kockára történő színezése is. Az eredmény majd mindig szánalmas. A hold kék fénye, a fák zöldje, a tűzvész vöröse gyerekes játszadozásnak tűnik. Az eltúlzott színek ellenére a filmszalag színezése – ez a fáradságos türelemjáték – néhány esetben – mint például a *Szerellem* című amerikai

filmben – a nézőt is érdeklő szintre emelkedhet, ha a fotogramok pontos és gondos színezése folytán átütő erőre tesz szert.” (Carnudo, Ricciotto: *L'usine des rêves*. Paris, 1927.)

Az átmeneteket nélkülöző színábrázolás később azonban néhány alkotásnak – mivel azok lényegéből fakadt – kifejezetten jót tett. Ilyen volt például Olivier V. Henrike, Renoir *Aranyhintója*, a mesefilmek és a *musicalek* egy része.

A japánok 1953-ban Kinugasa *A pokol kapuja* című filmjében alkalmazták először a finom színátmeneteket tolmácsolni képes Eastmancolor-eljárást. A konkurencia jelentkezése a többi eljárás (így a Technicolor) tökéletesítésére készítette a szakembereket. A színezett film helyét végleg elfoglalta a színes film.

A szín azonban nemcsak valóság-hűséget erősítő funkciójával járul hozzá a filmalkotás gazdagításához. A „színes valóság” és a „valóság színei” mellett találkozunk – igaz, elég ritkán – a színek alkotó, tehát világalakító felhasználásával.

A szín stílusmeghatározó, azaz a művet lényegében befolyásoló szerepe csak akkor nyilvánulhat meg, amikor mint eszközt már tökéletessé tették. Mitry joggal bírálta azokat, akik – mint Henri Agel, illetve Jean R. Debrix – a valósággal mind erőteljesebb szakításban látták a filmművészet sajátos feladatát, és akik épp ezért a film valamennyi realista, tehát a valóságot mind hívebben tolmácsoló stíluselemében kifejezetten rossz irányba befolyásoló eszközöket vélnek felfedezni. „A film azon túl, hogy megcsonkítja a teret, hogy megváltoztatja az időviszonyokat, más módosítást is végrehajt a világon érzékelhető valóság tükrözésekor. A film évtizedeken át kénytelen volt nélkülözni a színt, a hangot. (...) Az előbbieket alapvetőek, lényegbevágóak és nélkülözhetetlenek, egyszóval funkcionálisak a film ábrázolásban, mert a film sajátosságait alkotják. Az utóbbiak csak a felszínt értik, csak a valóság látszatát és nem szerkezetét változtatják meg. (...) A filmi ábrázolás tér- és időkezelésével alapvetően megváltoztatta szemléletünket. Funkcionális szempontból viszont alig van annak jelentősége, hogy a film színes, hangos, térhatású, mivel ez a három tényező lényegtelen. (...) Alapjában, a filmkép jellegét, szerkezetét illetően és következményében (esztétikai funkciójában) mi sem változott a Lumière-féle kinematog-

ráf felfedezése óta. (...) A szín a valóságnak csak jelensége és nem szerkezetét érintő, lényeges eleme. A film funkcionális jellemzőin – a valóságos tér és idő sajátos tükrözésén – nem módosított, hogy a színt nem tudták rögzíteni, reprodukálni. Az objektív tükrözés módjából fakadó ábrázolásbeli sajátosság sokkal nyomatékosabban hatott a filmművészet alakításában, mint az a tény, hogy a filmszalag képes-e vagy sem színessé válni. Ebből fakad az a következtetésünk, hogy a film művészi funkcióinak megítélésében nem azonos súllyal esnek latba a különböző tényezők. Azok, amelyek a valóság szerkezetének ábrázolásmódját érintik, ún. ontológiai funkciók, míg azok, amelyek csak a látszat ábrázolását módosítják, másodlagos, a film fejlődéstörténete során változásnak kitett funkciók.” (Debrix, J. R.: *Les fondements de l'art cinématographique. I. Art et Réalité au Cinéma*. Paris, 1960.)

Egy művészeti ág eredményességét egyebek között azon is lemérhetjük, hogy kevés eszközzel képes-e sokat tenni. Az eszköztelenség azonban nem igénytelenség. A film nem mondhat le az újabb és újabb rendelkezésre álló eszközökről, még ha az eszközök gazdagsága a vele szemben támasztott igényszint növekedését eredményezi is. Valamennyi, a film története során megjelenő új eszközt – a színt, a hangot, a szélesvásznat – annak fényében ítélték meg, vajon a rendelkezésre álló ábrázolóeszköz milyen mértékben, milyen irányban befolyásolja az ábrázolást, azaz magából az eredményből, az ábrázolt világból. (Souriau, Etienne: *Les effets du film en fonction des techniques nouvelles*. Paris, 1955.)

Eizenstein volt az első, aki sokat foglalkozott a színek jelképes szerepével a filmben. A színérzékelés pszichofiziológiai vizsgálata kimutatta, hogy az emberek megfelelést keresnek és találnak bizonyos színek és – ahogy Mikel Dufrenne nevezte – bizonyos *érzelmi kategóriák*, Etienne Souriau szavaival, *elvont érzelmek* között. Ma már világosan látjuk, hogy az ilyenfajta megfelelés a kulturális kodifikáció – képzés, szoktatás – eredménye. Nem véletlenül tapasztalható tehát nézetazonosság a különböző társadalmi csoportokhoz tartozó nézők értékítéleteiben. A szín alkalmazása a művészetben azonban nem ennek a társadalmilag szabályozott viselkedésnek mechanikus eredménye, mivel nem

egyes színek felelnek meg egyes érzelmeknek, hanem a színviszonyok hordozzák a jelentést. Nem analógiáról (szín és érzelem megfeleléséről), hanem *homológiáról* (az érzelmek csoportjának és a színek csoportjának megfeleléséről) van tehát szó. (Ez volt a véleménye egyébként Eizensteinnek is, akit közvetve ugyan, de nem várt irányból, Lévi-Strauss és Barthès is megerősített.) A színek jelentésüket a műben betöltött funkciójuknak és nem a valóságnak megfelelő vagy eltérő, a nézőben tudatosult mivoltuknak köszönhetik. Ilyen értelemben tehát a szín jelentése a filmben mindig movitált, ebből fakadóan pedig akarva-akaratlanul természetes vagy természetesnek látszó.

*Úgy vélem, hogy elvből sosem szabad akadályozni az újdonság érvényesülését. Sőt, ellenkezőleg, fel kell használni azt.*

(Henri Chomette, 1929.)

A cselekmény – a dráma vagy az epika szabályainak megfelelő eseményelbeszélés – formát adott a filmnek, hozzásegítette, hogy művészetté váljon, művészetként funkcionáljon. Az új forma sokakat megtévesztett. Olyat véltek látni benne, ami hiányzott belőle. A nyelvhez hasonló, minden ízében kodifikált rendszernek hitték, holott egy kevésbé feszesen szerkesztett, kevésbé szabályozható nyelvi jellegű megnyilvánulási forma volt csupán.

Az elméletalkotók figyelmét voltaképpen sosem a természetes nyelv, hanem mindig az irodalom vonta magára, amikor párhuzamot kerestek nyelvi és filmi megnyilvánulás (forma) között, amikor az utóbbi sajátosságait kutatták. Céljuk nyilvánvaló volt. Nem nyelvi jellegű rendszer működésének mechanizmusa, annak mikéntje izgatta őket, hanem a film esztétikáját akarták megteremteni. Többféle lehetőség, többféle „módszer” kínálkozott. Egyfelől levezetni a filmet az irodalomból (a filmi „formát” az irodalmi „formákból”), és utalni arra, hogy a film folyománya, folytatója az irodalomnak. (Quesnoy, P. F.: *Littérature et cinéma*,

Paris, 1928.) Másfelől kutatni és kimutatni, hogy a film lényegében tér el az irodalomtól, hogy a film valami más, aminek felmenő ági rokonságát (ha ilyen egyáltalán létezik) másfelé kell keresni. (Dulac, Germaine: *Les esthétiques et les entraves. La cinégraphie intégrale*. Paris, 1927.) Bazin termékenyítőnek vélte az irodalom hatását, mások menteni akarták az irodalmat a filmtől, a filmet az irodalomtól. (Rops, Daniel: *Le cinéma, malade de la littérature*. Paris, 1927.) Megint mások, a két művészet közös eredetére utalva (az elbeszélést, a zenélést kiváltó „lélekfeszítő szenvedélyre”, ami a költészetet, a tragédiát megteremti), stílusjegyeiben vélték hasonlóságot felfedezni. (Lásd E. Fuzellier magyarul is megjelent *Film és irodalom* című könyvét.) Mások komplexitásuk, egyaránt összetett kifejezési képességük címén közelítik egymás felé őket. (Ropars, M.-C.: *De la littérature au cinéma*. Paris, 1970.) Mindezen elméletek egyetlen, közös cél felé terelik a figyelmet, amely nem más, mint bizonyítani, hogy a film önálló értékhordozó, a művészi jelzőre érdemes kifejezési eszköz, és eközben kimutatni (bár mellékesnek tűnik, holott lényegbevágó), milyen a „jó”, a „valódi” film, vagy éppen milyennek kellene lennie.

### A film „nyelvtana”

A film „nyelvtanát” megteremteni szándékozó munkák is ebben a szellemben fogantak valaha. Ha a film, mint művészet fejlődni kíván – vélték ezek a „nyelvészek” –, éppúgy, mint az irodalomnak, „nyelvtannal” kell rendelkeznie. Azaz, olyan szabálygyűjteménnyel, amely képes megvonni a még elfogadható, és a már-el-nem-fogadható között húzódó határvonalat. (Moussinac, L.: *Naissance du cinéma*. Paris, 1925.) Vajon mi egyébre szolgál a nyelvten, mint annak megítélésére, hogy a nyelvi normákat betartják-e, avagy nem? – teszi fel a kérdést Robert Bataille. (*Grammaire cinématographique*. Lille-Paris, 1947.)

„Mivel a nyelv újfajta módozatával van dolgunk meg kell keresni szabályszerűségeit, meg kell határozni fogalmait. (...) Ezáltal olyan útmutatót adunk a jövő filmeseinek kezébe, amelynek segítségével haszonnal tanulmányozhatják a kiváló szerző-

ket.” Így írt Bataille, akinek művén végighúzódik a párhuzam, amelyet hol a film és az irodalom, hol a film és a zene között vont.

Korábban Germaine Dulac építette az „új”, a „tisztá” filmről vallott nézetrendszerét a film és a zene közti párhuzamra. Időbeli jellegük rokonítja őket – vélte –, és a legfontosabb közös jellemző a ritmuskezelésben nyilvánul meg. „A ritmus meghatározó, a mű felépítését döntően befolyásoló tényező.” (*Le cinéma: des origines à nos jours*. Paris, 1932.) Ezt az elvet vallotta Léon Moussinac és Abel Gance is. „Kétfajta zene létezik: a hangok zenéje és a fény zenéje, amelyet másképpen filmnek neveznek” – hangoztatta Gance. (*Le temps de l'image est venu*. Paris, 1927.) André Berthomieu pedig egyenesen a karmesterhez hasonlította a rendezőt, aki „a partitúrában megadott szempontok szerint eleveníti meg a művet”. (*Essai de grammaire cinématographique!* Paris, 1946.)

„A film tanulmányozása kétféle ismeretanyag alkalmazását igényli. Ismerni kell az irodalmi alkotást, a zenei komponálást ahhoz, hogy vizuális harmóniát teremtsünk. Az író tudatos mérlegeléssel, vagy ösztönszerűen válogatja meg a szavakat, rakja őket meghatározott sorrendbe. Ha egy szót megváltoztat, az maga után vonja egy másik felcserélését is, sőt az egész mondat rendjének megváltoztatását. A filmesnek is ilyenképpen kellene cselekednie.” (Bataille: I. m.) A filmnyelvtan célja tehát, hogy lehetővé tegye a filmrendező számára a „megfelelő filmstílus”, azaz a „harmonikus stílus” elsajátítását, a film felépítését meghatározó, változatlan és alapvető szabályok, törvényszerűségek megismerését. Melyek ezek? „A felvevőgép mozgatása feltétlenül szükséges a cselekmény mozgalmasságának, drámai voltának kifejezéséhez. (...) Totálképből sosem szabad nagyközelire átvágni. (...) Amikor a gép balról jobbra panorámamozgást végez, a következő képen a mozgásnak azonos irányban kell folytatódnia. (...) Panorámázásból vagy kocsizásból nem lehet egy mozdulatlan beállításra vágni.” (Berthomieu: I. m.)

Az ún. filmnyelvtanok rendre felsorolják, miféle hibákat nem szabad elkövetni, kivéve, ha a rendező különleges „stílushatást” kíván elérni a szabálysértéssel (de ezek az esetek nem ismétlődhetnek). Hallgassuk megint André Berthomieu-t: „Totálból nagyközelire vágni hiba, de lehet szándékos is, hogy váratlan vizuális

sokkhatásával hívja fel valamire a rendező a néző figyelmét.” A fent említettek magyarázzák a filmnyelvtan következő meghatározását: „A filmnyelvtan azokat a szabályokat tanulmányozza, amelyek lehetővé teszik, hogy a filmalkotó helytállóan közöljön mozgófényképek sorával gondolatokat.” (Bataille: I. m.) E filmnyelvtannak éppúgy, mint a hagyományos nyelvtannak, normateremtés a célja. A normákba foglalt esztétika hasonló szellemben fogant, hasonló szellemet tükröz. A művészi film áttetsző, realista, igaz, a valóságot tolmácsolja.

A filmnyelv – e hosszú életű metafora – jellemzőire vonatkozó megjegyzések szigorú következetességgel „másolják” a nyelvet leíró nyelvtanok szabályrendszerét, kölcsönveszik annak terminológiáját, elemzési eljárásait. E filmnyelvtanok is az általuk legkisebbnek tartott nyelvi egységből, a szó vizuális megfelelőjeként azonosított beállításból indulnak ki, és felállítják annak nomenklatúráját. „A távoli beállítás a szereplők környezetével ismertet meg. A féltávoli nincs különös tekintettel se a cselekményre, se a környezetre. A félközeli a szereplők kiemelésére szolgál, mellőzi a környezetet.” (Berthomieu: I. m.) E felsorolást követi a képsorok (szekvenciák) – filmbeli „mondat” – alakításának módjára vonatkozó szabályleírás, majd a képsorok elválasztásának (tagolásának) módja, az *interpunkciós jelek* ismertetése. „A *kivilágosodás* egyenlő a mondatkezdő nagybetűvel, az elsötétedés a mondatot lezáró ponttal. (...) Az *úsztatás* a vessző megfelelője.”

A párhuzamba állítás nem minden esetben történik ilyen leegyszerűsítve, mondhatnánk iskolás módon. Bataille például a *Filmnyelvtan* bevezetőjében jónak látja megjegyezni: „Bár néhány fogalmat, jelzőt a francia, illetve a latin nyelvtanból kölcsönöztünk, itt ezeknek általunk meghatározott, önálló jelentésük van, amelyek többé-kevésbé különböznek jelenleg használatos értelmüktől. Felesleges tehát összevetni őket korábban használatos jelentésükkel, és ennek alapján alkotni (esetleg elmarasztaló) véleményyt vállalkozásunkról.” Nyelv és film párhuzamára vonatkozó alapelve azonban ma is helytálló. „A már meglévő fogalmakból és elvekből kiindulva kísérünk meg egyike is, másikra is vonatkozó hasznos megállapításokat tenni anélkül, hogy az új kifejezési formát belekényszerítenénk a régebbi sablonjába.” Igé-

nye ellenére Bataille nem tud véges-végig hű maradni szándékához. Néhány furcsaságtól eltekintve azonban – például a latin versmértékek felhasználása a különböző ritmusfokozatok megnevezésére (a jambusnak, trocheusnak, spondeusnak, daktilusnak megfelelő képsorok) – mértéktartó és óvatos a nyelvtani kategóriák filmre alkalmazását illetően. Ez az óvatosság nyilvánul meg a filmi *interpunkciós jelek* elemzésében. Maga említi, hogy a túlzó, mindenütt párhuzamok felállítására törekvő elemzés „önkényes és mesterkél”. „Ne keressünk minden ízében meg-egyező azonosságot a tipográfiai tagolójegyek és az optikai jellegű átkötések között, mivel az utóbbiak alkalmazása korántsem kötelező érvényű, mint az előbbieké.” Attól is óvakodik, hogy a beállítást leegyszerűsítve, a szó megfelelőjének tekintse. A kettőt közelíti ugyan egymáshoz, de azt is hangsúlyozza, hogy miben térnek el: „a szó felidéz, a beállítás egy gondolat (...), a szó gondolat, a beállítás érzet”. „A beállítás – vonja le azután a következtetést – az egyszerű gondolat vizuális ábrázolása.” Bár a két fogalom – szó és beállítás – összebékítése kétségeket kelt, és szembeállításuk érvei is leegyszerűsítőek, a meghatározás mégsem olyan naiv, mint amilyennek a megfogalmazás alapján tűnik. Bataille jól tudja ugyanis, hogy a beállítás általában több gondolatot rejt, de ő végső soron a nézőre gyakorolt hatása alapján ítéli meg. „A fő gondolat kiemelése, a pontosan kiszámított időtartam, amely közléséhez szükséges, és amely már rövid a mellékes gondolatok kifejtésére, azt eredményezi, hogy a néző egyetlen gondolatot észlel csupán a beállítás időtartama alatt.”

A különféle beállítástípusok jellemzésére szolgáló ellentétpárok is világosak. Ilyen ellentétpárba állíthatók a *változatlan/változó* beállítások (ha a felvevőgép mozgását tekintjük kategóriaalkotó tényezőnek); a *konkrét/absztrakt* beállítások (ha a beállítások értelmezésmódját tekintjük kategóriaalkotó tényezőnek); a *tárgyas/tárgyatlan* beállítások (ha a beállítások időmúlást vagy csupán pillanatot rögzítő képességét tekintjük kategóriaalkotó tényezőnek); a *hangsúlyozott/hangsúlyozatlan* beállítások (ha a tartalom kiemelését tekintjük kategóriaalkotó tényezőnek); a *rövid/hosszú* beállítások (ha a tolmácsolásra szánt gondolatok számát tekintjük kategóriaalkotó tényezőnek). (Bataille: I. m.)

A beállítás – ismeri fel Bataille – nem vizsgálható csupán önmagában, a film egészétől elkülönítve. „Szerepe (...) lényegében attól függ, hogy milyen helyet foglal el a filmen, közelebbről a képsorokon belül.”

A képsorok osztályzását annak alapján végzi el, hogy 1. hány beállítást tartalmaznak; 2. milyen típusú (nagyságrendű) beállításokból állnak; 3. mennyi ideig tartanak; 4. milyen kapcsolatban állnak a másik képsorral. Így megkülönböztet *független, főlé- és alárendelt* képsorokat.

„Ugyanazt a gondolatot többféle módon is kifejezheti a rendező. Választhat, hogy két, egyaránt rögzített beállítást készítsen-e, amelyekben a felvétel szöge és a képkivágás mérete (nagyságrendje) azonban eltér, vagy két-három beállításból álló képsort használjon, avagy a kocsizás mellett döntsön.” Ezeket *szinoníma-beállításoknak* nevezte el.

Berthomieu, de még inkább Bataille filmnyelvtana „példamu-tató” abban a tekintetben, hogy valamennyi hasonló típusú vá-lalkozás jellemzőit tartalmazza. Elemzésük nem nyelvi, hanem stilisztikai jellegzetességeket tár fel. Normákat közölnek, nem egy esetben teremtenek. A nyelv elemzésére szolgáló eljárásokat sok esetben mechanikusan alkalmazzák a filmre.

## Metaforák nyomában

„Szerettem volna a végére járni a *filmnyelv* metaforájának, kibelezni, megvizsgálni, tartalmaz-e valamit, ha – mint a nyelvészek – komolyan vesszük a nyelv fogalmát” – nyilatkozta 1975-ben Christian Metz, visszatekintve indulására.

Ő volt az, aki elsőként szakított a film elemzése során a normatív szemlélettel. Kétségbe vonta a látszazonosságokat, és világosan meghatározta, mit tehet a nyelvészet a film érdekében. „Mindenekelőtt azt kellett tisztán látni, miben tér el a film a nyelvtől, és csak azután azt, miben hasonlít rá, vagy miben azonos vele.” (Bellour, R.: *Interview avec Christian Metz*. Paris, 1970.) Annak vizsgálata, hogy miben tér el a film a nyelvtől, Metz számára a tagolódás kérdésének tisztázásával kezdődött. „A

filmben még metaforikusan értelmezve sincs olyan egység – írta a *Miféle nyelv a film?* című, amelyik megfelelné a nyelv fonémájának.” (*Le cinéma: langue ou langage?* Paris, 1964.) A nyelvben a fonéma megkülönböztető egység, önálló jelentés nélkül. A tagolódás a jelölő szintjére vonatkozik, a jelöltére nem. A film esetében az előbbinek a kép, az utóbbinak a kép által jelölt dolog fogalma felel meg. A némafilm korszakában a filmet sokan nemzetközi nyelvnek, ún. vizuális eszperantónak hitték. Az eszperantó eltér a természetes nyelvtől. A film is eltér tőle, de épp ellenkező irányban: kevésbé tökéletes nála. „Egyetemes” jellege kétarcú jelenség. Pozitívuma, hogy látványjellegéből adódóan érthetőbb, mint a nyelvek, mivel az észlelés kevésbé tér el országonként, mint a fogalmakban tagolt gondolkodás. Negatívuma, hogy hiányzik belőle a kettős tagolódás, esetében a jelölő sosem választható le a jelöltről.

„A film vizuális eszperantó” metaforában mégis van valami, ami igaz. A nyelvek ugyanis a második tagolódás szintjén térnek el radikálisan egymástól, megértésüknek ez az akadály. A mondat – emlékeztetett Jakobson – többé-kevésbé mindig lefordítható egyik nyelvről a másikra, mert nem a kód egységének, hanem a gondolkodás valós mozzanatának felel meg. Még a szó is lefordítható (bizonyíték erre a szótár), bár tökéletlenül, de mégis. A fonéma, a legkisebb egység azonban lefordíthatatlan. Szigorú értelemben vett nyelvről tehát – állította Martinet – csak kettős tagolódású rendszerek esetében beszélhetünk. A film ily módon nem nyelv, hanem csak *nyelvi jellegű*, művészi kifejezésre szánt rendszer.

A filmből nemcsak a fonémáknak, de a morfémáknak (az első tagolódásnak) megfelelő egységek is hiányoznak. A különféle filmnyelvtanok és mondattanok kiindulópontja hibás: ezek ugyanis a képet (a beállítást) a szóval, a képsort a mondattal azonosították. A beállítás azonban több mondatnak felel meg, a képsor pedig nem azonos, hanem magasabb fokú képződmény, *szövegegység*.

Miben rejlik ez a részleges egyezés beállítás és mondat között? Elsősorban abban, hogy a beállítás szemantikai tartalma a mondatéval, és nem a szóéval egyezik. A kép mindig aktualizált, jelen lévő (jelen idejű), amely állítást fejez ki. Még azok az egyébként ritka beállítások is, amelyek egy szóra „fordíthatók le”, lényegé-

ben csak az elbeszélésben elfoglalt funkciójukat, és nem szerkezetüket tekintve mondatértékű kijelentések. A beállítás egyben mindig *rámutatás* is, az aktualizálás biztos jele.

A kép (a beállítás) nem a közönség által elfogadott és azonos értelemben használt nyelvi egység (mint például a mondat), hanem mindig az egyén beszédmegnyilvánulásának (egyedi) kifejeződése. Mivel tehát a beállítás, a *filmlánc legkisebb egysége* nem állandó, a szabályozás (a kodifikálás) csak a beállításnál nagyobb egységekre vonatkozhat, azok esetében érvényesülhet. Felvetődik a kérdés, nem rossz helyen keresgéltek-e a filmnyelvtanok szerzői, mivel a kép esetében nem annyira a nyelvtan, mint a *retorika* (azaz a minimálisnál nagyobb egységek elrendezését szabályozó konvenciórendszer) szabályai az irányadóak. A metzi nagy *szintagmatika* vajon nem a klasszikus retorika *diszpozíció* fogalmával rokonítható-e, amely a nem kötött jelentésű elemek (részek) *kötésmódját* írta elő? Valamennyi több, egymástól elkülönülő, „nagy méretű jelentéshordozó egységből álló *alakzat* e szabályrendszer előírásainak megfelelően illeszkedik ilyen, vagy olyan módon az alkotásba. A szemiotika nagy problémája, hogy ez a látszólag retorika más aspektusból tekintve egyben nyelvtan is. Annyiban, amennyiben a film a nyelv és az irodalom, azaz *egyszerre mindkettő* megfelelője.” (Metz, Ch.: *Problèmes de dénotation dans le film de fiction*. Paris, 1966.)

A beállítás – ez a látszat ellenére „bonyolult” egység – ezért maradt egy ideig, a filmnyelvtanok szerzőinek vizsgálódása után, a szemiotikai kutatás gyűjtőpontjában is, mint ahogy hasonló szerepet játszott az általános nyelvészetben a szó is.

A beállítás a filmalkotás legkisebb önálló egysége, mivel legalább egy beállítás szükséges ahhoz, hogy egyáltalán filmalkotásról beszélhessünk. Ha egy képsorból kiemelünk néhány beállítást, ezek még elemezhetők, még hordoznak magukban némi jellegzetességet, ami eredetükre, a filmalkotásra utal. Ha a beállításból kiemelünk néhány *fotogramot*, kiderül, hogy ezek már nem elemezhetők, *már nem hordoznak magukban* semmi *jellegzetességet*, valamint, ami eredetükre, a filmalkotásra utalna. Hiányzik belőlük ugyanis a filmkép alapvető sajátossága, a *sorozatjelleg* és

a mozgás. A beállítás tehát nem a legkisebb filmi jelentéshordozó egység, hanem a legkisebb filmbeli egység.

Az elmondottakból nem az következik, hogy mindenfajta minimális egység beállítás. Az ún. *film minimális egységek* közé sorolható *optikai eljárások* (jelölések) – mint az *áttűnés* – *vizuális*, de nem *fotografikus elemek* (jelölések). Míg a képek a valóság jelenségeire, tárgyaira, addig az optikai eljárások a filmben környezetüket alkotó beállításokra utalnak. A „szövegkörnyezettől” függően ölthetik trükk formáját, vagy szolgálhatnak a tagolás fent említett jeleként (*elsötétülés*), ezen utóbbiak azonban jeleneteket kötnek össze, illetve választanak szét. (Metz, Ch.: I. m.)

## A filmi kifejezés

Jó néhány elméletalkotó erőfeszítése ellenére, a filmre bizonyíthatóan nem ugyanazok a jegyek jellemzőek, mint a nyelvre. A nyelv jelrendszer, a kommunikáció eszköze, amelynek rendeltetése, hogy az emberek között kapcsolatot teremtsen. A film e definíció három összetevője közül (jel, rendszer, kommunikáció) eggyel sem rendelkezik. A többi művészethez hasonlóan a film egyirányú közlés. Nem a csere eszköze, hanem a kifejezése. A filmben rendszerszerűség nyilvánul meg, de az sem minden részében, vagy összetevőjében. Végül, a film csak igen kevés „jelet” használ (a fogalom nyelvészetben és szemiotikában használatos értelmében).

A kép mindig és mindenekelőtt kép marad a filmben. A valóságot a maga eredeti voltában reprodukálja. Ábrázol, közvetít, láttat, de nem „alkot” jelentést. A kép nem áll semmi helyett. A kép annak látszatjelenléte, amit vagy akit ábrázol.

A leképezett valóság tűnhet természetesnek – mint az ún. realista filmekben –, látszhat „kidolgozottnak” (Eisenstein, Welles filmjei), de mindkét esetben adott a téma, a film tárgya, cselekménye, és a filmforma csupán közvetíti, tükrözi azt.

A leképezett valóság ugyanis már a felvételt megelőzően is kifejezőerővel rendelkezett, mivel a valóság valamennyi részletének kifejezőereje van. A zene és az építészet a még megmunká-

latlan, épp ezért semmire sem utaló, kifejezés nélküli anyaggal dolgozik, amelynek az alkotó ad kifejezést.

„A Rajna kincse, a Coriolanus- vagy az Egmont-nyitány első hangjában már benne foglaltatik az egész mű, pedig még sehol sincs téma vagy ritmus. Jellemző-e ez vajon a filmre is, hat-e ugyanígy a tiszta fény? Kétség sem férhet hozzá, hogy nem. Mit mond nekünk a fehér fényben villogó vászon? Folyamodjunk ismét zenei példához. Nézzük, mire képes Beethoven a IV. szimfónia adagiojában két hang kombinálásával. Képes-e erre a filmes? Fény és árnyék vetítésével a vásznon csupán morzejeleket látunk, amelyek hathatnak ugyan a közönségre akkor, ha felfedezi bennük az SOS-jelet, amely veszélyben lévő hajót jelez. (...) Az igazság azonban az, hogy ha a kép hatni akar ránk, ábrázolnia kell valamit. A film ezért áll közelebb a képzőművészetekhez és az irodalomhoz, mint a zenéhez. (...) A zene közvetlenül a szellemre hat, a film csak képek bemutatásával tudja ezt elérni.” (Landry, L.: *Formation de la sensibilité*. Paris, 1927.)

Az irodalom és a film a jelenségek, a látvány konnotálására kényszerülnek, mivel tárgyuk már az alkotást megelőzően létezett. A film rendeltetéséből, jellegéből adódóan kezdetben arra ítéltetett, hogy (bármiféle művészi szándék nélkül) közvetítsen. A film művészete ott kezdődik, ahol a közvetítést kiegészíti az átalakítás vágya, igénye, és ennek jelei láthatóvá válnak a műben. Az ábrázolt világ a műalkotásban sosem képezi az alkotó mondanivalójának lényegét. Az ábrázolás előkészítő szakasz, amely egyébként a nem ábrázoló művészetekből – lásd zene, szobrászat – hiányzik. A hang, a kő vagy a bronz csak a kifejezésre szánt világ anyaga. A film – a kifejezés tekintetében – lényegesen különbözik az irodalomtól (is). Az ábrázolt táj, arc természetes kifejezőereje érvényesül, hat a filmben. Az esztétikai kifejezés csak erre épül, azt munkálja tovább. Így a film művészetté/művészivé válása fokozatosan, lépcsőzetesen történt (és történik). A film egyszerű nehéz és könnyű kifejezésmód. Könnyű, mert rendelkezésre áll a valóság gazdag önkifejezése, amely maga is hordozhat esztétikumot, növelve ezzel a film művészi értékét. Nehéz, mert a valóság önkifejezésén túl esztétikumot teremteni, és azt érzékeltetni csak

keveseknek adatott meg. Szinte nincs olyan film, amelyben ne volna csipetnyi művészet; de kevés van, amelyben sok lenne.

A valóság kifejeződése és a művészi kifejezés ugyanazon szemiotikai szabályszerűségeknek engedelmeskedik. Az értelem, a jelentés kódok közbeiktatása, segítségével nélkül születik meg. A különbség a kettő között a jelölés szintjén mutatkozik: az előbbi mögött nem áll azonosítható alkotó, míg az utóbbi mögött igen.

Nyelv és film párhuzamba állításakor gyakori, hogy a tézisek megfogalmazói nem határozzák meg, mit értenek nyelven. A köznapig vagy irodalmi nyelvet? Nem mindegy ugyanis, hogy a párhuzam valóban a nyelvre, vagy másik művészi formára vonatkozik-e. A filmben a kettő nem különül el élesen, a nyelv esetében viszont igen. Nyelv és irodalom – mondjuk. Film – hallatszik egyszerűen, bármiféle filmről beszélünk is. Persze tudjuk, hogy vannak filmek és művészi filmek. A film azonban soha, egyetlen megnyilvánulásában sem teljesen művészet, csak művészet, mivel a konnotálás szándékát, sőt eredményét legnyilvánvalóbban hordozó kép is egyben a valóság fotografikus leképezése (mechanikus denotálása). Mint ahogy nincs olyan film – azaz optikai úton, géppel rögzített alkotás –, amelyben ne volna valami művészi. A teljes tudatossággal csak rögzítésre szánt kép is konnotál, valami mást is érzékeltet, mint pusztán tárgyát. Ha egy művészeti ág formái, hagyományai még nem alakultak ki, már akkor is némi művészet kell ahhoz, hogy valaki egyáltalán „beszélje”. Aki a mindennapi nyelvet beszéli, az használja. Aki egy „művészi nyelvet” beszél, az minden alkalommal alkotja, alakítja azt.

A film sajátossága tehát, hogy benne a művészi és a nem művészi át- meg átszövi egymást. A művészi és a természetes szépség keveredik benne, és a néző gyakorta nem tudja eldönteni, hogy a kettő közül melyik hat rá.

A film, akár „nagyon”, akár csak „egy kissé” művészi, inkább a könyvhöz, mint a társalgáshoz (mint megnyilvánulási formákhoz) hasonlatos. Használatához előbb el kell készíteni, nem pedig használat közben születik.

## A film „egységei”

A film csak mondatértékű minimális jelentéshordozó (makroszemiotikai) egységeket ismer – fejtette ki 1963-ban Roland Barthes. Természetesen ezen nem azt értette, hogy valamennyi beállítás mondatértékű. A beállítás és a mondat közötti megfelelés abból adódik – ahogy erre utaltunk –, hogy mindkettő aktualizált, az elbeszélés része (eleme), és e jellemzőik különböztetik meg, állítják szembe mindkettőt a szóval. A beállítás tehát mondat terjedelmű egység.

A film ezen egységei – éppúgy, mint egy nyelv mondatai – korlátlan számban állíthatók elő. Amíg azonban a nyelvi egységeket utóbb tovább lehet bontani, a film elemzésének lehetősége megáll a beállításnál, apróbb elemekre nem redukálható. Mégis vannak olyanok – írta Metz –, akik úgy vélik, hogy a beállítás „lebontható” az ábrázolt tárgyra, a vizuális vagy auditív motívumra. Ha ez igaz volna, miként lehetne „feldarabolni” a beállítást, és számot vetni ezekkel a tárgyakkal? A kinézését kellene figyelembe venni vagy a részleteket? Megannyi jelenleg megoldatlan probléma. Épp a nyelv él hasonló módszerrel, és épp a film igyekszik (sikerrel) eltérni ettől azáltal, hogy másképp ábrázol. Ezért aztán elfogadhatatlan elemzési egységnek tekinteni (nyilvánítani) az ábrázolt tárgyaknak megfelelő fogalmakat, amelyek az elemző anyanyelvének, és nem a tárgynak a jellegzetességeit viselik magukon. A film elemzéséhez olyan metanyelvre van szükség, amely jelöltjeiben tökéletesebben ad számot arról, ami a filmben sajátos, miközben jelölőit a természetes nyelvből kölcsönzi.

Hogy hol a választóvonal a film kis és nagy egységei között, ma is eldöntetlen. Ezek létezése azonban nem vitatható. Még azokban az esetekben sem, amikor a filmkészítés során maximális mértékben manipulálják a lefilmezendőt – akár a forgatáson történő elrendezéssel, azaz a felvétel szögének, a beállítás nagyságrendjének, a nyersanyagnak, az objektívnek a megválasztásával, akár vágással –, bizonyos mértéken túl az, aki manipulál, nem tudja értelmezni, és ezért manipulálni sem a látványt. A le(fény)képezés mechanikus jellege maga teszi lehetetlenné ezt.

Bármilyen mélyre helyezzük is a határt, a választóvonalat a filmi egységek megállapításakor, mindig akadnak olyan még kisebb elemek, melyek ez alatt a küszöb alatt találhatók, és az elemzés során tovább már nem bonthatók. Olyanok, amelyeket a film csak reprodukálni képes, és amelyek magukkal hozzák a kultúrában megszabott jelentésüket.

Így hát valahányszor felvetődik a legkisebb egység problémája, a szemiotika mindannyiszor kompetenciája határához érkezik el. Akár akarja, akár nem, a szemiotikus kénytelen félreállni és átadni helyét a kultúra kutatójának (a kettő persze lehet egy és ugyanazon személy). A gesztusok, a tárgynyelv, a színrendszer, a fekete-fehér tónusskála, a ruházat, a táj kulturális tényezők, amelyek – annak ellenére, hogy a film a *magá módján* felhasználja, hasznosítja őket – voltaképpen csak „vendégek” a filmalkotásban.

## A királyi montázs

### Az egységek elrendezése

A film – ismét egy ellentét a nyelvvel – csak nagyobb egységeiben/egységeivel hordoz valami sajátosat. A gyakorlat részleges rekonstrukciójaként – tetszőlegesen alakítva és tetszőleges sorrendbe állítva/rendezve a valóságelemeket – csak felhasználja a vállalkozástól függetlenül is már meglévő tárgyat, jelenséget, választ aspektusaiból. A film a valóság nyelve, és e nyelv sajátossága, hogy a valóságot elbeszéléssé formálja át, megőrizve annak valóságjellegét is. A valóság elemeinek átrendezését, a valóság elbeszéléssé formálását a film a *montázselszjárással* (a már létező, leképezett elemek helyének meghatározásával) viszi véghez.

Az 1920-tól 1930-ig terjedő évtized a némafilm kiteljesedésének korszaka. A „filmnyelv”, egy új típusú filmi kifejezés szószólói – így Germaine Dulac, Elie Faure – a montázsban vélik felfe-

dezni azt a kohéziós erőt, ami a filmet összetartja, egységes egészzé formálja. „A filmművészet alapja a montázs” – fakad ki vehemensen, és ellentmondást nem tűrően egy korabeli kommentátor.

„Képzelnünk el több, mozgásban lévő formát, amelyeket a művész egy képben, vagy különböző ritmusban fogna össze, és egy képsorba helyezne. Ha ezt elképzelnék, megértjük azt, mit jelent az a fogalom, hogy »tökéletes mozgófénykép« (...) Feszülő vonalak, amelyek összeütköznek, egyesülnek, kisimulnak és eltűnnek! Ez az, amit a formák mozgófényképének nevezünk. (...) Fehérek és feketék harca, amelyben mindkettő a másik meggyőzésére törekszik. Ezt nevezzük a fény mozgófényképének. (...) Fosszuk meg a filmet minden személytelen elemétől, keressük valódi lényegét a mozgásformák és vizuális ritmusok feltárásában! Ez az az új esztétika, amelyik a most virradó hajnal fényében megjelenik. (...) A tiszta film megteremtése hosszú és fáradságos folyamat. Mindeddig félreismertük a hetedik művészet valódi értelmét. Átformáltuk, lealacsonyítottuk. A közönség hozzászokott kellemes és szórakoztató formáihoz, és most ezekből alkot ítéletet. Könnyű lenne erre azt mondani: a pénz ereje akadályozza a mozgófénykép művészetté válását. A pénz azonban csak az egyik tényező. A másik, amelyik nem kevésbé fontos, a közönség ízlése, vagy a szokás hatalma.” (Dulac, Germaine: *Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie intégrale. L'art cinématographique. II.* Paris, 1927.)

„A szüntelenül mozgásban lévő, egymásra torlódó, elemeiben és összetettségében változó mozgókép olyan radikálisan új jelenség, amelyet már nem lehet összevetni a festéssel, a szobrászattal, vagy a tánccal, és legkevésbé a mai színházzal. Ismeretlen művészet ez, amely most indul útjára. (...) Forrásai kiapadhatatlanok. A szereplő és környezetének szüntelen változása, szám-talan kapcsolata, az elemek nyugalma, vagy szeszélyes játéka, a természetes vagy mesterséges megvilágítás, a tónusok árnyalt és egymásra halmozódó csodás játéka a lehetőségek kimeríthetetlen tárházát képezik. (...) A mozgókép olyan sajátossággal rendelkezik, amellyel mind ez ideig és csak kisebb mértékben csupán a zene rendelkezett. Más művészet esetében a művészek érzelmei

teremtették a művészetet, míg a mozgókép esetében a művészet teremti művészeit. Jól tudjuk, hogy a nagy szimfóniát a szüntelenül tökéletesedő, egyre nagyobb számú hangszer hozta létre. A film esetében a kezdetet a tudomány jelentette. Az emberi elme képzelőtehetsége kellett ahhoz, hogy sajátos elképzelései szerint rendezze el, mutassa be a tényeket; a valóság szétszórt tárgyait egységes építménybe rendezze.” (Faure, Elie: *De la cinéplastique. L'arbre d'Eden*. Paris, 1922.)

Mert „miként születik a mű?” – kérdi André Levinson, a húszas évekre jellemző egyik montázselmélet kidolgozója. (*Pour une poétique du film*. Paris, 1927.) „A valóság által felkínált elemek megválogatása és önkényes rend szerint történő újracsoportosítása révén.” „A montázssal (...) kezdődik a filmalkotó munkája.” A rövid bevezető után Levinson hozzálát a montázstípusok osztályozásához. Két alapvető típust különböztet meg. Az első az egyazon helyszínen készült képeket rendezi egységgé. Ebben *különböző* beállításból készített képek alkotnak egységet. A második típusban a *különböző* helyszíneken készült képeket rendezi egységgé a filmalkotó.

Montázssal kifejezhető a *múlt felidézése*, de ellentéte is, ami olyasmire utal, ami bekövetkezik vagy bekövetkezhet. (A szerző kiemelése.)

„A legjelentősebb montázs-eljárás azonban a *párhuzamos montázs* (...), amelyre nagyszerű példát látunk Griffith *A két árvalány* (Orphans of the Storm) és *Út kelet felé* (Way Down East), illetve Allan Dwan *Robin Hood* című filmjében. A párhuzamos montázsban felváltva láthatjuk az áldozatot, akinek élete pillanatokon múlik, és a segítségére siető megmentőket, akik a dráma színhegye felé tartanak. Két kevésbé lényeges eljárás segíti e montázstípus hatását. Az egyik a beállításváltás, a távoli kép felől a közeli kép felé tartó vágás, majd ezt követi a már a részletekre koncentráló beállítás. (...) A két, egymással párhuzamos, *egy irányba tartó* és végül egymással találkozó cselekménysorral ellentétben (...) találkozunk *párhuzamos*, de *egymástól eltérő irányba tartó* cselekménysorokkal. A *letört liliom* (Broken Blossoms) című filmben, miközben kínzó elhurcolják Lillian Gish-t, a kínai az *ellenkező* irányba fut, mit sem sejtve az egésztől, hogy imádottjának virá-

got vásároljon. A film mind távolabbról és távolabbról mutatja őt, mind messzebbre kerülve attól, akit megmenthetett volna.” Az utolsó sorokban egy mondatban összegeződik az eszmefuttatás leglényegesebb, ma is helytálló megállapítása, hogy tudniillik „valamennyi eljárás tartalmától függetlenül, formájával hat.”

A montázs a filmtörténet és filmelmélet talán leggyakrabban, és legkülönbözőféleképpen használt fogalma. Azt, hogy mennyire nincs egyetértés e fogalom tartalmát és terjedelmét illetően, jól illusztrálja a megannyi montázstáblázat és montázselmélet – Pudovkiné, Alekszandrové, Tyimosenkóé, Eizensteiné, Vertové, Kulesové, Balázsé, Mayé, Arnheimé, Spottiswoode-é, Levinsoné, Metzé –, amelyek az elmúlt nyolcvan év során születtek, és amelyeknek szerzői jóformán semmiben sem értenek egyet. A fogalom tartalma és jelentősége korszakonként változott. 1900 és 1915 között a film művészi minősítésének kritériuma volt: az alkotásokban megnyilvánuló montáztól tették függővé, hogy műalkotás-e az adott film. 1915 és 1930 között – a montázs nagy korszaka idején – a film művészete a montázs művészetére redukálódott. Az első világháborút követő esztendőben a különböző művészeti irányzatok (a dadaizmus, a futurizmus, majd a konstruktivizmus) jelentős mértékben hozzájárultak a montázs mítoszának megerősödéséhez. A modern civilizáció – vallották e korszakban – a gépek világa. E világ alakítója – mint a szalag mellett a munkás – darabjaiból rakja össze (értsd: montírozza) azt.

Az ötvenes évek elején André Bazin (*Montage interdit. Qu'est-ce que le cinéma...* Paris, 1962.) lelkes szószólójává vált annak az irányzatnak, amelynek képviselői a minimálisra próbálták csökkenteni a montázs szerepét a filmkészítésben, a film alakításában azáltal, hogy a leképezendő látványt nem tördelték részleteire, hanem nagyobb egységeket forgattak le *folymatosan*, a lehetőségek (a technika) szélső határáig megőrizve a valós tér-idő egységet. A rendező – állította Bazin – ahelyett, hogy apró egységekre tördeli a felvétel tárgyát, más eszközökhöz folyamodhat annak érdekében, hogy a fent említett tér-idő egységet (amely Bazin szerint valósabb ábrázolást nyújt a világról) megteremtse. Ezen „eszközök” között előkelő helyen szerepel a *hosszú beállítás*, a híressé/hírhedtté vált plán-szekvencia, valamint a mélységelés-

ség, a *cinemascope*-technika kihasználása, amelyek „elmélyítették, illetve megnyújtották” a képmezőt, nem is beszélve a gépmozgások arzenáljáról. Nem egy rendező követte, vagy követi ma is ezt az új esztétikai elvet, míg mások – nem is a jelentéktelenek, mint Alain Resnais – nem győznek hitet tenni a montázs mellett. (*Entretien avec Alain Resnais. Cahiers du Cinéma*, 1964.)

Bazin és a montázs „szembeállása” odáig fajult, hogy azt a filmet, amelyben a montázs jelentősebb szerepet kapott, kizárta az értékes alkotások sorából. A montázsra építő film – állította – a nézőt iskolásan oktatja, rabbá teszi, orránál fogva vezeti, míg a folyamatos forgatással készült mű felszabadítja. Szeme szabadon kalandozhat a képmezőben, mélységben és szélességben, azt észlelve, amit éppen akar. Így mindenki azt olvassa ki a műből, amire saját felkészültsége képessé teszi.

A háború utáni évek két jelentős elméletalkotója, Albert Laffay és Jean Mitry más nézeteket vallott a montázsról.

A film a képsorral kezdődik – írta Laffay. Csak a képek sorra rendezése révén válik elbeszéléssé; csak a meghatározott sorrend teremti „nyelvet”, ezt beállítások kapcsolatba hozása révén kapja a film. „A beállítás nem a vég, hanem a kezdet. Soha nem érthetjük meg a film lényegét, ha a beállítást önmagában és önmagáért valónak tekintjük.” (Mitry, J.: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, 1965.)

## A nagy szintagmatika

Utaltunk rá, hogy a montázs kétségkívül a filmelmélet legvaskosabb problémakötege; hogy a különféle montázselméleteknek se szeri, se száma. Valamennyiben van némi eredeti, tanulságos, a gyakorló filmrendező számára kiváltképp. A táblázatokba foglalt montázselvek közös sajátossága, hogy nem a szisztematikus vizsgálódásra, hanem a benyomások összegzésére épülnek; hogy állításaik ellenőrizhetetlenek (vagy elfogadjuk őket, vagy nem, „utánuk menni” nincs módunkban).

Az első tudományos igénygel végzett típusalkotási kísérlet (egyben a korábbi elméletek tapasztalatainak és tanulságainak

összegzése, elemzése) Christian Metz 1966-ban megjelent, majd 1968-ban korrigált elmélete a *képcsík* (pontosabban a film) nagy egységei, az ún. szekvenciák vagy *képsorok* elrendezésének kodifikált szintagmatípusból álló *nagy szintagmatikája*. (*Problèmes de dénotation...*) E kérdéskör – jegyezte meg körültekintően a szerző – természetesen a „film szintaxisának csak egyik fejezetét alkotja”.

Az első szintagmatípus annyiban tér el a többitől, hogy mindössze egy beállításból álló *önálló szegmentum*. A beállítás ebben az esetben a cselekmény egy *epizódját* ábrázolja. Az egy beállításból álló, önálló szegmentum az egyetlen olyan eset, amikor a beállítás nem magasabb egység részeként, hanem önmagában funkcionált mint cselekményhordozó elem.

Több altípusa ismeretes. Így a hosszú beállítás, valamint az *inzertek* számos fajtája. A filmtörténetben – ha alapul az interpolált jellemzőt vesszük – mind ez ideig négy inzerttípust különböztettek meg. Ezek a következők: 1. az összetetésül szolgáló inzert, amely egy, a cselekményben részt nem vevő tárgyat ábrázol; 2. a szubjektív inzert, amelyet a cselekmény egyik szereplője elképzel, saját gondolataként felidéz; 3. a cselekményt kifejező, de helyéről elmozdított inzert, amelyet nem azon a ponton ékeltek a filmláncba, ahol „logikusan” szerepelnie kellene, hanem egy „idegen” szintagmába (ilyen például az üldözőket bemutató képsorba ékelte felvétel az üldözöttről); végül 4. a magyarázó inzert, a felnagyított motívum, részlet (például névjegy, levél).

Egy újabb kritérium alapján tesz különbséget Metz *akronologikus* és *kronologikus* szintagmák között. Az első esetben a film nem utal a különböző képeken bemutatott események közt létező időviszonyra. A második esetben ez a viszony tisztázott.

Az akronologikus szintagmatípus is kétféle lehet. Az egyik – amelyet az esztéták a *párhuzamos montázs* elnevezéssel illették – az ún. *párhuzamos szintagma*. Ebben az esetben a film két esemény-sort vegyít össze, és mutat felváltva anélkül, hogy az ábrázoltak között létező tér-idő viszonyokra pontosan utalna a denotáció szintjén. A montázstípus jelképes értékű (például jelenetek a szegények, illetve gazdagok életéből; város és vidék; tenger és búzamező). A másik altípus olyan utalást, célzást kifejező rövid jelenetekből áll, amelyek egyazon „valóságból” származnak. Pél-

da rá Radványi Géza *Valahol Európában* című filmjének bevezető képsora, amely „a háború borzalmát” illusztrálja. „Nevezzük ezt a típust – írta Metz – *összekötő, összekapcsoló szintagmának*. Gyakori, hogy a beállításokat itt optikai eljárások kötik össze, amelyeknek az a rendeltetése, hogy megerősítsék a nézőt ama hitében, hogy ezek a képek szorosan összetartoznak.”

A kronologikus szintagmában a film a denotáció szintjén fejezi ki az egymást követő képek közt létező időviszonyt. E viszony azonban nemcsak egymást követő, de *egyidejű* eseményekre is utalhat. Mindössze egyetlen olyan szintagmatípus – az ún. *leíró szintagma* – létezik, amelyben valamennyi egymást követő elem az egyidejűséget fejezi ki. Különlegessége, hogy benne az egymást követő képek nem egymást követő eseményekre utalnak. Minden más kronologikus szintagma ún. *cselekményszintagma*, amelyben a filmben egymást követő tárgyak, események a cselekményben is egymást követő, nem csupán egymással egyidejű eseményeket fejeznek ki. Kétfajta cselekményhordozó szintagma ismeretes. Az egyik több, jól megkülönböztethetően eltérő idejű cselekménysort vegyít, amelyen belül azonban az események időben követik egymást. A másik típus egyetlen szintagmában fogja össze a különféle cselekményszálakat. Ez a különbség tehát az első, az ún. *váltakozó szintagma* és a második, az ún. *lineáris cselekmény-szintagma* között.

Az egyenes vonalú cselekményszintagmák között (amelyekben csak egyetlen időviszony, az egymásutániség létezik) újabb különbséget észlelhetünk, ha azt vizsgáljuk, vajon az egymást követő események folyamatosan vagy megszakításokkal tarkítva (kihagyásokra épülve) jelennek-e meg a vásznon. Az első a színpadi jelenethez hasonló ábrázolásra emlékeztet, amelyet a néző tér-idő egységben észlel. Azokban az esetekben, amikor nincs folyamatos eseményábrázolás; amikor a cselekmény (feltételezett) pillanatai közül nem valamennyit, hanem csak némelyiket látjuk, másfajta ábrázolásmódról, másfajta cselekményépítkezési formáról beszélünk. Ezeket az önálló szintagmákat *képsoroknak* vagy *szekvenciáknak* nevezzük. A *közönséges képsort* az *epizódkép-sortól* az különbözteti meg, hogy az előbbiben „rendezetlenül”

ábrázolják az eseményeket, míg az epizódokból alakuló képsorban valamennyi motívumnak meghatározott funkciója van.

Valamennyi szintagmatípus – az önálló beállítás kivételével, amellyel kapcsolatban ez a kérdés fel sem vetődik – kétféleképpen alakul ki: 1. a szó szoros értelmében vett montázssal; 2. finomabb, kevésbé érzékelhető szintagmatikai „elrendezéssel”. A vágás „kiiktatása” (folyamatos forgatás, hosszú beállítás) ellenére ezek a konstrukciók szintagmatikai formák, igaz, a szó „tág” értelmében. A szó szoros értelmében vett montázsban minden beállítás egyedi motívumokat választ el. Ebből adódóan, a motívumok közötti viszonyok a beállítások közötti viszonyoknak felelnek meg, ami könnyebbé teszi elemzésüket, mint az összetett (a kultúrában viszonylag új keletű, „modern”) szintaktikai formákét.

A nagy szintagmatika egyben *paradigmatika* is (a szintagmák paradigmáinak osztálya), mivel a film – amikor választásra kényszerül, hogy a mű adott pontján milyen formával érzékeltesse az egyidejűséget, időeltérést – szükségszerűen e szintagmatípusok valamelyikét használja fel.

A nagy szintagmatika (magától értetődően) nem örök érvényű, hanem történetileg változik. Gyorsabban alakul, mint a nyelv, mivel a filmalkotó nagyobb hatással van a filmnyelv fejlődésére, mint az író a nyelvi idiómákra.

## A tagolás jelölése a filmben

A filmszalag azon részét, amely a szemmel érzékelhető információt tartalmazza (hordozza), *képcsíknak* nevezik. A képcsíkot – a megjelölés ellenére – azonban nemcsak képek alkotják, hanem egyfelől feliratok (például a némafilm *inzertjei*, a nem szinkronizált film „szövegei”), másfelől a már korábban is említett *optikai effektusok* (eljárások), amelyek vizuálisak, de nem fotografikus leképezéssel jöttek létre: az *áttűnés*, az *elsötétülés* vagy *kivilágosodás*. Látható jelenségek (jelölések), de tárgyra nem utalnak (mint a képek). Az *élettelen* vagy a *felgyorsított* kép nem közönséges, hanem módosított fénykép. Az átkötést biztosító (jelölő) anyag –

írta Etienne Souriau – a cselekményen kívül áll. (*L'univers filmique*. Paris, 1950.) A film fejlődéstörténetének első két évtizedében – jegyezte meg André Malraux – a művek egymás után ragasztott „jelenetekből” (hosszabb cselekményegységekből) álltak, a beállítás nagyságrendje (a felvevőgép és a felvétel helyszínének viszonya) nem változott. Ebben a közegben született és tört fokozatosan utat magának a film „finomabb” tagolásának ötlete. Az első lépésben a jeleneteket jól láthatóan elválasztották egymástól. A színtagmatikai tagolást (az elválasztást) kezdetben az inzertbetétek biztosították. Az inzert, ahelyett hogy összekötötte volna a jeleneteket, még hangsúlyosabbá tette azok különállását, a film diszkontinuitását. Másfajta összekötő kapcsot kellett keresni. Olyat, amely nem a cselekmény része (mint az inzert), hanem azon kívül áll, és jól érzékelhető. Így egyre többször jelent meg az ún. *íriszelés* (nyitás, zárás), vagy a *képkitolás*, némely esetben a *maszkolás*.

A szakírók egy része, akik mindenáron párhuzamot kerestek nyelv és film között, most „könnyű” zsákmányra leltek. Az írott szöveg és a film interpunkciós rendszerét összevetve, pontos megfeleléseket kerestek, azonosságok után kutattak. Mi a pont, vessző stb. megfelelője a filmen? – olvasható a filmnyelvtanokban. „A képkicoltás – így írta Henri Agel – egyenlő azzal: pont, majd új bekezdés.” (*Le cinéma*. Paris, 1954.) Miért pont a képkicoltás, és az elsötétülés/kivilágosodás miért nem? Bataille is téved, amikor azt állítja, hogy az interpunkció az írott nyelvben mesterkélte, hiszen a beszélt nyelvben nincs megfelelője. Helyesebb az interpunkció filmbeli funkcióját keresni, mint jelentőségét csökkenteni, tagadni, sőt átvinni e negációt az összevetés alapjául szolgáló nyelvre is. Indokoltan (bár pontatlanul) írta Marcel Martin (*Le langage cinématographique*. Paris, 1962.), hogy az évtizedek alatt kialakult tagoló eljárásokat a néző irányadó, tekintet meghatározó eljárásokként észleli és értékeli. A filmi tagolás jelentősége – véli Mitry – viszonylag csekély, mivel a film(alkotó) mindenekelőtt a folyamatosságra, és nem az úgy is észlelt folyamatosság hiányának érzékeltetésére törekszik. Az elsötétülés sosem rendelkezett olyan elválasztó erővel – emlékeztet Malraux –, mint a színjelöladás szünete vagy a fejezeteket elválasztó üres lap. E

tény okát ő is abban véli felfedezni, hogy a film elsősorban és mindenekelőtt a folyamatosság érzetének biztosítására törekszik.

A filmi és írott nyelvre (vagy a színházra) jellemző tagoló eljárások között tapasztalható másik eltérés – állítja Bataille –, hogy míg az utóbbinál kötelező, az előbbinél fakultatív (tetszőleges, az alkotó belátására bízott) az interpunkciós jelek alkalmazása. Van igazság ebben a megállapításban – Martin is magáévá tette –, de túlzás kötelezettségről beszélni, s bár kétségtelen, hogy az interpunkciós jelek kitétele az írott szövegben nem egyéni megítélés (belátás) kérdése, bizonyos mértékben azonban ez a kulturális konvenció „nagyobb” nyomásnak köszönhető, mint a film esetében. Az író elodázhathja a tagolás jeleinek alkalmazását (vessző, pont nélküli mondatok, kis mondatkezdő betűk), de teljesen el nem kerülheti, míg a filmben *elvileg* igen. A filmben ugyanis az alkotó még nagyobb szabadsággal rendelkezik. Még a szekvenciák összekötésénél is kínálkozik más lehetőség, mint az interpunkciós jelek alkalmazása. Két szekvenciát – írja Metz – ún. *éles vágással*, azaz minden tagoló jel felhasználása nélkül össze lehet kötni (illeszteni), még ha a cselekményben játszott szerepük (más idő, más tér) nem is közelíti, inkább távolítja egyiket a másiktól. A *cselekmény logikája* teszi kapcsolatukat értelhetővé, egymás mellé helyezésüket indokoltá, bárminemű tagoló jel használatát feleslegessé. Egyébként is, a filmi tagolás – kiváltképp napjainkban – csak nagy szintagmatikai és cselekményegységeket köt össze. Fölösleges a filmben vesszőnek, pontnak megfelelő tagoló után kutatni. (Ahogy hajdanán Bataille tette, aki az *éles vágással* komponált montázsban vesszőkkel tagolt mondattípusnak megfelelő filmi „jelenséget” vélt felfedezni.) Helyettük új bekezdésekre, új fejezetekre utaló tagoló jegyekkel találkozhatunk. Az az állítás felel meg – véleményünk szerint – a leginkább a valóságnak (nem véletlenül Metz fogalmazta meg), hogy a film tagolódása *semmiben sem egyezik meg az írott nyelv tagolódásával.* (*Dénotation...* és másutt.)

A filmi tagolódás valójában makro(szöveg) szintű terminusokban írható csak le és jellemezhető. Nem szó vagy mondat nagyságrendű elemeket választ el egymástól, mint az írott szövegben

a vessző vagy a pont, hanem többszörösen összetett gondolatokat, retorikai, nyelvi kifejezési formákat.

## Az éles vágás

„Mindeddig – írta Metz – mások és jómagam csak az optikai effektusok kapcsán elméltünk a filmi interpunkcióról. Vajon nem kellene-e elgondolkodnunk az olyan egyszerű, egyik beállításról a másikra történő, az optikai effektusokat nélkülöző átmenet kapcsán, amit *éles vágásnak* neveznek? Az a tény, hogy ezt az átmenetet nem vezeti be semmiféle észlelhető (materializálódott) jelölés, még nem jelenti azt, hogy hiányzik a jelölés, hisz tudjuk, hogy *lehet jelölő nélkül is jelölni*.” (I. m.)

A film fejlődéstörténetének bizonyos szakaszában – főként a húszas és harmincas években – az éles vágás és a többi, formát („testet”) öltött jelölés ellentétpárt alkotott egymással. Így például az éles vágás és az elsötétülés/kivilágosodás – mint az átmenetet jelző, biztosító két lehetőség – *paradigmaként* funkcionált, és a két jelölést *más és más jelentésre* vezették vissza. A két jelentés közül mindössze az elsötétülés/kivilágosodása értelmezhető tagolásként, a cselekményben elválasztó funkciót betöltő elemként. Az éles vágás ennek éppen ellentéte, mivel jelentése az, hogy a jelölés hiányára utaljon.

Valahányszor az *átkötésnek* nincs jelentősége (jelölése) – vélte Marcel Martin –, ott mindig éles vágást alkalmaznak a rendezők, így jelezvén, hogy van ugyan beállításváltás, de cselekményváltás nincs. (I. m.) Martin ezt követően feltárta és csoportosította a játékfilmekben megfigyelhető átkötéstípusokat. Két beállítás között akkor lehetséges az átkötés – írta –, ha anyagi, szerkezeti, dinamikai (!), tartalmi hasonlatosság, névleges vagy ideológiai azonosság van, és ezt a néző is érzékeli. Osztályozásának két támadható pontja volt. A szerző nem határozta meg elég körültekintően, hogy mit ért átkötésen. Így történhetett meg, hogy osztályzásában a tagoló eljárások más típusú jelölési formákkal (alakzatokkal) keveredtek, és zavart okoztak az értékelésben. A tagolás jelölési formáit ugyanis nem lehet *funkciójuk*, azaz a film-

ben betöltött szerepük figyelmen kívül hagyásával számba venni. Ugyanazon elem (például az elsötétülés két *szekvencia* között) egyik alkalmazásban lehet tagoló, míg máskor (két *beállítás* között egy montázsszerkezetben) egyszerű töltelékelem.

François Chevasse viszont különbséget tett a tér-idő változást és a tér-idő egységét jelölő tagolási formák között. Az előbbi képsorokat, az utóbbi egy képsoron belül található beállításokat választ el egymástól. Az előbbi – így az éles vágás is – elválaszt és összeköt, az utóbbi csak összeköt. (*Le langage cinématographique*. Paris, 1962.)

## A trükk nem csak trükk

A tagolást jelölő elemek jelentős része más, nem tagoló funkciót is betölthet a filmben. Az *elhúzás* szolgálhat tagolóként, de felhasználják szédüléserzet-effektusként is. Az *elsötétülés/kivilágosodás* az álomlátást, az álmodozást, a vizionálást, az érzelmi hullámzást fejezheti ki. Nem annyira tagoló jelekről, mint inkább bizonyos elemek tagolásra történő felhasználásáról van szó – írta Metz. (*Ponctuations et démarcations dans le film de fiction*. Paris, 1971.)

Az *elsötétülés* talán az egyetlen valódi tagolóelem, amelyet a játékfilm teremtett. Az egyetlen, amely minden más eljárással szemben áll; az egyetlen, amely több-kevesebb ideig egymaga „töltötte be” a vásznat. A sötétség az egyetlen „látvány”, amely ilyen esetben a néző szeme elé kerül. Az *elsötétülés* olyan elem, amely fel nem osztható. Más a helyzet akár az *áttűnéssel*, akár a *kivilágosodással*. Mindkettő esetében két kép alkot egységet. Az optikai effektust *magában* sohasem látja a néző. *Képeket* lát, amelyeket egy eljárással kötöttek össze. Az eljárás a hordozóra (a képre) irányul, rá utal, míg az *elsötétülés* az előtte álló, illetve az utána következő képre.

Az *íriszelés* (nyitás-zárás) sok tekintetben hasonlatos az *elsötétüléshez*, de nem azonos vele. Az előbbi esetben a képét végig

meg lehet különböztetni (az objektív rekeszének szűkítése ellenére) az őt körülvevő, terjeszkedő feketeségtől. Ha csak a növekvő fekete felületet tekintjük, amely fokozatosan elfedi a képet, kétségtelen hasonlóság fedezhető fel az írszelés és az elsötétedés között. Ugyanez a kétarcúság jellemző a *képkitolásra*, attól függően, hogy mire figyelünk, mi az összehasonlítás alapja, a kép, vagy maga az eljárás.

## Különleges filmi eljárások

A szakmai zsargon és ennek nyomán a köznyelv *trükk* elnevezéssel illeti és egyazon kategóriába sorolja azokat a különleges filmi eljárásokat, amelyek segítségével a valóságban egyébként elképzelhetetlen, a látott formában elő nem forduló jelenségeket, eseményeket hihetővé (észlelhetővé) tesznek.

A különleges filmi eljárások között azonban különbséget kell tennünk aszerint, hogy azok a filmkészítés mely szakaszában, a *forgatás előtt* vagy a *forgatás alatt*, illetve *után* születnek. (Metz, Ch.: *Trucage et cinéma*. Paris, 1971.)

A forgatás előtt megvalósított trükkök nem igazi különleges filmi eljárások. Ez az elnevezés csak azokat illeti meg, amelyek a forgatás alatt és után születnek, azaz nem a filmkészítés, hanem a filmalkotás részét képezik.

Már a játékfilmkészítés kezdetén stabilizálódott az a viszony, amely a néző és a trükk kapcsolatát jellemzi. Az észlelés (ön)szabályozásáról van szó. Bizonyos trükkök funkciója ugyanis az, hogy feltűnést keltsenek, észrevétessék magukat, míg másoké az, hogy észrevétlenek maradjanak. Az észrevétlen trükk nem azonos a láthatatlan trükkel. Ez utóbbiról nem tud a néző, pontosabban nem látja, de érzi, hogy „trükkös megoldásról” van szó. A gyakorlott mozinéző tudja, mikor áll szemben észlelhetetlen, látható, illetve észlelhető, de láthatatlan trükkökkel.

Trükkről végül is csak azokban az esetekben beszélhetünk, amelyekben szándékosan becsapják a nézőt, és az belemegy a játékba: a látványt az ábrázolt világ részeként tekinti.

A montázs – a film alapja – maga is „trükk”. Nem szándékolt

csaláson, hanem a néző észlelésmódján alapszik. A néző rekonstruálja, egészségre rakja össze a különböző beállításokból felvett részleteket. Tudja, hogy nem egységet, hanem töredékeket látott, s mégsem érzi becsapottnak magát. A mai néző annyira hozzászokott a montázshoz, hogy esze ágában sem volna különleges eljárásra gyanakodni.

A film, mint kifejezőeszköz paradoxona, hogy a maga teljességében trükk, a becsapáson, a felültetésen alapszik. Ugyanakkor speciális eljárásainak egyike sem egészen az, mivel nem teljesen, csak részben hamisítja meg a látványt, amire irányul.

A kritikusok, alkotók, szakemberek tiltakoznak, ha valaki ideológiahordozóvá kiáltja ki a felvevőgépet, valamelyik eljárást vagy szabványt. Természetes – vallják –, hogy a film ideológiát tükröz, de nem akarják ennek hordozóját a gyártási, filmkészítési gyakorlatban is fellelni. A technika mentes minden ideológiától, ez utóbbi hatásának nincs kitéve, bármit tükrözhet anélkül, hogy magáról valamit mondana, és ha mond, csak azt mondja, amit elvárnak tőle. Hordozó vagy ábrázoló, eszköz, amely nélkülözhetetlen a megjelenítésben, de maga nem jelenik meg benne.

Érdemes figyelni e jelenségre, kutatni eredetét. Mi indokolja, hogy a filmkészítésben résztvevők megpróbálják kivonni a filmtechnikát az ideológia hatása alól, függetleníteni, mentesíteni tőle, szétválasztani a filmet ideológiát hordozó és ideológiától mentes részre. E törekvés, e gyakorlat önmaga leleplezője. Kiderül, hogy az ideológiamentes technika gondolata maga is ideológia, mégpedig technicista ideológia. Az évtizedek folyamán kialakult a film technikájáról alkotott nézetrendszer, és a technicista ideológia funkciója ennek védelmezése, átörökítése. „Nem az alkotó, hanem a passzív, a jelenségeket rögzítő felvevőgép reprodukálja a fénysugarak terjedését és a perspektíva-hatást meghatározó törvényszerűségek nyomán kialakuló látványt. E jelenség magyarázatát a tudomány és nem az ideológia adja” – írta Jean-Patrick Lebel. (*Cinéma et idéologie*. Paris, 1971.) E látszólag objektív megfogalmazás valójában egyfajta ideológia. A szerzőnek azt az álláspontját tükrözte, mely szerint a filmtechnika (a filmfelvételt lehetővé tévő apparátus) a tudományos objektivitás és semlegeség garanciája volna. Állítása válasz, állásfoglalás volt abban a

vitában, amely a szélsőbaloldali *Cinéthique* és a jobboldali *Cahiers du Cinéma* hasábjain bontakozott ki a hatvanas évek végén.

## Technika és ideológia

„Valamennyi filmről szóló elmélkedés – fejtette ki Marcelin Pleynet –, a priori abból indul ki, hogy a felvevőgép indifferens, amit bármire fel lehet használni. Az ideológiában helyét kereső, magát jobbra-balra elkötelezni szándékozó (vagy öntudatlanul erre törekvő) filmes jobban tenné, ha először azon töprengene el, milyen ideológiát termel (teremt) a felvevőgép, amely meghatározza, előállítja a filmet. A filmfelvevő gép ugyanis kétséget kizáróan ideológiai eszköz (maga az apparátus az), amely még mielőtt bármit is tükrözne, már eleve a polgári ideológiát közvetíti. (...) Pontosabban fogalmazva: olyan perspektívát teremt, amely a reneszánsz »tudományosan« konstruált perspektívája. (...) Ki kellene mutatni, hogy a *kamera* megalkotása és tökéletesítése folyamán miként ügyeltek (milyen nagy gondot fordítottak) arra, hogy »kiigazítsa« a perspektívaábrázolásból adódó (lehetséges) rendellenességet annak érdekében, hogy megfeleljen azon elvárásnak, amelyet az újjászülető humanizmus a látvány tolmácsolásával szemben támasztott. (...) Nem véletlen, hogy ez éppen akkor történik, amikor Hegel berekesztettnek véli a festészet történetét; amikor a festésszettel foglalkozók ráébrednek arra, hogy a tudományos perspektívaelmélet meghatározott társadalmi-kulturális struktúra terméke; amikor Niépce – Hegel kortársaként – felfedezi a fényképezést. A fényképezés a gép »objektivitására« építve – új köntösbe bújtatja a perspektívakódra épülő ideológiát. Tovább erősíti annak normajellegét, kötelező érvényűségét (utóbbi cenzúrafunkciót is ellát). Véleményem szerint a film és az ideológia viszonya csak akkor határozható meg objektíven, ha átgondoljuk és tisztázzuk, milyen módon determinálja és strukturálja a gép a valóság ábrázolását.” (*Économique, idéologique, forme*. Paris, 1969.)

Ez a részlet kimondatlanul is utal Pierre Francastel kutatásaira (az eszköz, a kifejezés ideológiahordozó vonatkozására), de új

aspektussal is gazdagítja ezt a problematikát (a fénykép, majd a mozgókép és a reneszánsz perspektivakódján alapuló festészet közötti viszony létesítésével). Tisztázandónak ítéli, van-e homológia (avagy épp ellenkezőleg, különbség) a fényképezés, illetve a film feltalálása között. Milyen problémakört fed el előlünk ez a látszólag egyszerű tény: a filmtechnika feltalálása? Végül, mi a felvevőgép szerepe a filmtechnika ideológiahordozó voltáról kialakuló elméletben? Miként illeszkedett be a születő film a XIX. század második felének történeti-társadalmi közegébe, annak uralkodó ideológiájába? – kérdik, de csak a felvevőgép szerepét vizsgálják a filmtechnika egésze helyett. Az „alapvető eszköz” (Jean-Louis Baudry megállapítása szerint) a kamera (maradjunk e magyarosított terminus mellett), amely a látványt a monokuláris perspektíva szabályainak megfelelően megteremti, eleve meghatározza a térábrázolást. Érthető – érvelt Baudry –, hogy a filmtechnika egésze helyett e tárgyban kell keresni a perspektívakód szerinti ábrázolásért, és az abban kifejeződő ideológiáért „felelős” eszközt. Amikor Jean-Patrick Lebel Pleynet, a *Cinéthique* és a *Cahiers du Cinéma* ezen álláspontját bírálta, maga is a kamerát idézte bizonyíték gyanánt. Már-már rögeszme ez, melynek lapangó tartalmát érdemes volna feltárni. Azzal, hogy Lebel szintén a kamerát állította a vita középpontjába, egyben annak veszélyére is utalt, amelyet ez a redukció előidézhet. „Hangsúlyozzuk, hogy az, amit mi kamerának nevezünk, nemcsak ezt a jól ismert, általában fekete tárgyat jelöli, hanem egy technikai eljárást; azt, amely a rögzítéstől a vetítésig a valóság gépies lemásolását és az ennek nyomán születő »képzetvilágot« eredményezi. Ez az, amit az említett szerzők (Pleyne, Baudry) *kamerahatásnak* (effet de caméra) neveznek. Még egyszer és ismételten, a kamera fogalma nem az e névvel illetett tárgyat jelöli, hanem a több műveletből álló, a fény terjedését meghatározó törvényszerűségek alapjánó technikai folyamat egészét, amely a filmet, mint a reprodukció eszközét jellemzi. A kamera önmagában nem ideológiai eszköz. Nem termel ki semmiféle sajátos ideológiát, mint ahogy nincs arra kárhoztatva, hogy egyes-egyedül az uralkodó ideológiát tükrözze. A kamera ideológiai szempontból semleges eszköz, mivel hogy eszköz, gép. Létrejöttét a tudománynak köszön-

heti, nem az ábrázolás ideológiai igénye, hanem a tudomány teremtette.” (Lebel, J.-P.: I. m.)

Világos tehát, hogy a kamerafogalom (függetlenül a szó tágabb vagy szűkebb értelmezésétől) volt az ütközőpont két nézetrendszer között, amelyek közül az első az ideológiából, a második a tudományból magyarázta, vezette le a filmtechnika születését. Mindkét nézetrendszer bizonyítékként a látványt teremtő eszközre, és az optika tudományára hivatkozott.

A kamera tehát nemcsak eszköz, de *képzet* is. Mint előtérbe állított, érzékelhető *rész*, a háttérben „megbúvó”, láthatatlan egészet, a filmtechnikát hivatott jelképezni. Technika és ideológia jellemzésekor a probléma e szimptomatikus *áthelyezésének* okára kell először ráakadni. A filmtechnikát a kamerával azonosítani ugyanis nem ártatlan retorikai eljárás, nem egyszerű szinekdoché, hanem következményeket hordozó redukció, miután elméletileg igyekszik alátámasztani, megerősíteni a gyakorlatban mindjobban mélyülő ellentétet technika és ideológia, a filmalkotás folyamatának látható részei és eszközei, valamint a „szemmel nem követhető” részek (laboratóriumi munka, vágás) között, rávetítve ezt azokra is, akik a filmet készítik, és azokra is, akik számára készítik.

Igen ékesszóló, hogy Lebel csupán a geometriai optikára vezette vissza a filmet, mindössze egyszer tett említést arról, miként észleljük a mozgófényképet (utalt a retinának azon képességére, hogy bizonyos ideig megőrzi a látott képet annak eltűnése után is), és feledni látszott a *fotokémiát*, amely nélkül a kamera csupán *világoskamra*. Pleyner viszont nem látott érdembeli különbséget a reneszánsz *camera obscurája*, a *laterna magica*, a filmfelvevő ősei, a fényképezőgép és a filmkamera között. Nem vitás, hogy ezek között van rokonság, de a filmfelvevő gép valamennyi előbb említettől különbözik abban, hogy a látható objektív mellett van még benne például futó filmszalag (azon fényérzékeny réteg, a fotogramokat elválasztó fekete csík) meg filmtovábbító mechanizmus. Ezek a dolgok éppoly nélkülözhetetlen összetevői a filmtechnikának, mint az objektív.

Nem helyénvaló, hogy az, ami olyan gyakran fordul elő a gyakorlatban, behatoljon az elméletbe is. A technika redukálása

annak észlelhető részére azzal a veszéllyel járt, hogy tovább erősítette a „látható” ideológiáját. „A film – írta Serge Daney – azt a hitet keltette, hogy a valótól – a látványon át – a rögzített valóságig ugyanaz az igazság tükröződik benne a végtelenségig. Közben semmi sem vész el, semmi sem torzul. Érthető, hogy olyan világban, amelyben az »értem« kifejezést felváltotta a »látom« kifejezés, nem véletlen, hogy az uralkodó ideológia – amely a valóság és látvány közé egyenlőségelet tesz – érdeke, hogy a láthatatlan a láthatóra, a filmtechnika a kamerára redukálódjék. Miközben ezt a redukciót bátorítja, az ideológia nem ébreszt kételyt a látványba, a láthatóba vetett vak hit iránt – holott tehetné, tennie kellene –, nem kérdezősködik, miként fordulhattott elő, hogy a látás mindenfajta érzékelés fölé kerekedjék. A film a nyugati metafizikai hagyomány továbbhordozója, a látvány és a látás tradíciójának átörökítője, amelyhez objektivált (fotografikusan), rögzített alapul szolgálhatott. Milyen lehet, lesz ezek után a fényről szóló elmélkedés? Teleologikus, ha igaz (miként Derri-da állítja), hogy »a teleológia semlegesíti a tartamot és az erőt, előtérbe állítja az egyidejű és a forma illúzióját.«” (*Travail, lecture, jouissance.*)

„Amit technikai, tudományos, ideológiai szempontból a kamera kérdésessé tesz, az valóban meghatározó erejű, de csak más tényezőkhez viszonyítva, amelyek hozzá képest lehetnek másodlagosak. Ez esetben viszont épp e másodlagosság mibenlétét kell faggatnunk, hogy megtudjuk, mi a státusa és funkciója annak, amit a kamera elfed.” (Comolli, J.-L.: *Technique et idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ*. Paris, 1971.)

## A mélységélességről még egyszer

Ha példával kellene illusztrálni, miként fejeződik ki a technikában az ideológia, miként hat az előbbire anélkül, hogy ennek *látható* jelei volnának, választásunk olyan technikai effektusra esne, mint a *mélységélesség*. Az *Aranypolgár* bemutatása óta szinte divattá vált a mélységélességgel foglalkozni. Néhány kritikus, elméletíró a stilisztikai eljárás rangjára emelte, ahogy korábban a

nagyközelit (a premier plánt) majd a gépmozgásokat. „A mélységelesség alkalmazása nem az operatőr megítélésétől függ, ahogy egy szűrőé, vagy egy világításmódé, hanem a rendezés privilégiuma, a filmnyelv dialektikus fejlődésének eredménye.” (Bazin, A.: *L'évolution du langage cinématographique...*) Látjuk, szó sincs itt az elméletalkotó számára kötelező vagy legalábbis óhajtott „objektivitásról”, amely együttesen vizsgálja az ábrázolás technikai eszközeit anélkül, hogy értékelné őket, és privilegizálná egyiküket-másikukat. Épp az ellenkezője játszódik le a szemünk előtt: Bazin egyet kiemelt és normává tette, önálló jelentést/jelentőséget tulajdonított neki.

A mélységelesség alkalmazásával a film újratemtette, átvette a reneszánszban kialakult monokuláris perspektíva-ábrázolást. A *perspectiva artificialis* (Raffaello Alberti kifejezése) hatására a vászon felületén kibontakozó (ábrázolt) tér két kiterjedésű, amely a harmadik dimenzió (a mélység) illúzióját próbálja kelteni (azaz minél távolabb állnak a géptől a tárgyak, annál kisebbek). Ezt a még tagolatlan teret a fény hivatott tagolni, mezőkre bontani, *kiemelni*, illetve árnyékban hagyni. A kamera helyzete meghatározza a *nézőpontot*, a teret (képzelt) függőleges tengely köré rendezi, amely meglepően hasonlít Alberti *központi sugarára* (ez a látvány középpontját jelölte ki). Az észlelés törvényszerűségeit mintegy alátámasztja, igazolja az ilyenfajta, logocentrizmus diktálta, *normális* ábrázolás. Sőt, hovatovább a mélységelesség – mutatott rá Comolli – az egyetlen, szabályszerűen visszatérő jellemzője a filmképnek. A mélységelességet nélkülöző kép – például a teleobjektívvel készült beállítás – másfajta ábrázolásmód, kódrendszer érvényesítése révén jön létre, másfajta teret tükröz. Helyénvaló tehát megállapítani: csupán két-három – igaz, a leggyakrabban alkalmazott – objektívtípus képes „híven” utánozni a normális látást, kiigazítani a perspektíva-rendellenességet, *valóságérzetet* kelteni.

Bazin érdeklődése (amit a mélységelesség iránt tanúsított) éppen az objektív ez utóbbi képességéből adódott. (Bazin, A.: *William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène. Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, 1958–1962.) A mélységelesség érvényesítésében – amely pszichológiai és metafizikai következményekkel jár nála –

látta bizonyítékát annak a visszafordíthatatlan fejlődési folyamatnak, amely a film eleve realista mivoltát hivatott bizonyítani. „Az *Aranypolgárban* – fejtette ki – Welles egész jelenetsort ábrázol egyetlen beállításban, hála a mélységelességnek. (...) Ő és Wyler mindenkinél jobban használja ki a kép tér-idő egységéből adódó előnyt. Nem közömbös ugyanis, hogy az eseményt folyamatában, vagy részekre tördelve ábrázolják-e. A montázs jelentős fejlődést idézett elő a filmi ábrázolásban, de ez nem ment más, a filmre legalább oly mértékben jellemző értékek feláldozása nélkül. (...) A mélységelesség a valósághoz teszi hasonlatossá a filmi ábrázolást. Így nem túlzás azt állítani, hogy függetlenül az ábrázolás tartalmától, maga a mód realistább (!), mint a másfajta ábrázolás. (...) A montázs – valóságelemzése révén – feltételezte a drámai esemény egységes jelentését. A mélységelesség – ezzel szemben – magába a képstruktúrába csempészi vissza a kétértelműséget.(...) A Hollywoodban kialakult cselekmény és montázs a valóságból adódó többértelműséget egyetlenre korlátozta, a végeletekig szubjektivizálta az esemény észlelését, rábízva a rendezőre minden egyes »parcellájának« megítélését és ábrázolását. (...) A mélységelesség alkalmazása a valóság esztétikáját hivatott érvényre juttatni, lehetővé teszi, hogy a néző maga alakítsa ki valóságértelmezését.”

Jean Mitry Bazin álláspontját bírálva arról írt, hogy a filmben látható világ egy mediatizált, tükrözött valóság. A valóság és a néző közé beékelődött a felvevőgép, és amit az utóbbi lát, az az előbbi ábrázolása, alkotó módon történő értelmezése. „Naivság azt hinni – vélte –, hogy a felvevőgép (azért, mert automatikusan rögzíti az elébe táruló látványt) objektív képet nyújt a valóságról. (...) Az objektív átértékeli, átszerkeszti az elébe táruló látványt, abból új valóságot teremt (vagy legalábbis annak látszatát). Az ábrázoltat az ábrázoláson keresztül észleljük, és az utóbbi átalakítja az előbbit. (...) A beállításban, a kivágásban az ábrázolt világ nincs kapcsolatban a külvilággal. A keret szélei – a parabolatükrökhöz hasonlóan – a kép középpontja felé terelik a tekintetet.” Mitry (anélkül, hogy tudatában lenne) Bazinéval azonos álláspontra jutott. A felvevőgép „észlelésről” alkotott véleménye ugyanazt az ideológiát védelmezte, mint elődjéé (a monokuláris

perspektívára épülő ábrázolásmódot), csak más megfogalmazást adott neki. Mitry érzékelte, hogy a valós tér és filmtér más; hogy a tér „összetördelése” (a montázs) csökkenti, a mélységelesség (a tér egységének „visszaállítása”) növeli a film valóságosságát. Láta a mélységelesség jelentőségét, de figyelmeztetett, „ne csinaljunk a mélységelességből mindent helyettesítő, mindenekfelett álló filmi (ábrázoló)eszközt.”

Bazin szerint a mélységelesség alkalmazása csak *növeli* a filmkép már meglévő (*ontológiai*) realizmusát, tökéletesebbé teszi azt. Mitry viszont a mélységelesség előnyét csupán abban látta, hogy hívebben reprodukálja a látványt, hozzásegít az észlelés kereteinek kitágításához.

A technicista ideológia, amely igyekszik a technikai gyakorlatot a jelentéshordozó rendszereken kívül rekeszteni, tagadta, hogy a technika nemcsak hozzájárul a film jelentésének alakításához, de maga is jelentéshordozó, nem következménye, hanem kiváltó oka valaminek. Mitry például olyan boszorkánycört rajzolt, amelyben az adott technikai változást mindig másikból vezette le.

A technika nem meghatározó, hanem maga is meghatározott. Gazdaságilag, ideológiailag. Adott technikai eszköz történetileg változó alkalmazása, léte (felfedezése, elfeledése, majd újrafelfedezése), és ennek tanulmányozása adott lehetőséget Jean-Louis Comollinak, hogy kimutassa a technikai gyakorlat viszonylagosságát, más, a technikát meghatározó/alakító folyamatok befolyását az előbbire. Comolli jelentésrendszerben helyezte el a mélységelességet, és ez a jelentésrendszer adja a mélységelesség magyarázatát.

A korai filmekben a mélységelesség „magától értetődően adott”. Ezek az alkotások jórészt a szabadban készültek, és – ahogy erre Mitry utalt – az objektívek, amelyeket a filmekhez használtak (f/35-ös és f/50-es) ún. *közepes gyújtótávolságú objektívek* voltak. A mélységelességhez a *diafragmát* jócskán leszűkítették, ezért sok fény kellett.

Felvetődik a kérdés, vajon miért ezeket az objektíveket használták húsz esztendőn át a filmgyártásban? Egyetlen ok látszik elfogadhatónak: úgy ábrázolták a teret, ahogy a szemünk látja. Így jelentékeny mértékben hozzájárultak a film sikerét okozó

valóságérzet felkeltéséhez. Ezek az objektívek lehetővé tették a korrekt mélységélességet, utóbbi viszont bizonyította „alkalmasságukat”, indokolta alkalmazásukat. A mélységélesség nem „ráadás”, amely jó, ha van, de az sem baj, ha nincs. Pontosan a mélységélességre volt szükség. Bármilyen áron, bármilyen eszközzel el kellett érni, meg kellett teremteni ahhoz, hogy a film (az ábrázolás) funkcionáljon, hasson. Évtizedeken át száz és száz kutató munkálkodott a mind tökéletesebb illúziókeltés érdekében („a film mindjobban hasonlítson az élethez”), így a filmgyártás irányítói (a film ideológiai apparátusát meghatározók) nem mondhattak le a mélységélességről. Olyannyira nem, hogy a műteremben, ahol kellő mennyiségű fény nem állt rendelkezésre, a perspektivikus rövidülés szabályainak megfelelő festett díszleteket alkalmaztak háttérként, hogy a mélységélesség illúzióját keltsék.

A perspektivikus ábrázolás (a festészeti és színházi kódrendszer) filmi/filmbeli kifejeződése, a mélységélesség, a filmkép meghatározó (konstituáló) tényezőjévé válik már a mozgófénykép születése pillanatában.

A mélységélesség talán a kelleténél jobban árulkodik a film ideológiai „bekebelezéséről”. Arról, miként vált szinte azonnal egy ideológiai meghatározott ábrázolásmód ugyan specifikus, de cseppet sem közömbös válfajává. A film a szüntelenül tökéletesedő ábrázolásmód (pillanatnyilag) utolsó leágazása volt. Nem volt véletlen és ártatlan az a törekvés, hogy a mélységélességet az ábrázolás részévé tegyék, hiszen a mélységélesség „szabályozza, állítja be” a filmképet. Az elterjedt hittel, a technicista ideológia nézeteivel ellentétben (amely szerint a mozgás érzékeltetése, hiteles visszaadása, valamint a mélységélesség a kamerának köszönhető) a kamera seregnyi probléma megoldásának *nem eredményezője, hanem eredménye.*

A mélységélesség alkalmazásával kapcsolatos valódi probléma az, hogy a filmkép e meghatározó jellemzőjét vajon miért „száműzték” majd valamennyi filmből 1925-öt követően, tizenöt-húsz esztendőn át? Hiba lenne – vélte Comolli (I. m.) – a technika fejlődésben keresni ennek okát. A viszonylag egyszerű, csak a valóság tükrözésére szolgáló képtípust (amelynek hitelességét a mélységélesség teremtette meg) felváltotta a hitelességét,

meggyőző erejét a fikció logikájából (a cselekmény összefüggéseiből), a pszichológiailag hihetőből/valószínűből, a klasszikus dráma tér-idő homogeneitását sugalló/imitáló érzetből „építő” képtípus.

A korai filmek kiváltképp külsőben forgatott jeleneteiben a mélységelesség az objektív „természetéből” adódott, nem kellett megteremteni. Alkotó és néző elfogadta ezt az adottságot mint magától értetődő természetességet, nem gondolta, hogy a kép másfajta is lehet. Williamson, Stroheim, Feuillade, Griffith, Stiller, Lubitsch, Lang nemcsak fel-, de kihasználta hatását, megteremtette a mélységben elrendezett, tagolt beállítást. Mi történhetett 1925–1927–1936 között, hogy a *Mezei kirándulás* című film felvételeire készülve J. B. Brunius a következőket írta: „1936 nyarán a *Mezei kirándulás* előkészületein dolgoztunk Jean Renoirral. Úgy döntöttünk, olyan beállításokat készítünk, amelyekben a szereplők egymástól mélységben több, mint tíz méterre játszanak. Csak nagy nehezen tudtunk azonban már kövületszámba menő régi objektíveket keríteni: néhány f/3,5-ös Zeisst, egy Boscht és Lombot.” (*La Revue du Cinéma*. Paris, 1947.)

„Joggal kérdezhetjük Jean Mitryvel, hogy kevés kivételtől eltekintve, miért tűnt el 1925 és 1940 között a mélységelesség a filmekből, miért nyert mindinkább teret a montázs? Divatból, állítják egyesek. A szovjet filmművészet hatására – erősítik mások.” (Comolli, J. L.: I. m.) „Anélkül, hogy teljesen kétségbe vonnánk ezen állítások igazságát, az ok mégis más. A nagylátószögű objektívek téynyérése már csak következmény. A mélységelességhez bizonyos mértékig le kellett szűkíteni a diafragmát. Leszűkített diafragmával több fényre volt szükség. 1925 előtt ez nem jelentet problémát. Ortokromatikus filmre dolgoztak, és nagy erejű ívfénylámpákkal világítottak. Ha több fény kellett, több és erősebb fényforrást állítottak be. 1925-től viszont a vörösre érzékeny pánkromatikus nyersanyaggal forgattak, és mellőzni kényszerültek az ívfénylámpákat, mivel az ívfény ibolyába hajló spektruma éppen a pánkromatikus film legkevésbé érzékeny pontjával esett egybe. Izzószálas világítótesteket kezdtek alkalmazni, amelyek azonban fényerősségben nem versenyezhettek az ívfénylámpákkal. Ráadásul, kezdetben a pánkromatikus

nyersanyag érzékenysége a maiénál jóval kisebb volt. Ahhoz, hogy megfelelő fény álljon rendelkezésre, szűkítés helyett nyitni kellett a diafragmán. Így került sor nagylátószögű objektívek alkalmazására, ami maga után vonta a mélységélesség csökkenését, a beállítások, a képmező »beszűkülését«, ez pedig mind több és több részletbeállítást tett szükségessé.” (Mitry, J.: I. m.)

## A hang tartománya

A film sajátosságát, egyedi, semmilyen más kifejezési eszközhöz nem hasonlítható jellegét a mozgó, mechanikusan rögzített fénykép teremtette meg. Elméletalkotók sora értett egyet ebben a kérdésben, és ez a felfogás nem kis mértékben járult hozzá a film, mint művészet elismertetéséhez akkoriban, amikor még néma volt. Sok szakíró szükséges rossznak, a film elfajzott leszármazottjának tekintette a hangosfilmet, mert elherdálta azt a művészi örökséget, amelyet a némafilm művészei oly sok fáradsággal megteremtettek. A hang csak annyiban számíthatott elnéző jóváhagyásukra, amennyiben a valóság minél tökéletesebb érzetének felkeltésében szerepet vállalt, feladatot kapott. Így is az a felfogás vált uralkodóvá e korai elméletalkotók körében, hogy a hang csak a mozgókép (igaz, valóságos, természet adta) kiegészítője, csatlósa, amelynek feladata híven szolgálni a képekben előadott történetet, elősegíteni megértését.

A hangrögzítés lehetősége, elterjedése a filmiparban azonban – függetlenül attól, hogy erről tudomást akartak venni, vagy sem – teljesen átalakította a kifejezési eszközt, fejlődését új irányba terelte. A forgatókönyv – amelyben gondosan rögzítették a felveendő jelenetek sorát, a beállítások rendjét – minden eddiginél jelentősebb szerepet kapott. Új filmstílus, az ellenpontozáson alapuló új jelenetépítkezés alakult ki, s ez fontos, már-már meghatározó szerepet szánt a hangzás elemeinek. Több, mint húsz esztendőre volt szükség mégis, hogy a hang – első ízben az ún. *cinéma direct* irányzatával – az öt megillető rangot megszerezze,

hogy a film ne csak éljen a hangrögzítés lehetőségével, de gazdagítsa is vele eszköztárát.

## A hangosfilm születése

„Vajon mi az oka annak, hogy éppen akkor, amikor a némafilm – a montázstechnika fejlesztésének köszönhetően – elérte már-már tökéletes, de mindenképpen legfejlettebb formáját, amikor – a korszakban használatos kifejezésekkel élve – »a képek zenéjévé« válna az »irodalommal egyenrangúvá« nemesedett, a hangosfilm egy csapásra idejét múlttá tette a másfél évtizeden át finomított kifejezésformát, amelyről hívei oly büszkén állították, hogy képes nélkülözni a beszédet.” (Comolli, Jean-Louis: *Caméra, perspective, profondeur de champ*. Paris, 1971.)

Nem véletlen, hogy a hangosfilm Hollywoodban győzedelmeskedett, és nem egyebütt. A montázs – Griffith filmjeit kivéve – sosem tudott gyökeret verni Hollywoodban. Az amerikai filmipar tudatosan utasította el a montázs elvét és gyakorlatát, mert ellentétben állott a Hollywoodban alkalmazott cselekménylogikával. Amikor az amerikai filmipar pártfogásába vette a hangosfilmet, nem a fejlődésre reagált érzékenyen, sokkal inkább eszközül használta abban a konkurenciaharcban, amely a különböző gazdasági érdekcsoportokat szembeállította egymással.

Az első sikeres hangrögzítő-reprodukáló eljárás, a *Vitaphone* tulajdonjoga a Morgan-bankház érdekcsoportjához tartozó Western Electric tröszt birtokában volt. Ez utóbbi ellenőrizte a nagy filmvállalatok többségét is. Hiába propagálta a Vitaphone-t, süket fülekre talált a filmvállalatok vezetői körében, akik – a világpiac ellenőrzését megszerezve – nem kívántak változtatni a már bevált némafilmformán. A hangosfilm ugyanis a nemzeti nyelveket állította volna előtérbe, akadályozva ezzel az amerikai filmipar hegemoniára törekvő köreinek üzletpolitikáját, és jelentősen növelte volna a filmekre fordított kiadásokat. Egy csőd előtt álló kis vállalat, a Warner merészsége kellett ahhoz, hogy – veszténivalója már nem lévén – megkísérelje a reménytelent. 1926-ban elkészült, majd megjelent a mozikban az első hangosfilm, a *Don*

Juan, és sikert aratott. A Western Electric igyekezett kettős hasznot húzni belőle. Eladta a Warnernek a Vitaphone-eljárást, vetélytársának, a Foxnak pedig a másik, *Movietone* elnevezésű hangrögzítő eljárást. A Fox 1927 elején megpróbálkozott néhány rövid hangosfilmmel, míg a Warner forgalomba hozta *A dzsesszénekes* című filmjét, amelynek átütő sikere után életre-halálra menő kereskedelmi háború indult meg a filmvállalatok között. Elgondolkoztató, hogy a nagy filmvállalatok konkurenciaharca csak azután kezdődött, miután a hangosfilm hasznot hozó vállalkozásnak bizonyult, és nem előtte, amikor pedig már tudott dolog volt, hogy technikailag tökéletes, kivitelezhető. Kiderül ugyanis ebből, hogy nem a technika a fejlődés motorja, hanem az „ideológiai kereslet” (Comolli), amelyre a technika csak a választ adja meg, és amelyet a kereskedők hivatottak kielégíteni.

Valóban figyelmet érdemlő kérdés, hogy mi magyarázza az első hangosfilm átütő nemzetközi sikerét. Ennyire érdeklődött a közönség a technikai újdonság iránt, avagy a film egyik korábbi, de nem feltűnő hiányosságát ismerte fel hirtelen, és tudatosult benne látványosan?

A hang hiányát nem igazán érezte a némafilm nézője, hisz sosem látott/hallott hangosfilmet – még a hiányt egyetlenül feledtető kísérlet (zongora-, zenekari vagy lemezkíséret) sem változtatott ezen –, de amint megízlelte a hangosfilmet, többé nem fogadta el a hang helyettesítésére szolgáló próbálkozásokat. Nem kutatták, és ezért nem tudjuk, valójában mi váltotta ki az igény hirtelen módosulását, s növelte oly mértékűvé a keresletet, hogy a filmipar nem várt tovább a hangosfilm piacra dobásával, hiszen a hangrögzítés és -reprodukálás tudományos szempontból megalapozott, technikailag kivitelezhető eljárása 1910–1915-től rendelkezésre állott.

*Bizonyos vagyok abban, hogy a jó hangosfilmnek mindenekelőtt jó némafilmnek kell lennie.*

Henri Chomette, 1929.

A húszas éveket a némafilm egyre finomodó, mind tökéletesebb nyelvezetének széles körű felhasználása, és már-már osztársadalmi méretű elismerése jellemezte. A *filmnyelv* – ahogy leglelekesebb hívei nevezték – védelmezői, amint e neologizmus mutatja, a szóösszetétel mindkét tagját egyenértékű elemnek tekintették. Úgy vélekedtek, hogy a film éppoly árnyalatokban gazdag kifejezésre képes, mint az írott-beszélt nyelv. Jóval mások előtt felismerték azonban azt is, hogy micsoda veszélyt jelent az új kifejezési forma számára a beszéd (a hang), és annak egyenes következménye, a hangosfilm.

Azt hinnők, a némafilm nélkülözte a beszédet. Holott nem, csupán *ez a beszéd* nem hallatszott, hanem *látszott*. Bevallatlanul elismerték ezzel, hogy egyedül a nyelv képes mindenről informálni. Ráadásul, a némafilm sok esetben éppoly bőbeszédű volt, mint a későbbi hangosfilm.

Nemcsak a filmben, de a film körül is nagy zajt csaptak. A filmtörténet egyetlen más korszaka sem dicsekedhet annyi kiáltvánnyal, programnyilatkozattal, pártatlan esztétikai elemzés köntösébe bújtatott, szélsőségesen egyéni hitvallással, mint ez az időszak. Aszó, a beszéd volt a célpont. Mivel a szó még nem épült be magába a filmbe, csupán ennek lehetősége látszott mind valószínűbbnek, a rendszeres támadás inkább fokozta, mint csökkentette iránta az érdeklődést. Mindazok – így Jean Epstein, René Clair, Louis Delluc és a *tiszta film* legelszántabb védelmezője, Germaine Dulac –, akik egyéb kérdésekben ellentétes nézeteket vallottak, egyben megegyeztek: rettegtek a hangosfilmtől – mert létükben fenyegette őket.

A nyilatkozatok, cikkek hangvétele szenvedélyes, szerzőik elfogultak, de sok részgazságot megfogalmaztak. A filmből *látszólag* hiányzó nyelv jelentőségével mindezek ellenére maguk is tisztában voltak. Elsősorban a feliratokat és a színészi játék túlzásait vették célba. „A némafilmet a maga nemében egyedülállóvá

tette, hogy látható formában mondott ítéletet a világról. A legvisszataszítóbb dolog megneumesült, rejtély vette körül. A szereplők nem beszéltek, és ez arra készítetett bennünket, hogy elképzeljük, mit mondanának, miért cselekszenek úgy, ahogy teszik. A feliratok segítettek ebben, megpróbálták orvosolni azt, amit sokan a film legnagyobb vétkének, alapvető gyengéjének tartottak. Holott valamennyien éppen a feliratokat véltük feleslegesnek a némafilmben. Hála Istennek, az ember hamar elfelejtette őket. A feliratok arra az ellenszenves dologra vállalkoztak, hogy érzékelhető formába öntsék mindazt, ami bennünk csupán megérzés volt. A költészet világából visszavezettek a legridegebb valóságba." (Fondane, Benjamin: *Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma*. Paris, 1930.)

Már ekkor zavarta a film nézőjét a színész túlhangsúlyozott gesztusa, torzító mimikája, amit egyáltalán nem indokolt a hang hiánya, még kevésbé a színháztól örökölt játéktílus elterjedése a filmen. A színész ösztönösen arra törekedett, hogy a hiányzó beszédet, a szóbeli kifejezést gesztusokkal (*gesztusnyelvvvel*) helyettesítse. Nemcsak *azt* akarta mozdulataival elmondani, ami a szavakban bennefoglaltatott, hanem *azt is, ahogy* a szavak (pontosabban a hangsúly, a kiemelés) tolmácsolták volna. A film ezzel olyan gesztusnyelvet alakított ki, amely a beszélt nyelvet helyettesítette, és amelyben minden mozdulatnak, minden arckifejezésnek mondatokban meghatározható, a *mondattal egyenértékű* (egységnyi) jelentése volt. Ez a torz, mert túlzó gesztusnyelv mindennél inkább arra – a beszéd hiányára – irányította a figyelmet, aminek feledtetésére kitalálták.

„Edison *kinetoszkópja*, amelyet 1894 végén láttam Párizsban a Nagy Körúton, bámulatba ejtett. Megéreztem, hogy a mozgófényképekre komoly jövő vár. (...) A vásznon megszólaló ember ötlete mindig is foglalkoztatott. Ennek szellemében kötöttük össze 1900-ban a *fonográfot* a vetítógéppel, és ez a próbálkozás Edison kinetoszkópjának egyik változata volt. Később – hogy a lemezjátszót ne zavarja a vetítógép vibrálása – a fonográfot a vászon közelében helyeztük el, és villamos áram segítségével távösszeköttetést hoztunk létre a két készülék között. A fonográf megindulása hozta mozgásba a vetítógép motorját. Csak később

tudtuk meg, hogy Berthon hasonló elképzeléssel nyújtott be szabadalmi igényt. Nem hiszem, hogy bárki nyilvánosan előttünk mutatott volna be hanggal szinkronba hozott képet. A kísérletre 1902. szeptember 12-én került sor a Francia Fényképészeti Társulat közönsége előtt.

A bemutató sikere láttán alakult ki bennem a meggyőződés, hogy a jövő a hangosfilmé. (...) Laboratóriumainkban hozzálátunk a képet és a hangot szinkronba hozó, három vezetővel működő, villamos árammal forgatott motor kipróbálásához. Frely távolban elhelyezett mikrofonnal próbált hangot rögzíteni, M. G. Laudet a sűrített levegő segítségével felerősítendő, reprodukálásra alkalmas hangrögzítéssel kísérletezett.

1910. december 27-én a Tudományos Akadémián bemutattuk a *kronofont*, Arsonval professzor beszélő képmását, majd röviddel ezután megkezdtük a hangosfilmek kölcsönzését Franciaországban és külföldön egyaránt. Kialakítottuk a kronofon egyszerűsített változatait, amelyeket kis mozikban is működtethettek. Mielőtt véglegesen elfogadtuk volna a lemezt, mint hanghordozót, szerettük volna kipróbálni az optikai hangrögzítést. Tisztában voltunk ugyanis azzal, hogy a mechanikus hangrögzítés során, bármilyen tökéletes legyen is a készülék, mindig torzul a hang – például a tű és a lemez találkozásakor, midőn belevessük a hangokat a viaszba, vagy a felvétel elkészülte után, a visszajátszáskor –, a készülék felerősíti a barázdában futó tű sercegését. A tű és a lemez hamar kopik. A hosszabb hangosfilmek több lemezt követeltek, és a lemez cserélése vetítés közben gyakran zavart okozott. Az optikai hangrögzítés mindezeket a kellemetlenségeket kiküszöbölte volna. (...) Kísérleteinket egy kimondottan a hangfelvétellel céljára szánt nyersanyaggal végeztük. Függetlenítettük a képcsíktól, és a perforációk közötti teljes területét – 25 mm-t – felhasználtuk. Petersen és Poulsen dán mérnökök ugyanezekkel a kérdésekkel foglalkoztak. Egyezséget kötöttünk velük, és ennek eredményeként születtek azok a hangosfilmek, amelyeket kölcsönöztünk." (Gaumont, Léon: *Előszó P.Hemardinquer: Le cinématographe sonore* című művéhez. Paris, é. n.) A filmszalagra történő hangrögzítést lényegesen megkönnyítette a triódalámpa felfedezése. Új eljárások születtek, köztük Th. W. Case-é és Lee de

Foresté Amerikában, Massolle-é Németországban, Lauste-é Franciaországban, akinek 1912-ben sikerült megoldania a hangrögzítést.

*Meggyőződése, hogy sértett hiúságnak  
nincs helye, és valamennyiünknek újra kell  
kezdenie a pályáját.*

Henri Fescourt, 1929.

Nem tévedtek tehát azok, akik a némafilmet túlságosan „beszéd-  
desnek” vélték. Hangot adtak a bennük munkáló szorongásnak,  
és eközben mélyebb igazságra leltek. Félték a nyelvtől, hiszen  
akkor, amikor ők gondolataikat fogalmazták, egymást követő  
képek nyelveként képzeltek el a filmet. Valójában egy megjelené-  
sében a nyelvtől eltérő, de lényegében vele egyező, nyelvi jellegű  
tevékenységben vélték fellelni a film valódi mozgatóerejét. E  
gondolat nem tudatosult bennük (hisz koruk részesei, és nem  
később élő krónikásai voltak), de írásaik mélyreható elemzéseiből  
kiderül ez a mechanikus nyelv-koncepció, amelynek röviden  
összefoglalható lényege: a beállítás a szóval, a képsor a mondat-  
tal egyenértékű; a képekből képezzük a képsorokat (mint a sza-  
vából a mondatokat).

A saját gyakorlatán eltöprengő vagy mások munkáját értékelő  
„elméletalkotó” ezzel – szándékával ellentétben – ahelyett, hogy a  
magasba emelte volna, sárba rántotta a filmet. Olyan összehasonlí-  
tási alapra helyezte, ahol csak alacsonyabb rendű volta, nem pedig  
magasabbrendűsége derülhetett ki. A kifinomult, évezredek alakí-  
totta kifejezésmóddal összehasonlítva, még szembetűnőbbé vált a  
némafilm hiányossága. Egyedüli lehetőségük – ha már mindenáron  
összehasonlításba bocsátkoztak – az lett volna, ha elismerik a néma-  
film kimunkátlanságát, erre azonban nem akadt példa.

„A köznapi színvonalú filmek is sejtették már az elérendő  
ideált: ismét létrehozni az arckifejezések nyelvét, amiről évezre-  
dek óta megfélekezett az ember. Új kifejezési formát teremteni,  
amely nemcsak a beszéd helyébe lép, de annak korlátait is érzé-  
kelteti, és igényli a néző közreműködését, azt a *piciny álmodozást*,

amely szükséges, hogy elértesse, beleélje magát a látottakba.” (Fondane, Benjamin: I. m.)

A némafilmről írott elméleti cikkekben ott rejlik az összes ellentmondás, amely a hangosfilm megjelenése után nyílt polémiát eredményezett.

Azt hihetnénk, hogy a hang nemcsak a filmet, hanem a filmelméletet is átalakította. A legérdekesebb, legnagyobb tanulság, hogy egyáltalán nem így történt. A hangosfilm térnyerése dacára az (elmélet)alkotók továbbra is (és még jó ideig) a némafilmben gondolkodtak. Úgy érveltek, mintha a hangosfilm nem létezett volna. Kivétel akadt, ha nem is sok.

Azok között, akik korán megértették, hogy a hangosfilm merőben más, mint a néma, hogy nem egyszerűen a képről és a hangról van szó, hanem egy új kifejezési formáról, az első helyen Marcel Pagnol állt. (Bazin André: *Le cas Pagnol. Qu'est-ce que le cinéma? II.*)

„1930-ban, a *Le Journal* című laphan közölt cikkemben jeleztem a hangosfilm érkezését, és megjósoltam diadalát. Jeleztem a némafilm, egyben a színház halálát. A némafilm meghalt, a színház agonizál. (...) A közönség azonban örömmel üdvözlö a lehetőségekben gazdag új művészet születését. Melyek e művészet törvényei? Milyen a technikája? E kérdésekre állítólag mindenki választ tud adni. Sajnos. A kisdíák jóhiszeműségével és hitével közeledtem az új művészet felé. Tanulni vágytam. Példaképeket kerestem. Sokat találtam, de kiderült róluk, hogy ők sem tudnak semmit. Sőt, még ennél is kiábrándítóbb volt látnom, hogy azt hitték, tudnak. Titkaik, szabályaik egy eltűnőben lévő, haldokló művészetet idéztek. (...) A némafilm, mozgóképek segítségével, komikus vagy drámai történetet mesélt el. Legnagyobb hátránya az volt, hogy mindezt beszéd nélkül kényszerült elmondani. (...) A némafilmalkotók (...) fokozatosan lemondtak a mozdulatok nyelvéről, és más módon akarták kifejezni magukat.

Voltak, akik azzal próbálkoztak, hogy elrejtették a vászon mögött egy beszélőt, aki magyarázta az eseményeket. Ez az eljárás csekély sikert aratott, és hamar felváltotta a filmbe ékelt felirat. A felirat sem volt túl ötletes megoldás. (...)

Évek munkája és néhány zseniális alkotó tevékenysége foko-

zatosan háttérbe szorította a feliratokat a filmben. Charlie Chaplin, (Abel) Gance, King Vidor, (Maurice) Tourneur, René Clair rátaláltak a ritmusra. Felfedezték, hogyan kell tagolni a történetet. (...) Művészetet teremtettek. (...) Mikor e művészet kiteljesedett, Amerikában megszületett a hangosfilm." (...) (Pagnol, Marcel: *Cinématurgie de Paris. Les Cahiers du Film*, 1933. december 15.)

Pagnol megnyilatkozása ritkaságszámba ment. Az elméletalkotók többsége nem módosította korábbi véleményét. Nem a látható hangosfilmből, hanem egy feltételezésből indultak ki. Amikor mégis kinyitották a szemüket és fülüket, már nem magát a hangot, hanem felhasználásának helyességét vonták kétségbe. Reménykedtek, hogy a hangosfilm csak múló divat: hogy a hangot nem a valóságérzet erősítésére, hanem csak öncélúan használják fel.

„A mindent uraló beszéd, amitől annyira irtózunk, most hatalomra került a filmben is. Elfogadhatjuk-e az uralmát? Nem undorodunk-e annak a valóságnak a láttán, amelyről tájékoztat? (...) Nincs többé semmi félreérthető a filmben, és éppen ez benne a legellenszenvesebb. (...) A hangosfilm célkitűzése – amint kezdeti próbálkozásaiban kibontakozik – nem az, hogy a valóság tökéletes mását adja – amelyet nem tud kifejezni eszközeivel –, hanem hogy a valóság látszatát adja, ahogy az operett, az opera vagy a varieté teszi. A hangosfilm bizonyára nem tiszteli majd a hely és a cselekmény egységét, nem elégszik meg három vagy öt felvonással, hanem a regény elbeszélő technikáját átvéve, gyors jelenetváltásokra épít. (...) A ritmus, azaz a montázs minden jelentőségét elveszti a hangosfilmben. A párbeszéd, az ének, a tánc veszi birtokba a filmet, szinte állóképpé merevíti, amit féltve vált fel másikkal a rendező, nehogy megértését megakadályozza, nehogy a hang és a színészi játék minőségét veszélyeztesse. (...) A beszéd, a zajok csak akkor járulhatnak hozzá hasznosan a művészet megteremtéséhez, ha alávetik magukat a kép uralmának, ha azt igyekeznek érzékletesebbé tenni. (...) Elviselhetetlen, amikor öt percen át ketten beszélgetnek, *megnevezik* a látottakat. A film maradjon csak néma". (Fondane, Benjamin: I. m.)

Érdekes az az elméleti kísérlet, amely különböző értékek sze-

rint osztja meg a hang tartományát. A hangot nem *en bloc* utasítja el, csupán a *beszédet* véli feleslegesnek. A zene, a zajok és zörejek – kiváltképp, ha megfelelően használják őket – jelentősen gazdagíthatják a filmi kifejezés regiszterét.

„A valóságos filmzene, a jövő filmzenéje egészen más elemekből áll majd, lesz benne például vízcsepögés zaja, kocsikerék csikorgása, éles rendőrsípszó, motorberregés, írógépkopogás, harangzúgás, valaki nevetése, gyereksírás, pacsirtaszó, malacröfögés, gyengéd, szerelmes gügyögés. Mindeddig azonban ezt senki sem vette figyelembe. Várom azt a rendezőt, aki képes lesz majd kifejezni az eső poézisét, a csepegéstől a vihar felgyorsult ritmusáig, a ház mellett felejtett játékdobra hulló vízcsepp zajáig.” (Le Sidaner, Louis: *L’avenir du cinéma parlant*, 1929. *Les machines qui parlent*. Paris, 1941.)

„Kitaláltak egy nevetséges szörnyet, a hang nélküli hangosfilmet, ami teli volt ajtónyikorgással, kanálcörömpöléssel; ami nyögött, kiabált, nevetett, sóhajtozott, zokogott, de sosem beszélt. Elmagyarázták nekünk, hogy »ez az igazi film«, bár mi jól tudtuk, miért marad néma gyermekük. Mert nem tudták szóra bírni. (...) A némafilm sajátos technikája, amely a beszéd kiküszöbölésén alapult, nem követhető a hangosfilmbe. E törvényszerűséget más formában is megfogalmazhatjuk: »Minden olyan hangosfilm, amely hang nélkül is vetíthető, és mégis érthető marad, nagyon rossz hangosfilm.«” (Pagnol, Marcel: I. m.)

A hangról és a hangosfilmről folytatott elméleti vita múltó időtöltésnek bizonyult, hívők és hitetlenek szűk körére korlátozódott. A valóság kiábrándítóan egyszerű volt. A hangosfilm megszületett, és jó egészségnek örvendett. A némafilm haldoklott és rövid távon halálra volt ítéltve.

A hang természetes könnyedséggel, szinte észrevétlenül vette át a hatalmat a filmiparban, miközben e vita folyt. A hang már ténszerűen jelen volt, de még mindig vitatták létjogosultságát. Magyarázták, hogy mit sem változtat a film lényegén; hogy a hang megjelenése ellenére a filmi ábrázolás törvényszerűségei, a film építkezésmódja változatlan maradt. A jó hangosfilm – összegezte sokak véleményét Alexandre Arnoux – mindenekelett jó némafilm, és a hang csak a filmet tökéletesítő felfedezések

egyike, jóval csekélyebb értékű találmány, mint a filmet forradalmasító nagyközeli alkalmazása.

„Az összzhatás eleinte zavaró. Bárki, bárhol beszéljen, a hang mindig egy irányból, a vászon mögött elhelyezett hangszóróból érkezik. A kép és a hang tökéletes összhangban van, a néző mégis furcsa zavart érez. Ha ennek okáról faggatjuk magunkat, rájövünk, hogy a szájmozgás és a szótagok összhangja még jobban megköveteli a valószerűséget, mint korábban. A rendező ezért, ha csak lehet, kerüli a beállításváltást, nem keres mindig eredeti felvételi szöveget, legalábbis azokban a jelenetekben nem, amelyekben a szereplők beszélnek. A film ezáltal (pontosabban ennek hiányában) hallatlanul egyhangúvá válik, szinte vánszorog előre. Olyan színházi előadásra emlékeztet, amelyben minden szereplő a rivalda előterében mondja el a szövegét. Amint megszűnik a beszéd kötelezettsége, a figyelem ismét erőre kap. Kérdés, vajon a hang nem árt-e többet, mint amennyit használ, a filmnek? (...) Próbálok elfogulatlanul ítélni, de nem sikerül. (...) Nagyon szeretem a filmet, a fény és árnyék játékát, az áhítatos csendet, a gyorsan váltakozó képeket és főként, hogy háttérbe szorította a beszédet, amely rabszolgaságra kárhoztatta az embert. Hittem, reméltem, hogy a csoda sokáig tart, de most egy barbár felfedezés mindent romba dönt. (...) Nem maradhatunk közömbösek. Valami véget ért, vagy valami kezdődik – senki sem tudja. Csak azt tudjuk, hogy valami meghatározó történik a film világában. Nyissuk ki a szemünk és fülünk! (...) A film újjászületésének vagy halálának leszünk-e szemtanúi, ez most a nagy kérdés.” (Alexandre Arnoux. Clair, René: *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*. Paris, 1951.)

„A hangosfilmstílus megszületett. Megpróbálok összegezni a fontosabb jellemzőit. Kevés benne a folyamatos beszéd. A zajokat gondosan megválogatják. Minden olyan elemet kihagynak, amely nem atmoszféra-teremtő, amely nem járul hozzá a lényeghez. A zene szinte észrevétlenül köti össze az első képet az utolsóval. A hangzás növeli a valóság érzetét. A film szinte térhatásúvá válik: szereplők, tájak emelkednek ki. Hosszan tartó csönd, amellyel – milyen furcsa – a hangosfilm ajándékozott meg bennünket. (...) Az új mesterség legfőbb buktatója az adagolás, a

látvány- és hangzáselemek összekapcsolása. Egyetlen hiba, és minden felborul (...) A derék mesterembert semmi sem menti meg a bukástól (...), a silány és a tökéletes között nincs középút. A hangosfilm a közepszerűség halála.”(Alexandre Arnoux: I. m.)

*A mindent uraló beszéd, amitől annyira irtóztunk, most hatalomra került a filmben is. (...) Nincs többé semmi félreérthető a filmben, és éppen ez benne a legellenszenvesebb.*

Benjamin Fondane, 1930.

Ha eltekintünk a mélyben munkáló, a lét és a további munkalehetőségek felett érzett aggodalmaktól, a mából visszatekintve érthetetlen, hogyan lehetett kétségbe vonni, hogy a hangrögzítés eddig nem tapasztalt új lehetőségekkel gazdagíthatja majd a filmművészetet; hogy a hang, mint új eszköz, érdemben készítet állásfoglalásra, érzelmeiktől, elfogultságtól mentesen, a korábbi állásfoglalás felülvizsgálatából kiindulva.

A hang bevezetése – az elterjedt véleménytől eltérően – kétségtelenül közelítette a filmet a színházhoz, az elméletek viszont épp az ellenkezőjét kísérlik bebizonyítani. A beszédnek a színházban, illetve a filmen betöltött funkciójában vélték fellelni a különbséget. A beszéd (a szöveg) a színházban lényegmeghatározó: a cselekményt szavakban tárják a néző elé, szavak nélkül nincs színház. A filmben, ezzel szemben, a beszéd csak a lényegi összetevők egyike, bár fontos a szerepe, nem nélkülözhetetlen, mivel a film képekben ábrázol. Jelentős, megkérdőjelezhetetlen különbözőség.

Aszó azonnal mond valamit a nyelvet értőnek, a képet, a zenét, a zajt viszont magyarázni kell. A jelentés felfogásának, a nyelv értelmezésének folyamata nem olyan természetes más szemiotikai rendszerben, mint magában a nyelvben, azok nem alakíthatók olyan könnyen. A dialógus – vélték a némafilm elméletalkotói – sosem illeszkedik szervesen a filmbe, mindig kissé többet mond a kelletténél. A szöveg nem idomul aláazatosan a film szerkezetéhez, hanem mindig az előtérbe tolakszik. Nem a *filmből* szól,

hanem a *film előtt* szól. A képek, a zene, a zajok harmonikusan illeszkednek a film egészébe, anyagát képezik. A szöveg sosem.

A szöveg szerepéről vallott nézeteiben talán Marcel Pagnol tévedett a legkevesebbet ebben a kritikus időszakban, amikor nagyon nehéz volt egyáltalán nem tévedni. Sokan elfogadták a beszédet, mint szükséges rosszat – a kevésbé rossznak látszó hangeffektusok mellett –, arra gondolván, hogy minimálisra redukálhatják jelenlétét, és kevesen néztek szembe azzal a ténnyel, mint Pagnol vagy Clair, hogy a hang nemcsak zajokból és zörejekből áll, hozzá magával a beszédet, amitől nem félni, hanem amivel élni kell.

„A »beszélő film« (*le film parlant*) még nem minden, létezik már a hangosfilm (*le film sonore*). A beszéd nélküli film hívei már csak abban reménykedhetnek, hogy a hangosfilm képes lesz útját állni a beszélő film hatalomátvételének.

Szeretnénk hinni, hogy a mozgóképet kísérő zörejek és zajok kielégítik a tömeg várákozását; feledtetik a párbeszédet és »a valóság« kevésbé veszélyes látszatával ajándékoznak meg a hangosfilmben, mint a beszélő film tenné.

Félő, hogy ez a megoldás csak félig elégíti ki a nagyközönséget. Majd mindenki elismeri a gépzene erőnyeit, mert jobb, mint a zenekar improvizálása. A zajokról már nem ilyen egyértelműen kedvező a véleményük. A zajok indokoltsága a legtöbb esetben kérdéses. Első hallásra meglepőek, szórakoztatóak, azonban ha már részt vettünk egy sor hangosfilm vetítésén, és túlesünk a pillanatnyi csodálkozáson, kiderül, hogy a zajok világa sokkal korlátozottabb, mint korábban hittük volna.” (Clair, René: I. m. Paris, 1929.)

## A hangzás kódjai

A hangcsík – szigorúan technikai értelemben – három, egymástól hangzásban, funkcióban eltérő összetevőből alakult ki. A külön-külön vagy együttesen felvett heterogén hangzáselemekből a keverés révén válik optikai úton rögzített és lejátszható, homogén (együtt- vagy összhangzó) hangcsík.

A beszéd, a zene, a zaj vagy a zöreij nemcsak a kifejezés anyagát

tekintve, de a *hangzáskódok* sajátosságait illetően is, különbözik egymástól.

Az első kódcsoporthoz az ún. *analogikus auditív* kódok tartoznak, amelyek nagymértékben a hangfelvétel jellegétől, minőségétől függenek, és a (hang)értelmezés alapját (alapvető feltételét) képezik. Szerepük döntő fontosságú a valóságérzet felkeltésében. Logikai szempontból őket követik a *mechanikus másolás kódjai*, amelyek a hanganyag alakításában játszanak szerepet, függetlenül attól, hogy a hangot optikai vagy mágneses úton rögzítették. E kódokat az őket irányító technikai tényezők és konvenciók határozzák meg (a magas és mély hangok adagolása, mértéke, aránya, a hangzásküszöb kialakítása, amely bizonyos frekvenciák kiiktatását hozza magával).

A filmbeli hangzást, a filmben elhangzó beszéd jellegét és minőségét, a zene megszólalását, a zajok adagolását és filmbeli kifejezését újabb kódcsoporthoz irányítják. Más hangzást tolmácsol a mikrofon, ha kameraközelben hangzik el a beszéd, és megint más, ha a felvevőgéptől távol (hangmező, hangmélység, képen kívül elhelyezkedő hangforrás).

A hangzáskompozíció kódjai a három hangzástípus arányából fakadóan más és másképpen alakulnak (átkötés zene és szöveg között, a zene vagy a beszéd elhalkulása, felerősödése, átúsztatása). Ezek filmbeli, de nem filmi kódok, hisz a filmen kívül rájuk épül például a rádiójáték is. A filmre jellemző, sajátos hangzáskódok azok, amelyek a mozgófénykép és a hang viszonyait határozzák meg. (Marie, Michel: *Son. Lectures du film*. Paris, 1974.)

E (lehetséges) viszonytípusok egyike arra vonatkozik, hogy a hangforrás a képen vagy a képen kívül helyezkedik-e el. A hovatartozást befolyásoló négy jellemző: a cselekményhez fűződő viszony, a beállítás, a hang és kép között meglévő (vagy hiányzó) egyidejűség, végül a hangkibocsátó személy (szereplője-e a cselekménynek vagy sem). (Percheron, Daniel: *Le son par rapport à l'image et à la diégèse. Ça/Cinéma*, Paris, 1974).

„A képmezőn kívül hallatszó hang alkalmazása igen gyakori a modern filmművészetben. Hol a névtelen narrátor, hol maga a film hőse beszél így, közvetlenül a nézőhöz intézve szavait. (Például Belmondo a *Bolond Pierrot*-ban, vagy a *Tavalý Marienbad*-ban

bevezető képsora alatt hallatszó hang.) Ha a képből elhangzó beszéd *recitativo* formáját ölti, különösen nagy hatást gyakorol. Olyannyira, hogy »elszakad« a képtől, önállósul, mintegy függetlenedik a cselekménytől. (Például a *Szerelmem*, *Hirosíma* vagy a *La pointe courte* című filmekben.) Érdekes tanulmány tárgyát képezné a hang felhasználásának vizsgálata (az, hogy ki beszél) Resnais vagy Godard filmjeiben.” (Metz, Christian: *Cinéma moderne et narrativité*. Paris, 1966.)

A vizuális és auditív elemek közvetlen kapcsolatát (a belőlük alakuló, jelentéssel teli, ún. szemantikai viszonyokat) másik kód szabályozza. Kontraszt vagy ellentét a hang és kép között, szinkronitás vagy aszinkronitás, úsztatás, késleltetés, párhuzamba állítás, váltakoztatás. Megannyi lehetőség egy-egy elem, vagy inkább elemcsoport kapcsolatba hozására, jelentéssel való feltöltésére.

A beszéd *regiszterének* kódja (dialogus, kísérő szöveg, belső monológ, recitáló hang, egyesszám első személyű, azaz „szubjektív hang”), úgyszintén a kép és hang viszonyának függvénye. E kódot illetően már a cselekményszerkezet is befolyásoló tényező, miután a legtöbb esetben (ha például el akarjuk dönteni, hogy a kívülről álló magyarázatával vagy egy szereplő belső monológjával van-e dolgunk) a beszélőnek a cselekményben elfoglalt helyzete, a cselekményhez való viszonya meghatározó.

### A hangzás valószerűsége

A filmben működő, az észlelést befolyásoló kódok között – legye-  
nek azok vizuálisak vagy auditívek – lényegi különbség van  
aszerint, hogy a jelenségvilág elemeire épülve annak gazdagsá-  
gát igyekeznek-e visszaadni, avagy (szándékosan vagy akaratla-  
nul) e valóságot csak tökéletlenül tükrözik. A film esetében ez  
utóbbi kategóriába főként vizuális kódok tartoznak (a harmadik  
dimenzió hiánya folytán), míg az előbbibe azok sorolhatók, ame-  
lyek az *analógiát* biztosítják az észleléshez. Főként a mozgás-,  
illetve a hangzáskódok ilyenek.

A filmbeli beszéd, ellentétben a zenével, lényegében valóság-  
hű. A filmszalagra felvett hangeffektusok – a beszéd, a zajok és a zörejek

– valós hangzáselemek. A hangok a képpel ellentétben nem valóságszerűek, hanem újjászületnek, *mássá* lesznek a filmben. A valóság rögzítése az a plusz, amit a film az eredetihez hozzátesz.

Az a felfogás, hogy a hang a képnél hitelesebben tükrözi a valóságot, történeti illetve „ideológiai” okokra vezethető vissza. A hallás nem foglal el olyan fontos helyet a nyugati civilizáció értékrendszerében, mint a látás, amely a valóság megismerésének kivételes eszköze. A látás „fejlődéséhez” viszonyítva a hallás archaikus maradt, nem tartott lépést az idővel és a technikai haladással. A hangérzékelésben ezért jóval több az ősközösségi társadalmat idéző elem, mint a vizuális észlelésben.

A film, mint látvány érthetetlen a hosszú történeti folyamat figyelembevételével. A zenével kísért némafilm csak olyan társadalmi szerkezetben gyökeresedhetett meg, amelyikben a látás – lassan, de biztosan – az érzékelés legfontosabb eszközévé vált, háttérbe szorítva minden más érzetet, lépésről lépésre birtokba véve mind a valódi, mind a képzelet szülte világot. Lucien Febvre Rabelais-ről írott művében érzékletesen ecseteli, hogy a XVI. században az emberek főként hallanak, fülelnek, szagolnak, ízlelnek, és csak azután látnak. Azóta megfordult a sorrend, nem kis mértékben a film hatására, amely különösképp a hallás jelentőségét csökkentette.

A hallás romlása, a hangzás háttérbe szorulása nyilvánvaló, ha tekintetbe vesszük, milyen „torzítást” okoz a hangrögzítés, mennyire eltérő a természetes és a mesterséges hangészlelés. (A vászon mögött elhelyezett, mindig azonos irányból szóló hangszóró, az utószinkron, a hangsúly, a keverés sematizálódása – megannyi hallást rontó forrás.)

A hangzás, bár komoly szerepre tett szert a film megértésének elősegítésében, mindig mellékes szerepet játszott a filmművészetben, soha nem birtokolhatta a mozgófényképnek kijáró főszerepet. A film fokozatosan másodrendűvé tette a hallást, megerősítette a vizualitáshoz kötődő ideológia már korábban is domináló szerepét. A hangzáselemek beépülése a filmbe csak oly mértékben vált szükségessé, amennyire el tudja mélyíteni a vizuális észlelésből származó benyomásokat. Ez az oka annak, hogy a legkisebb próbálkozás is, amely abból indul ki, hogy a hangok

önálló, és nem kiegészítő szerepet játszanak, sokkal erősebb ellenérzést vált ki, mint bármely vizuális kísérlet.

Bizonyos frekvenciát nem lehet túllépni. Az auditív elemek alkalmazását szigorúbb szabályok irányítják, mint a vizuálisokét. A beszéd áll mindenekfölött, a zajok és zörejek csak neki alárendelve juthatnak szerephez (főként a játékfilmekben.)

A történeti-ideológiai okokon túl, amelyek tehát szigorúbb hang-, mint látványhűségekre köteleznek, a filmhang észlelésének módjából is következik némi megszorítás. A filmhang észlelését – éppúgy, mint a képekét – az analógiát teremtő kódok határozzák meg. Azok, amelyeknek működése révén ezt vagy azt a hangot valósnak észleljük (hisszük). E kódok feladata nem utolsósorban az, hogy az önkényes és motivált hangzás között viszonylagossá tegyék a különbséget. Tudjuk jól, hogy az analógia sem magából adódik. Bizonyos értelemben az analógia (ki)alakulása kódoknak engedelmeskedik. Ha a maga „természetességében” rögzítenek egy zajt, zörejt, anélkül hogy zajjá, zörejjé „alakítanák” (azaz felismerhetővé tennék), száz esetből kilencvenkilencben felfoghatatlanná, következésképp felismerhetetlenné válik. A szinkronban rögzített zaj sosem felel meg teljesen a valószínű zajnak, amelyhez a néző hozzászokott.

A fonetikus írásmód, amely a beszéd rögzítése, a nyelvet használja fel mint sajátos, de önkényes kódot az előbbi érzékeltetésére. Az írásbeli jelölés kiiktatja a beszédből mindazt, ami nem a nyelvre jellemző, míg a hangrögzítés (amely az auditív analógiára épül) beszéddel jelöli (helyettesíti) a beszédet, megőrizve olyan kódokat, mint a hangsúly, a beszédritmus, illetve azok a hangzáselemek, amelyeket Pagnol „a hang élő húsának” nevezett. A film (illetve a hangrögzítés) tükrözi a szereplő társadalmi helyzetét, egyéni beszédstílusát, beszéd szokásait. Marlene Dietrich, Marilyn Monroe hangja, hanglejtése, tagolása ezért válhatott a művek elidegeníthetetlen részévé, filmalkotó tényezővé.

Az elmondottakból világossá válik, hogy az auditív analógia a hangzás valószínűségét biztosító szabályegyüttes. Az esztétikai-ideológiai elvek persze korszakonként változnak, de lényegében mindig egyazon követelménynak engedelmeskednek, amely így összegezhető: a fülnek kellemes hangot előállítani;

olyant, amelyre odafigyelnek, amelyet hallanak, ha nem is hallgatnak, és amely mindig, minden körülmények között érthető szöveget eredményez.

Nem egy korszak, nem egy irányzat hívei próbálták meg kérdésessé tenni ezt az elvet, fellépve a hangzás ily formában deklarált zsarnoksága ellen. A legerőteljesebben a *cinéma direct* irányzata, illetve Jean-Luc Godard szállt szembe e hagyománnyal.

Az előbbi arra törekedett, hogy a környezet természetes zajait rehabilitálja; hogy a hangzásnak a korábbinál jelentősebb szerepet juttasson, és nem csupán a beszédmennyiség aránytalan növelésével. A színpadi beszéd, a színműdialogus kérdésessé tételének legradikálisabb, és mindmáig legeredményesebb kísérlete volt ez, noha végérvényesen nem sikerült megváltoztatnia a filmbeli hangzást szabályozó esztétikai törvényeket. A *cinéma direct* lázadását bukásra kárhoztatta az a tény, hogy figyelmen kívül hagyta a hallás természetes hangzaskörnyezetben érvényesülő szelektív jellegét. A mikrofon – a füllel ellentétben – ugyanis valamennyi zajt és zörejt a valósággal azonos erősségben rögzíti (ezért kell ún. irányított mikrofonokat használni hangfelvételkor, ha egy-egy hangforrást ki akarnak emelni a többi közül.) Hallásunk sajátos hangzásteret hoz létre, amelyből kiiktat bizonyos zajokat, és felerősít másokat. Hangészlelésünk tehát épp annyira igényli észlelés után/közben az elvonatkoztatást, mint látásunk. Erről megfélekezni ugyan nem bűn, de végül néhány kellemetlen felismeréshez vezet.

## Zene a filmben

A zene filmben játszott szerepét illetően alapvető fontosságú Maurice Jaubert elmélete. (*La musique dans le film. L'Esprit*, avril 1936.)

A rossz filmzene a legelterjedtebb. Állandóan *magyarázza* a cselekményt. A film tartalmának illusztrálására törekszik. Gyerekes módon *ismétli* a látottakat. Mindez olyan (film)zenei nyelvet eredményez, amelyben a zene – méltóságát, autonómiáját feladva – különféle „lelkiállapotokat” utánózik (vonósokat használ a

szerelmi jelenetekhez, fúvósokat és ütőhangszereket a csatákhoz.) Holott – fejezi be Jaubert – a zenének csak helyenként indokolt közbeszólnia, kerülnie kell mindenfajta utánzást, és az audiovizuális *ritmus*, nem pedig a cselekmény kialakulását segítenie.

Mitry lényegében egyetért Jaubert-rel, néhány eredeti gondolattal gazdagítva a zene filmbeli szerepéről vallott felfogást. Bírálja a filmbeli ellenpontoszásról írott elveket, kifejtve, hogy az ellenpont fogalmának csak a zeneelméletben van értelme, a filmre (és a filmelméletre) tartalma megváltoztatása nélkül nem vonatkoztatható. Azok, akik a zene és a kép ellenpontoszásáról írnak – érvelt Mitry –, két érzelm, kétfajta légkör, kétféle jelentés interakciójára gondolnak, holott a zenei ellenpontoszás hangzásbeli, ritmusbeli eltérésre épül, nem pedig szavakban is megfogalmazható jelentésre. Kép és hangzás között kontrasztot keresnek, holott a zenei ellenpontoszás nem tiltja a szembeállítást, és csak bizonyos típusok szembeállítása eredményez kontraszthatást. (Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, 1965.)

Dicséretes helyreigazítás, amely azonban nem felelteti Pierre Schaeffer pontos osztályozását. Schaeffer négy kapcsolattípust tartott lehetségesnek kép és hang között. Ezeket *maszk*, *ellentét*, *szinkronitás*, *szintónia* néven különböztette meg egymástól. Mind a négy más és más jellemzőkkel írható le. (*L'élément non-visuel au cinéma*. *Revue du Cinéma*, 1946.)

A némafilmet zene kísérte. A filmtörténetírók véleménye megszözlött abban a kérdésben, milyen funkciót töltött be ez a zene. Egy részük úgy vélte, hogy a terem, illetve a vetítógép zaját volt hivatva lefedni. Más részük szerint viszont a film befogadásához szükséges, nélkülözhetetlen hangulatot teremtette meg; segítette a nézőket, hogy beleéljék magukat az álomvilágba. Mitry sem egyik, sem másik nézettel nem értett egyet. A némafilm – vallotta – a hangosfilmnél tökéletlenebb valóságérzetet keltett. Nemcsak azért, mert hiányzott belőle a beszéd: dramaturgiailag is kezdetlegesebb volt. A zavart okozó, gyakorta visszatérő inzertek, a mindig azonos nézőpontból dolgozó felvevőgép tovább csökkentette a hatást. A film és nézője így soha nem kerülhetett szinkronba. Ezen a helyzeten segített a zene, amely összhangba

hozta a nézőt a művel, átélhetővé tette az időt, amely a *cselekmény ideje*, de egyben a *filmélvezet ideje* is volt. A modern filmművészet, amely nem nélkülözi már a hangot, azért épít inkább a zajokra, zörejekre, az emberi beszédre, mert már nincs szüksége a zenének erre az (idő)egységesítő funkciójára. A montázs, a gépmozgások, a trükkök olyan vizuális élményt teremtettek, amellyel a korai film még nem ajándékozta meg nézőjét, ezért ragaszkodott ez utóbbi „kétségbeesetten” a zenei kísérethez, a zene folyamatos-ságot biztosító eszközhöz.

## Filmek zenére

Mitry egy teljes fejezetet szentelt azoknak a műveknek, amelyeket zenére „komponáltak”. Két csoportjukat különböztette meg. Az egyiket rendszerint cselekményt nélkülöző rövidfilmek, ún. *filmesszék* alkották. A másodikat játékfilmek egy-egy jelenetsora képviselte, amelyek közül a leghíresebb Eizenstein Prokofjev zenéjére alkotott, gyakorta elemzett, *A jégmezők lovagja* című művének befagyott tavon zajló csatajelenete. (Germain, Jean: *La musique et le film. L'univers filmque*. Paris, 1953. *A film jelentése* című könyvében Eizenstein is teljes fejezetet szentelt a kérdés elemzésének.)

A filmtípus többféle formája ismert a filmtörténetben. A filmnyelvvel kísérletezők egy csoportja (Oskar Fischinger, Len Lie, Norman MacLaren) nonfiguratív elemeket („tisztá formákat”) vitt filmre, és kísérte zenével. Mások (így Germaine Dulac) figuratív elemeket alkalmaztak, de nem tudták elkerülni az ezzel járó gyakori veszélyt. Filmjeik ugyanis a zenét illusztrálták, akarva-akaratlanul cselekményelemeket keverték a műbe, amitől a zene érdektelenné, feleslegessé vált. Alekszandr Alekszejevnek (Alexandre Alexeieff) sikerült talán egyedül megtalálni a középutat a fent említett szélsőséges kísérletek között. Jól példázza ezt *Egy éj a kopár hegyen* (1933) című Franciaországban készült filmje.

Maga Mitry is forgatott hasonló jellegű filmeket. *Pacific 231* (1949, Honegger zenéjére), *Képek Debussy zenéjére* (*Images pour Debussy*, 1949). A filmképeket a valóságból választotta ki, de nem

formált belőlük cselekményt, nem törekedett a folyamatos ábrázolásra, nem illusztrálta sehol a feltételezett zenei jelentést. Költői meditációt adott mindegyikben, különösképp abban, amelynek „témája” a víz, és montázssal próbálta „anyagtalanná” tenni a nagyon is anyagszerű valóságot. Sikerült neki a mozgás, a változás ontológiai képzetét felidéznie anélkül, hogy a Debussy-zene kíséreté alacsonyodott, vagy főtémává magasztosult volna.

### A beszéd funkciója a filmben

A hang nemhogy szegényítette volna, ellenkezőleg, gazdagította a filmi kifejezést. Az a valóság, amely a hangosfilmről tekintett le a nézőre, jobban hasonlított a ténylegeshez, mint az, amelyet korábban a némafilmből megismert.

Azok, akik a film sajátosságának elvesztését féltették a hangosfilmtől; akik előtt az első évek túlzottan, majd teljesen a dialógusra épülő lefényképezett színháza állt rémítő példaként, a bőbeszédűség mellett a hangosfilm azonosságra építő, azaz a hanggal a látottakat ismétlő szerkesztésmódját kifogásolták. „Bár még csak a kísérletek időszakában tartunk, meglepő, hogy ilyen rövid idő alatt a hangosfilmből máris érezni a rutint. Ha megnézünk húsz filmet, megállapíthatjuk, hogy a hangosfilm kifáradt, hogy itt az ideje új hangmegoldások után nézni. A dzsesszzene ismétlődése, a szívre ható dalok, a toronyóra vagy a kakukkos óra ütése, a tenyerek ütemes tapsa, az autó motorja és az összetört edények zaja mind-mind érdekes, de ha egymás után tíz filmben halljuk őket, fárasztóvá válnak. Különbséget kell tennünk az újszerűség miatt szórakoztató, de hamar fárasztóvá váló hangeffektusok, és a cselekmény megértéséhez szükséges hanghatások között. Ez utóbbiak olyan érzelmeket kelthetnek, amelyeket a kép egymaga nem tud indukálni. Nem véletlenül ritkák, és épp ritkaságuk nyugtalanító. A film felfedezésekor nem voltak ilyen bajban az eredetiségre törekvő alkotók. A valóságos zajok utánzása kiábrándító, a zajok értelmes, alkotó felhasználása ígéretes.” (Clair, René: *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*. Paris, 1951.)

A fent említett „baj” ellenszerét az ún. *aszinkronításban*, avagy *a kép és a hang ellenpontozásában* vélték felfedezni.

„A hangosfilm, pontosabban a kép és a hang egyidejű alkalmazása a zenekíséretben vált igazán hasznossá híradóban, oktatófilmben. Nem lehetetlen, hogy sajátos hangosfilm-művészet született, amelyről épp annyit tudunk csak, mint azok, akik az 1900-as évek filmjeiből próbálták kikövetkeztetni a ma filmművészetét.

Keseredjünk ezért el? Ha a művészeti ipari lehetséges fejlődését vizsgáljuk, kiderül, hogy a jósoknak mindig volt okuk bízni az előre nem láthatóban. A ma még tökéletlen »beszélő film« vagy a holnap már tökéletes filmje egyaránt csak a beláthatatlan fejlődés egy-egy láncszemét alkotja.” (Clair, René: I. m.)

Amit a kép megmutat (vagy megmutathat), a hangnak nem szabad megismételnie, legfeljebb sejtetnie. Mindenképpen kerülni kell azonban, hogy a kép és a hang ugyanazt mutassa, illetve mondja. Ez az elv – ad absurdum – oda vezetett, hogy a legindokoltabb esetben sem használtak szinkronhangot, attól tartván, hogy a fent említett hibába esnek. Kerülték például, hogy valakit beszéd közben mutassanak; az autó képét, amint robajjal elhajt, vagy fékcsikorgással megáll.

Az aszinkronítás kétségkívül érdekes megoldásokat eredményezett. Az egyik legemlékezetesebb René Clair *Párizs háztetői alatt* (1930) című filmjében látható. Két barát beszélget a kávéház ablaka mögött, a néző azonban egy hangot sem hall abból, amit egymásnak mondanak. Ám ha szabályt csinálnak egy eljárásból vagy „találatból”, az csak mesterkéeltséget eredményezhet. Eredményezett is.

„Mind ez ideig jóformán kihasználatlanul hagyták a képek és zajok *ellenpontozását*, vagy a zajok, hangok felerősítését és zajforrástól függetlenül, más környezetben történő felhasználását. (...) Az Európában bemutatott korai hangosfilmek – köztük is különösképp Harry Beaumont *Broadway Melody* című műve, amely kétségtelenül az új művészet első klasszikusa – azt bizonyították, hogy a filmkészítés technikája gyökeres változáson ment át. A szinkronhang bevezetésével a film vágása, a felvételek kombinálása, az áttünések alkalmazásának módja jelentős mértékben

megváltozott. (...) A némafilm rendezője, amikor álmodni akart felidézni vagy csupán utalni az események között lévő összefüggésre, két felvételt egymásra kopírozott. Az egyiket a főszereplő látszott, a másikon, amely kissé elmosódott volt, az a személy vagy esemény, akire, illetve amire gondolt. A hangosfilmekben (...) a személyeket és eseményeket zajokkal is fel lehet idézni. A *Broadway Melody*-ban az egyik szereplő számára kedves pár eltávozására gondol. A képen őt látjuk, de közben halljuk, amint egy kocsi ajtaja becsapódik, motorja felzúg, zaja egyre halkul. Ez a fajta eljárás (...) rendkívül hatásos.” (Le Sidaner, Louis: *L’avenir du cinéma parlant*. 1929. *Les machines qui parlent*. Paris, 1941.)

A látvány és a hangzás a filmben – akárcsak a valóságban – nem választható el egymástól „általában”, csak esetenként. Az ismétlés tettenérése értelmetlen, s ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ezek a pozitív vagy negatív példák – százalékos arányban – éppannyiszor fordulnak elő a valóságban, mint a filmekben. Akik a kép és a hang ellenpontozása mellett kardoskodtak, valójában *elutasították* a hangot.

A kérdést rosszul teszik fel azok, akik a kép és a hang szinkrón vagy aszinkron alkalmazásáról vitáznak. A lényeg a kettő szerves kapcsolata. A film folyamatosságát – az esetek jelentős százalékában – a kép biztosítja, megértéséhez azonban a hang is szükséges. Így különbséget kell tennünk az ún. *színpadi dialógus* és a *valós dialógus* között.

A színpadi dialógus – miként a neve is jelzi – a színpadi művekre jellemző beszédmód. Benne bontakozik ki a mű cselekménye. A valós dialógus azonban egyediségében nemcsak jelentéshordozó, de kifejező is. Nemcsak az a lényeges benne, amit mondanak, hanem az is, ahogy mondják. Az *ahogy* néha többet árul el, mint az *ami*, sőt azt is elárulja, amiről nem akarunk tudni és beszélni. A szereplő önmagáról fest képet beszédével. Az, amit rejtetni akar, éppúgy jellemző rá, mint az, amiről beszél. Ez a fajta beszéd – jellemző erejét tekintve – egyenértékű a szereplő arckifejezésével, mozgásával, öltözködésével, környezetével.

A film a jelenségvilág művészete – vallotta egy filozófus, Maurice Merleau-Ponty –, amely más művészetnél érzékletesebben él a beszéd *kifejezőerejével*.

„Vizsgáljuk meg az utcán elhangzó beszédet. A »helyzet« itt döntő fontosságúvá válik. Szinte minden ezen múlik. Tegnap az utcán egy fiatalember ezekkel a szavakkal szólt fel nevetve az első emeleti ablakban könyöklő kövér nőhöz: »Van már vetélytársam!« Hogyan is érthettem volna meg e röptében elcsípett szavakat, holott ékesszólóak voltak a beszélgetőpartnerek között. Amikor idegen nyelvet tanulunk, először a közvetlenül hozzánk intézett mondatokat, majd a színpadon elhangzó beszédet, a szózatokat, a prédikációt értjük meg, csak legvégül a röptében elcsípett beszédfoszlányokat, amelyekről semmit sem tudunk. (...) Mindez azért van, mert a *körülmények* döntően befolyásolják a beszédet. Nyilvánvaló, hogy a film közelebb áll a mindennapi beszédhez, mint az írott nyelvhez. Összefogja a szereplőket és tárgyakat. (...) A film a részletek művészete, mindaz, ami a vásznon megjelenik, egyforma jelentőségre tesz szert, a bemutatott tárgyak összessége a szereplők beszédét is meghatározza. A szavak a *látvány* tolmácsai, kifejezői. A színpadi mű ezzel szemben az írott szövegen alapul. (...) Sajátos tárgya a mozgás közben beszélő ember. (...) A szöveg azonban függetlenedik a szereplőtől és az előadástól, önmagában is él. (...) Színpadon a környezet csak ürügy, a filmben *kontextus*. (...) A vásznon minden nagyobb jelentőségre tesz szert. A díszletet a szó fölé rendelik. A részletek komoly szerepet kapnak. Odafigyelünk arra, ahogy a fény megcsillan az ezüst teáskancsón, a hófehér asztalterítón, ahogy a kiskanál odakoccan a csészéhez. (...) Az asztalnál reggelizők szövege a környezet elemeitől kapja meg igazán jelentését. A film nem azért készül luxuskivitelben, hogy elkápráztassa nézőit, kiszakítsa őket megszokott környezetükből, hanem azért, mert a kifejezés gazdagon élénk tárt anyagából hasznot húz, annak révén megerősíti a benyomásokat, a szóban elhangzottakat.” (*Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Előadás a francia filmfőiskolán, 1945. március 13.)

Arnheim már 1932-ben hallatta szavát a kép és a hang ellentozzásának kérdésében, és elítélte azt a szemléletet, amelyik a hang alkalmazását néhány effektus megvalósítására szándékozott korlátozni. Kép és hang szinkronitása – vallotta – a világ legtermészetesebb dolga a filmben is. A szinkronitás önmagában

még nem ismétlés. Az aszinkronitás és a túlbeszélés (az ismétlés) között nem választani kell, hanem mindkettőt a maga helyén, indokoltan kell használni. Más információt tolmácsolnak a beszélő szavai, mint például az arckifejezése. Mindkettő közlő funkciót tölt be, és ezért helye van a filmben. (Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Berlin, 1932. Magyarul: *A film mint művészet*. Budapest, 1985.)

A szöveget érintő lényeges különbség film és színpadi mű között az, hogy utóbbinak van szövege, előbbinek nincs, ha elfogadjuk a szövegfogalom szigorú értelemben vett jelentését: folyamatos, ön maga magyarázatául szolgáló szerves egység. A filmben szöveg helyett szövegrészletek (töredékek) hangzanak el. Folyamatos, az egész filmen áthúzódó, elejétől végéig szóló szöveg egyetlenegyben sincs, míg a színpadi műre épp ez jellemző, enélkül nem létezik. A rendező a beszéddel dolgozik, és nem a szöveggel.

A színpadi szöveg *ige*, mindentől független, belőle fakad a darab, a cselekmény. A szöveg teremti a színházat, amely nem támaszkodhat a szegényes díszlet illúziókeltő erejére (mivel épp ez hiányzik belőle), míg a filmet nem a szöveg teremti (ez utóbbi csak része, igaz, fontos alkotóeleme), a valóság látszatát, a majdnem igazi világot a képek hozzák létre. (Metz, Christian: *Problèmes actuels de théorie du cinéma*. Paris, 1966.)

André Malraux nem két-, hanem háromfajta dialógust különböztetett meg. A bevezetésben elhangzó dialógus funkciója, hogy a nézővel megismertesse a kiindulóhelyzetet, tájékoztasson annak összes adalékáról. A színpadi mű előszeretettel él ezzel a fajta párbeszéddel, a film (és a regény) azonban ritkán, hisz mindkettő megeleveníti a helyzetet. A jellemábrázoló dialógusban a szereplő önmagát fedi fel. Malraux azt állítja, hogy ezzel nem él se a színpadi mű, se a film, hiszen mindkettő *megmutathatja* a szereplőt, s így árulkodhat jelleméről. Az *elhangzó* szöveg, az ember által okozott zaj jellemábrázoló erejével nincs, ami felérne. (Malraux, André: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris, 1946.)

„Az *Aranypolgár*ban a narrátor hangja egyszerre több szereplő gondolatát fejezi ki anélkül, hogy bármelyikkel is azonosulna. (...) A filmben (éppúgy, mint a regényben) a nyelv funkciót válthat.

A színházban, ha a szerző közbe akar szólni, becsempész egy alakot, aki az ő szócsove, a játék irányítója lesz. Ő is csak az egyik szereplő azonban. A film viszont a filmen kívül álló személy szemszögéből mutatja a cselekményt, annak véleményét tolmácsolja. A szó és a kép különválhat, mégis tudjuk, hogy a szereplők árnyalakok és nem valóságos emberek. A film igazi középpontja ez a »képmutogató«, akinek kénye-kedvére ki vagyunk szolgáltatva.” (Laffay, Albert: *Logique du cinéma*. Paris, 1964.)

Minden, színpadról elhangzó szöveg – érvelt Laffay – mindenkoron párbeszéd, míg a filmben (és a regényben) háromféle típus is van: 1. A szereplők szájából elhangzó szavak (ezt nevezi tulajdonképpen *párbeszédnek*), 2. A szereplők rejtett érzéseit tolmácsoló szavak (*belső monológ* avagy a filmben egyszám első személyben elhangzó igék), 3. Az alkotó „hangja” (a cselekményt kísérő „személytelen hang”), amely lehet töredékes (időről időre felhangzó), de végig is kiérheti a filmet, éreztetvén, hogy a beszéd „forrása” irányítja az egész (fiktív) történetet, ez a világ az „ő” világa.

A hang teljesen és visszavonhatatlanul a valóság másává tette a filmet. Mivel természetes, hogy az életben az emberek beszélnek – írta Mitry –, a film pedig az élet tükre, logikus, hogy a filmek szereplői is beszélnek. (Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, 1965.)

Ez igaz, de *hogyan* beszélnek? A filmben elhangzó szavak kezdettől természetesebbnek tündek, mint a színpadon elmondottak. A színpadi művel szemben, amelyben minden szereplő szájával a szerző beszél, a filmben más és más módon nyilatkozott meg a *Toni*, vagy *A nagy ábránd* szereplője. Nincs többé magától értetődő, azonos beszédstílus. A nyelvet meg kell dolgozni, ahogy a képeket, mert az osztály-hovatartozást, az akcentust, a nyelvismeret fokát egyaránt ki kell fejeznie a szereplő beszédének.

„A színházban – írta Metz – Sarah Bernhardt-ról elhiszem, ha azt mondja, hogy ő Phaedra. Ha egy modern darabban szerepel, és azt állítja, hogy ő Sarah Bernhardt, azt is elhiszem neki. Így is, úgy is tudom, hogy Sarah Bernhardt-dal van dolgom.” (Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire*. Paris, 1975.) A filmben se egyik,

se másik esetben sem ő, hanem (távollétében) árnyképe nyilatkozik, minden film a képzelet szüleménye.

A film jelentéshordozó rétege, a képek és hangok – mutatott rá Octave Mannoni – furcsa módon sokkal mélyebb benyomást gyakorolnak a nézőkre, mint hinnénk abból kiindulva, hogy a hordozó anyag csak a vászonra vetített, megszólaló kép, nem pedig az élő valóság. A film jobban hatalmába keríti a nézőt, mint a színpadi mű, több hitele van. Él a cselekmény adta lehetőséggel, de valós vonzerejét abból meríti, hogy az élet másának látszatát tudja kelteni. Benne a történet az irreálisnak majdnem reális jelenlétét sugallja. (Mannoni, Octave: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris, 1969.)

A film közlésrendszerében a beszédnek tehát sajátos szerep jut. A néző a cselekmény, az elbeszélés részeként észleli, értelmezi. A szereplők a maguk nyelvén beszélnek, az alkotóra sosem utalnak nyíltan. A klasszikus játékfilm sajátossága volt, hogy benne a beszéd természetesnek, magától értetődőnek tűnt. Furcsa módon a beszéd – ha vallhatna önmagáról – bizonynyal ezt mondaná: hihető vagyok, nem a moziban ülve hallanak. A filmbeli beszéd azt igyekszik tehát elhitetni magáról, hogy nem a mű, hanem a valóság része.

„Tisztázzuk először is, hogy a közvetlen tájékoztatás szintjén a *beszéd*, és nem a *nyelv* kap szerepet a filmben: a mindig személyre utaló, jelen idejű, rögzített és visszahallgatható beszéd. (...) A film nézése közben három szinten találkozunk magával a nyelvvel. (...) A nyelv jelenlétére, működésére utaló jegyek azonban nem a felszínen, hanem a mélyben keresendők. (...) Az első szint a tárgyak, szereplők felismerését, azonosítását segítő kód. A filmen látható valamennyi tárgyat, szereplőt, jelenséget – ahogy erre Eco, Greimas, Metz utalt – a néző azonosítja, és megnevezi. Észlelését szavakban tagolja. Bonyolult, nem tudatos, automatikus folyamat ez. Az azonosítás és megnevezés folyamata során építjük ki azokat az »átjárókat« (ahogy Metz nevezte őket), amelyek a látványtól a szavakhoz vezetnek. A film megértéséhez tehát nem csak a látására, de a nyelv birtoklására is szükség van. Az azonosítás szintjén a *szemémák*, a jellemző nyelvi jegyek kategóriái segítik a megértést. A mű áttekintéséhez azonban az elbe-

szélés szabályainak ismerete is nélkülözhetetlen. A filmet, mint alkotást e szabályok alakítják. A nézőnek ahhoz, hogy a cselekményt megértse, tisztában kell lennie a filmben ábrázolt időviszonyokkal, az egyidejűséggel, az egymásutániséggel. A vizuális és hangeffektusokat kapcsolatba kell hoznia egymással. Emlékezzünk, a némafilmben milyen nehézségek árán tudták csak érzékeltetni az időviszonyokat. Leggyakrabban feliratokat használtak, a nyelvet hívták segítségül. A *Szent Szilveszter éjszakája* vagy *Az utolsó ember* című filmek – hogy elkerüljék a nyelv igénybevételét – rövid idő alatt (egy nap, egy éjszaka) lezajló cselekményt jelenítettek meg.

A hangosfilmben a kép jelen idejű, nem ragozható. A megelevenítés nem mindig megjelenítés. A kép – ahogy erre valaha Barthes utalt – az *itt* és *most* fogalmát fejezi ki. Valóságos akrobatikára van szükség, hogy a film a montázs segítségével az előidejűséget kifejezze. Mivel ehhez a kép nem elegendő, szükség van a beszédre is. Végül a nyelv jelenlétére utaló, nyilvánvaló tény magának a beszédnek a jelenléte és szerepe a filmben.” (Marie, Michel: *Le film, la parole et la langue. Cinéma et littérature*. Paris, 1978.)

Ezért oly gyakori, majdnem kizárólagos a filmben az állítás. A néző azt feltételezi, minden úgy történt, ahogy mutatták. Alig akad példa rá, hogy más kijelentésmóddal is találkozunk. „A klasszikus játékfilm egészében általában állításokra épült. Hangsúlyozottan állította, hogy az események tényleg lezajlottak, és úgy zajlottak le, ahogy mutatták őket.” (Metz, Christian: *L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation? Cinéma: théorie, lectures*. Paris, 1973.)

A film még szólni sem tudott, de már az rótták fel hibájául, hogy fecseg. Amikor végre megszólalt, azt találták ki, hogy *lényegében* némafilm maradt, avagy jobb lett volna, ha az marad. Nincs tehát semmi meglepő abban, hogy sokan ilyen következtetésre jutottak: a hang mit sem változtatott a filmen, lehet tovább folytatni a (művészi) némafilmek gyártását. És folytatták is. Előbb valódi némafilmeket készítve, majd úgy, hogy hangosfilmet strukturálisan „némává” redukálták. A hangosfilm így valójában

nem a harmincas, hanem (kis túlzással) a negyvenes évek elején született. Akkor, amikor ez a filmtípus már kellő hajlékonyságra tett szert; amikor eléggé gazdaggá vált ahhoz, hogy a némafilm gazdagsága ne riassza, hanem közeledésre bátorítsa.

A műszaki újdonság mindig problémákat szül, melyek megoldásához kifejezetten művészi újítás szükséges.

### A némafilm „beszédese” nyelve

A némafilm mint kifejezőmód, mint művészetté érett forma sajátosságaira a húszas évek folyamán mutattak rá a film első „elméletalkotói”. A hangosfilm megjelenése nemcsak a némafilmet, de ezt a filmelméletet is kérdésessé tette, alapjaiban rendítette meg. Két felfogás ütközött meg a húszas-harmincas évek fordulóján. Az egyik továbbra is a némafilmet tartotta az egyetlen valódi „mozgóképművészetnek”. A másik – természetesen ezzel ellentétben – azt hirdette, hogy a filmművészet története csak most, a hangosfilm megjelenésével kezdődik. Az a kifejezési forma, amely ezt megelőzte, korcs volt, szegényes és technikai szempontból tökéletlen.

A némafilm mint elnevezés – mint értékítéletet kifejező terminus – a hangosfilm megjelenésekor születik. Akkor, amikor sikerül a három eltérő típusú hangzáselemet – az emberi beszédet, a zajokat, zörejeket és a zenét – optikai úton, egyazon szalagon rögzíteni és visszajátszani.

A némafilm „a csend színháza” volt (ahogy akkoriban nevezték), egyfajta filmen rögzített pantomművészet, amelyben a hangzáselemek hiányát a szinte tökéletes gesztusnyelv és mímika ellensúlyozta. A filmpantomim – ami 1915-ben inkább csak óhaj volt és nem realitás – a húszas évek végére kifinomult nyelvvé alakult át. (Baroncelli, Jacques de: *Pantomime-musique-cinéma*. (1915.) *Anthologie du cinéma*. Paris, 1946.)

„A film – mondják egyesek – nem művészet. Úgy hiszem, tévednek, mert a film művészetté, mégpedig komoly művészetté válhat, mivel két erőforrással rendelkezik. Közülük az egyik olyan, amelyik a legnagyobb hatással van az emberi képzeletre:

ez a kép. A másik szubjektív, és zavarba ejtő: ez a csend.” (Mars, Séverin: *Le théâtre du silence*. Paris, 1921)

Az a filmalkotó, aki a nyelvhez hasonló, hajlékony eszközt keresett a filmben, a csendet nem így értékelte. Számára a film némasága hátrányt jelentett, amelyet mindenféle eszközzel igyekezett leküzdeni. Voltak azonban olyanok, akik a beszéd hiányára építették elképzeléseiket. Mindenekelőtt arra, hogy a film képes volt *részleteiben* mutatni a változó valóságot.

A tökéletesedő némafilm a nézőtől is újfajta érzékenységet követelt. A látvány nemcsak észlelést, de következtetést is igényelt. A némafilmet kísérő zene egyik funkciója, hogy az ábrázolt világot elválassza a valóságtól, és megkönnyítse a látványon alapuló új valóság törvényszerűségeinek megértését.

A némafilm sajátosságaiból következik azoknak az elméleteknek a sora, amelyek új, egyetemes nyelvnek tekintették a filmet. A fény zenéjének, amelyet a világ valamennyi népe megért; amely behatol a nyelvek korlátozta, országhatárok közé zárt világba. Benjamin Fondane jól látta, hogy a némafilm egy-egy beállításának többértelműsége sok pozitív félreértést okozott, és lehetővé tette, hogy a különböző társadalmi rétegekhez tartozó nézőkből egységes közönség váljék. A némaságra kárhozott szereplők kényszerítették a nézőt, hogy találja ki valós indítékaikat; alkosson képet jellemükről; sejtse meg reakcióikat egy-egy adott helyzetben. Az alkotók tudatosan iktatták ki a beszédet, sőt a logikát, amely alátámasztja a beszédben „elhangzottakat”. Arra törekedtek, hogy az arckifejezések tökéletes nyelvét alakítsák ki, hogy újfajta *képirást* teremtsenek. Nemcsak fel kívánták cserélni a beszédet valamire, de bizonyítani is akarták alkalmatlanságát, hangsúlyozván, hogy a szó mindig megértést igényel, nem hagyja, hogy a néző elengedje magát, nem hagyja, hogy eltűnjön a valóság, és helyét az álom valósága foglalja el. (A hipnotikus álom és a film között lévő hasonlóságot hangsúlyozta a szürrealizmus irányzatának több képviselője is.)

Bizonyos tehát, hogy a némafilm sajátossága nemcsak jelölőrendszerében, felszíni, érzékelhető-látható rétegének, tehát hordozójának egyedi jellegében nyilvánult meg, hanem – ennek következményeként – *sajátos jelentésrendszer* létrejöttét (az eszköz

által tolmácsolható gondolatok jól meghatározható körét) eredményezte. Ebben a filmtípusban a díszlet (a környezet), a szereplő, az arc játszotta a főszerepet, míg a megjelenő hangosfilmben *a gondolkodó és gondolatait kifejtő* ember került a mű középpontjába. Kétségtelen, hogy e tekintetben (de csak e tekintetben) a hangosfilm és a némafilm között nagyobb eltérés tapasztalható, mint a színház és a hangosfilm, illetve a színház és a némafilm között.

A hangosfilm rehabilitálta a némafilm korszakában feledésbe merült belső (lélek)rajzot, a szereplő cselekedeteinek motiválását. A hanggal nem a magas fokú, emelkedett „pszichologizálás” nyert teret, hanem a könnyed, polgári vígjáték vagy színmű szalonlélektana.

A filmet igába kellett hajtani, mert *anyagából következően* nehezen volt társítható az újonnan született szövegtípussal. A Griffith-filmekben testet öltő ideált (realista „hangvétélű” társadalmi dráma „logikus” cselekményben előadva), amelytől a kísérletező némafilmirányzat egyre távolodott, ugyancsak a hangosfilm mentette át az utókornak, ösztönzést adva hasonló művek készítéséhez. Valamit valamiért. A filmi kifejezés ugyanis a hangosfilmben ténylegesen szegényessé vált, sokkal kezdetlegesebb, mint a némakorszak alkotásaiban. Az áttűnés, a nem szokványos, épp ezért „természetellenesnek” ítélt beállítási szögek eltűntek az ábrázolásmód valóságűségét mindenekfölött tiszteletben tartó hangosfilmből.

## Az inzert

A nyelv állandó jelenlétét az írott, képek közé ékelt feliratok érzékeltették igazán a némafilm nézőivel. A feliratokat várta a néző, hisz szükséges eligazítást tartalmaztak, de viszolygott is tőlük, mivel szüntelen megszakították a cselekményt, megakasztották a film folyamatos pergését. „A feliratok mégis szükségesek – írta Ricciotto Canudo –, mert a gyorsan változó fényzuhatagban pihentetik a szemet, megdolgoztatják az agyat, hidat vernek a

látvány és a gondolatok közé.” (Canudo, Ricciottio: *L’usine aux images*. Genève, 1927.)

A felirat nemcsak a szereplők, a helyszínek, az időpont azonosítására, illetve jelölésére szolgált. A szöveg sokkal kevésbé ismeltelte a látottakat, mint azt felületesen hinnők. A kép és a szöveg váltakozása, interakciója új jelentést kölcsönzött a látvány éppen soron következő elemének. A szöveg pontossá tette a megelőző képen látottakat, csökkentette az önkényes, téves értelmezés lehetőségét, de már előrevetítette azt is, ami a rákövetkező képen megjelent. A kép és a felirat váltakoztatása következtében a „beszélő” szereplő, és az általa elmondottak nem egy időben, hanem egymást követően jelentek meg a vásznon.

Bármily pontosan utal is a nyelv, mégis többféle értelmezési lehetőséget kínál, s így feltehetően nem ugyanazt a filmet látta a korabeli bankigazgató, az újságíró, vagy a sarki fűszeres.

A némafilm legfontosabb szövegeleme a cselekményt értelmező *inzert* volt. A cselekmény különböző pontjain más és más funkciót töltött be, de mindig az elbeszélő szemszögéből láttatta és magyarázta a filmet (függetlenül attól, hogy az elbeszélő megjelent-e avagy sem), újólag ráirányítva a figyelmet a filmbeli történet meseszerűségére. A néző és a valóság közé tolazkodott, akadályozva, vagy segítve az azonosulást a látottakkal. Az „elbeszélő” beavatkozását jól illusztrálják Griffith *Türelmetlenség*, Gance *Napóleon*, Eizenstein *Régi és új* című, nagyszabású történelmi filmjei. A *Türelmetlenség* bibliai idézeteinek funkciója, hogy kulturális, erkölcsi, sőt teologikus hitelt adjon a műnek. Gance *Napóleonjának* szövegében egyszerre több, egymásnak ellentmondó ideológia csap össze. A *Régi és új* pedig csak úgy érthető meg, ha az inzerteket és a képeket állandóan összefüggésbe hozzák, ellentétbe állítják egymással a nézők.

A filmelmélet (és -történet) kevés figyelmet szentelt eddig e feliratok grafikai jellegének, megjelenítésmódjának (betűnagyság, betűtípus, írásjegy, keret, szövegmegoszlás), pedig ezek maguk is „beszédeselek”, tartalmat (igaz, szavakban nehezen megfogalmazható tartalmat) hordoznak, és végső soron *látványelemek*. Vannak híres, a nézők emlékezetében máig is élő feliratok. Ilyen például a *Patyomkin páncélos* lépcsőjelenetét megelőző inzer,

vagy a befejezés „Testvérek” felkiáltását háromszor, három eltérő nagyságú betűvel megjelenítő felirat.

## Némafilm/hangosfilm

*A filmm nyelv fejlődése* című, sokat idézett tanulmányában André Bazin kétféle rendezőt különböztetett meg. Az egyik a valóságban, a másik a képben hisz. Nem a néma- és a hangosfilm, hanem a filmi kifejezésről alkotott különböző vélemények ütköznek meg ebben az ellentétben. A hangosfilm megjelenésével a realista tendencia erősödött meg, mivel az új elem (a hang) gazdagította a kifejezőeszközt. 1934–1935-től kezdődően a műfajok is módosulnak, hangsúlyosabbá válik kodifikált jellegük. A filmi kifejezés ontológiai-művészi kiteljesedése arra a merész következtetésre ösztönözte Michel Mourlet-t *A nemismert művészet* című cikkében, hogy azt állítsa, a film a hang megjelenésével születik. A mozgófénykép feltételezte, megkövetelte a hangot, mivel ez utóbbi „a film vizuális premisszáinak szükségszerű implikációja”. Innen szemlélve a némafilm „metaforikus” nyelvét, megállapítható, hogy azt a beszéd hiányának kényszere szólaltatta meg, és nem a művészi kifejezés szándéka, új nyelv teremtésének igénye. A némafilm „elferdítette” a valóságot (miként is tehetett volna más), „elárulta” a film eredeti hivatását: az érzéki (érzkelhető) világ tükrözését. Mindazok az eljárások, amelyek nem e „tisztá” tükrözés szolgálatában állnak, meghamisítják a filmet, eltérítik céljától. A tökéletes filmalkotás – ezen esztétika szerint – feledteti a nézővel tudatát, mozdulatokkal, a tekintet játékaival hipnotikus állapotba hozza, amelyben előbb megfeledkezik arról, amit tudott, majd új ismeretanyagra tesz szert annak révén, amit látott. Képtelen kivonni magát a látvány hatása alól, amely megbabonázza. (*Sur un art ignoré*. Paris, 1958.)

Bazin sosem túlzott annyira, mint követői. Szerinte a műfajok stabilizálódásával, 1938-ban, szinte valamennyi film ugyanarra a drámai sablonra, szerkezet típusra épült, amit azonban akkor nem vettek észre, mivel téma és filmforma annyira megfelelt egymásnak. (Bazin, André: *L'évolution du langage cinématographi-*

que.) Amit a némafilmben a montázs felidézett, a hangosfilmben a forgatókönyv leírta. Az ötvenes évekig a hangosfilmben egyedül a szöveg volt a kifejezés eszköze, a dialógusokban a szereplők kimondták mindazt, amit gondoltak. A korai hangosfilmrendező még óvakodott a sok beszédetől. Úgy vélte, hogy a kevés szöveg segíthet a filmen, a sok árt neki. Nemcsak az arányokat kellett megtalálni, de a beszéd státusát is. Azt, hogyan illeszkedik be a filmet alkotó jelentésrendszerek közé.

A modern filmművészet azóta megtanult élni a hang lehetőségeivel. A szöveget, a zajt és a zenét megszabadította kizárólagosan informatív jellegűtől, és önálló jelentéshordozó rendszerre nemesítette őket.

## Ki beszél itt?

*Az ember hangja érdekesebb a hangosfilmben, mint a mondanivalója. (...) Az érzékelhető akusztikai hatás a döntő, nem pedig a tartalom.*

(Balázs Béla)

A magyar film 1945–1954 között „hallgatott”. Beszéltek helyette szereplői. Azután egy napon – először az *Életjel*ben – megszólalt. ‘Valaki’ – nem tudni pontosan, kicsoda – ‘mesélni’, ‘(el)beszélni’ kezdett. Kimondott, mások tudomására hozott valamit, amit *hallhatóvá* (tudhatóvá) tett. Hallatott magáról és másról, közölt valamit, megállapított. A beszéd ‘aktusá’-val, kijelentésével cselekedett.

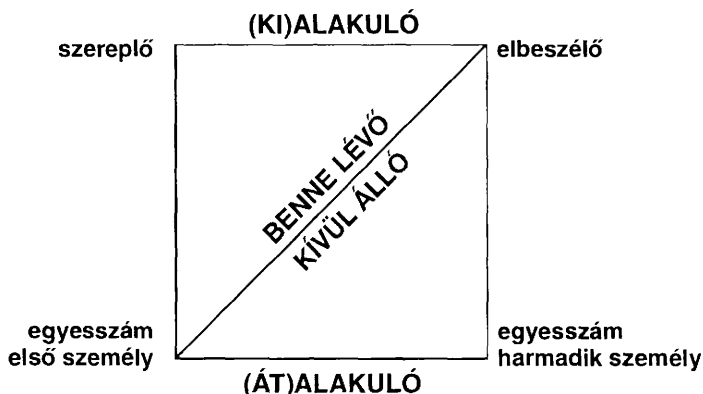
A korszak 28 filmje közül kilencben – *Életjel*, *Simon Menyhért születése*, *Gázolás*, *A 9-es körterem*, *Hintónjáró szerelem*, *Különös ismertetőjel*, *Mese a 12 találatról*, *Eltűszentett birodalom*, *Bakaruhában* –, tehát a filmek több, mint egyharmadában hangzott ez a ‘beszéd’. Többnyire (a kilenc közül hétben) egyesszám harmadik személyben, máskor – mint a *Gázolás* és a *Bakaruhában* című filmekben – az elbeszélő egyesszám első személyben szólalt meg.

Ez a hang – egyesszám harmadik személyben – nem a vászon-

ról szólt. Nem lehetett tudni, honnan hallatszik (a magasból, mint az Úr hangja, képzelt/képzett térből), miféle. Ki beszélt és hol/hová rejtőzött a hang *forrása*? Nem a szereplők egyike szólt így (itt) hozzánk, a nézőkhöz: nem az elbeszélés 'tere' volt az, ahonnan szavait hozzánk intézte. Nem valós, létező tér volt ez, hely(szín), amely magában az elbeszélésben lokalizálható. A hang forrása az elbeszélésben nem öltött testet, tehát nem volt azonosítható egyetlen szereplővel sem. Míg azok 'emberformá'-t öltöttek (antropomorfizálódtak), 'ő', az *elbeszélő* 'üres' (személytelen) lexikális (nyelvi) 'forma' maradt (egyes szám harmadik személy), 'akinek' helye volt a filmben, de ezt a helyet (ember) nem 'töltötte be'. Ki szólalt meg itt, és beszélt egy sor filmben? Olyan arányban, hogy az már korszakos stílárís jellemzővé vált, függetlenül attól, hogy új típusú, vagy konzervatív 'alkatú' filmalkotásban 'jelenítették meg'.

A folyamatokat átlátó, a társadalom szerveződését ismerő és befolyásoló 'személyiség' volt-e, aki nemcsak alanya, hanem alakítója és értelmezője is e folyamatoknak és ezen állapotoknak? Aki (át)látja a megismerés és a társadalom ilyenén szerveződésének miértjét és mikéntjét? Aki nemcsak a valóságot ismeri, de annak sajátos tükröződését, 'tárgyasult formájá'-t is 'látja', és képes 'hangot adni' véleményének a látottak alapján? Részt venni a folyamatokban (egyesszám első személy), és kívül maradni (ki-maradni belőlük) egyszerre és 'egy (összevont) személyben', de alkalmasint képesnek mutatkozni a személyiség 'megosztásá'-ra: a 'binnen lévő'-ből kívülállóvá válni, megteremtve ezzel azt a távolságot, ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az ember saját tevékenységét ne csak végezze, de értse, elemezze és értelmezze is.

## Az elbeszélő 'személyiségmodellje'



Íme, az új (1954–1956 közötti) magyar filmben a nagy 'rendszerváltás' (az elbeszélés rendszeréé), amely a *cselekmény elbeszélésmódjában* bekövetkezik, és érzékelhetően átalakítja az események *ábrázolásának módját* is. Olyan új, megkülönböztető stíláriis jegyek érzékeltetik ezt a változást, amelyek az elbeszélő megjelenésében összegződnek, e megjelenés és *megjelenítés* módozataiban lelhetők fel. Az elbeszélés új 'formája' alakul ki, amelyben az elbeszélő személy(e) játssza a meghatározó (fő)szerepet. Ő az, aki megszabja az események bemutatásának sorrendjét; jelentőséget ad egyiknek azzal, hogy a másik elébe helyezi (azaz, hová sorolja be őket); kiemel, háttérbe szorít szereplőket, felfed vagy homályban hagy, esetleg elrejt összefüggéseket. Beavatkozik az események 'természetes' folyamatába, véleményt nyilvánít róluk. *Kijelent:* „határozottan, gyakran, a nyilvánosság (előtt és) számára közléstesi gondolatait”. Amit mond azt szándékkal mondja. Állít, tagad, bizonyosságot (biztonságot) szolgáltat, kétséget kelt. Korlátot állít a hitetlenségnek, teret nyit a hiszékenységgnek, amiből hit lehet. Távolságot teremt/tart a néző és az események

között. Megerősít bennünket abban, hogy amit látunk, valóság(os), de épp ezáltal, újabb kétséget ébreszt.

Ez a váratlan és egységesnek látszó változás, ami a filmek elbeszélismódjában bekövetkezett, azt sejtette, hogy – a neorealizmus hatására – hallgatólagos megegyezés jött létre az alkotók között a filmi ábrázolás megújításának szükségességét illetően. „A narrátorral magyarázó film” lehetősége adott volt, de a hangosfilm megszületését követő évtizedben senki sem élt azzal a lehetőséggel, hogy „a régi, élő narrátort felvigye a vászonra, vagy elrejtse a vászon mögé”. Mígnem az amerikaiak – jóval a neorealizmus megszületése előtt – merészen alkalmazni nem kezdték a „filmmesélőt”. Az „elbeszélt filmben” nagy lehetőség rejtett, hisz a „láthatatlan szerző-elbeszélő” azzal, hogy magára vállalja a történet elbeszélését, „felszabadítja a film képvizíóját attól, hogy minden részletet megmutasson csak azért, hogy a cselekmény menete érthetővé váljék (...), hiszen *halljuk* (...) szavait, melyek az eseményt elmondják”. (Balázs Béla.)

Ázáltal, hogy a hang jelentős szerepet kap az elbeszélésben, az ábrázolásban is a kép „förlébe” kerekedik. A nagy korszakváltás, ami ezáltal a filmtörténetben bekövetkezik, pontot tesz egy folyamat végére, amelyik a hang megjelenésével, a hangosfilm születésével vette kezdetét, de aminek bekövetkezését a némafilm egy évtizeden át ható filmmyelvi örökségének súlya hátráltatta. A film – alkotói és a közönség számára egyaránt – olyan kifejezőmódként vált ismertté és kedvelté, amelyben *mindent* a (mozgó- és írás)kép segítségével fejeztek ki, s amelyben (a némafilmben) az *írott beszéd* szükségszerűen csak járulékos elemként jöhetett számításba: funkciója (a) magyarázat volt (és maradt), az ábrázolást (a vizualitás tartományán belül) a kép uralta. Ezt a szemléletet és ábrázolásmódot örökölte át a némafilm a hangosfilm korszakába is, amikor pedig már – látszólag – a beszéd vált uralkodóvá a filmben, de a beszéd – mind hajdan az írás – csak magyarázó funkcióra korlátozódott. Azt, hogy a hang a képpel egyenértékű művészi kifejezőeszköz (lehet), a hangosfilm első évtizedében senki sem ismerte el/fel. Ezért hát, az elbeszélő (a *narrátor*) megjelenése a filmben (és az a jelentős szerep[vállalás], amit e jelenlét kifejez) nemcsak a filmi elbeszélő 'forma' megújulását jelzi, de a

hang, s főként az *élő beszéd* térnyerésére utal, s az elhangzó szavakat a képpel (a látvánnyal) egyenértékű kifejezési eszközzé teszi. Az elbeszélő (személye) tehát nem egyszerűen új stíláriis jegy (jelenség) a filmtörténetben, hanem fordulat *jele*, amelylyel a filmművészet új irányt vesz.

Megjelenik tehát a magyar filmben is az a *filmtípus*, amelyben (amelyet) valaki *elmesél* vagy *elmagyaráz* („kommentál”), ami jellemző, jelentős stíláriis jegy (újdonság), és ez a ‘valaki’ láthatatlan vagy – miközben mesél – nem látjuk (illetve, amikor látjuk és azonosítjuk őt, mint az elbeszélőt, épp akkor „nem mesél”, amikor viszont nem látjuk, akkor [el]beszél). Azt viszont, amit (el)mond, vagy magyaráz, látjuk. Az érzékelés és értelmezés (filmtörténetileg) megszokott rendje ezzel felborul: a vizuális és az auditív *megjelenítés* elkülönül egymástól, ahelyett hogy – mint eddig – „szerves” egységet alkotna. Sőt mi több, ezúttal nem a vizuális (a látvány), hanem az auditív ‘forma’ közvetíti az ábrázolás szempontjából lényeges ‘tartalmak’-at, a látvány kiegészítő, olykor illusztratív funkciót betöltő elemmé egyszerűsödik, jelentéktelenedik. Nyilvánvalóvá válik, hogy az a képi (kifejezési) eszköztár, amelyet a hangosfilm a némafilmtől örökölt és eszközként használt (az átmenet, az időváltozás érzékeltetésére szolgáló eljárások, a klasszikus montázs különféle típusai, ‘alakzatai’) elértéktelenedett, anakronisztikussá, „divatjamúlttá” vált (s idővel, a nyugat-európai filmművészetből korábban, a magyar filmből később, eltűnik), s új, vizuális kifejezési forma, alakzatok, eljárások híján a *beszéd* válik a ‘filmforma’ integráló (összetartó) erejévé. E folyamat kezdetét az elbeszélő megjelenése és ‘szerepének’ jelentőssé válása jelzi érzékelhetően. Miként az írott szónak (volt és lesz a hangosfilmekben is) a némafilmben, az elhangzó beszédnek is az adott elsődleges jelentőséget a filmi közlésben, hogy valamennyi kifejezési eszköz közül egyedül az írott-beszélt nyelv képes *minden gondolat* kifejezésére, a világ összefüggő, értelmes magyarázatát adni. (Mondhatni: kizárólag a nyelv *koexistenzív* a világgal.)

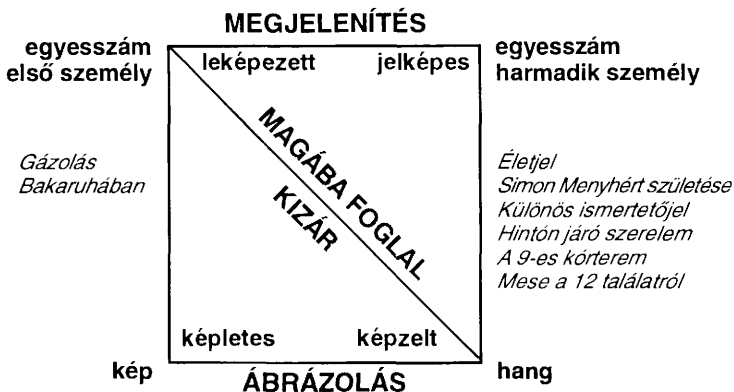
Két filmtípus körvonalazódik tehát 1954-1956-ban Magyarországon is. A *narrátor* mindkettőben más és más ‘szerep’-et játszik. Az egyikben az események cselekvő részese. Ő az elbeszélés *egyik*

*szereplője*, akinek kivételes (kivételezett) helyzetét jellemzi, hogy az elbeszélés egy vagy több (adott) pontján (időpontjában) beavatkozik annak menetébe, és a maga igényei szerint rendezi el (idézi fel) az események sorát. Múlt és jelen váltakozása a narrátor eseményértelmezésének eredménye, ami az idő(sor)rendben nyilvánul meg, és az egyesszám első személy ön(Én)kifejezése.

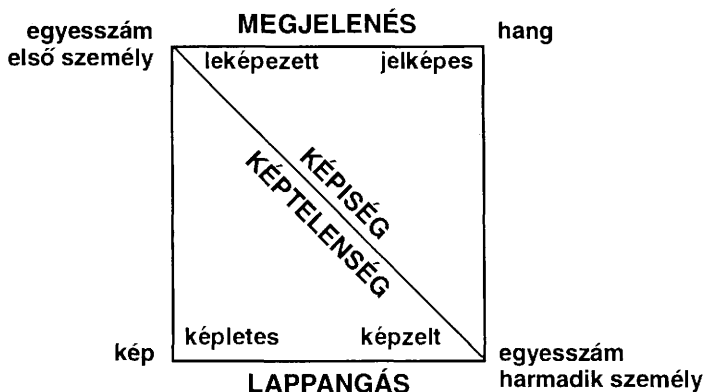
A másik filmtípusban az elbeszélő nem az elbeszélés, hanem a film (az ábrázolás) 'szereplője'. 'Eszköz', akinek/aminek nincs képen megjeleníthető 'ábráz(ol)ata'. 'Ő' csupán *hang*, ami egyesszám harmadik személyben szólal meg. „Kiszorult” az elbeszélésből a „margóra”, cselekvési 'tere', az ábrázolásban játszott 'szerepe' korlátozott, leszűkült. 'Hatalma' azonban ezzel arányosan megnövekedett, befolyásának 'tere' bővült. (Az egyesszám első személyben megszólaló elbeszélőnek nem adatik meg az a lehetőség, hogy csupán szavaival más szereplőt befolyásoljon, 'hatalmába kerítsen'. Ő csupán a saját múltjával 'rendelkezik' [visszaemlékezésében], míg az egyesszám harmadik személyben megszólaló narrátor 'korlátlan hatalom'-mal rendelkezik *valamennyi szereplő* felett.) Mindenekelőtt azonban hangot ad a társadalmi tudattartalmaknak; tükrözi a 'tudás' jelen állapotát; közvetíti a világ rendjét, miközben örökre rejtve marad. Nem tudni, ki/mi szólal meg e szereplőt nélkülöző 'szerep'-ben, nem sejtjük ki(mi)létét.

Az egyesszám első személy sok mindenről tud és tájékoztat, az egyesszám harmadik személy látszólag *mindenről tud*, de sok mindenről hallgat. Az egyik (egyesszám első személy) cselekszik, *művel*, a másik (az egyesszám harmadik személy) irányít, *műveltet*. Az egyes szám első személynek neve van, az egyesszám harmadik személyben megszólaló beszélőnek nincs. Ő csak *Hang* (meglehet, az Ige kifejezője), a Személytelenség megnyilvánulása, ő a Harmadik. Mivel képe 'megjelenési formája' nincs, csupán a hangja utal állandó jelenlétére. Csak amikor megszólal, akkor értesülünk róla, hogy 'jelen van', figyel és észrevételez. A *Mese a 12 találatról* című film a korszak valamennyi alkotása közt a legérzékletesebben példázza (tétélesen) mi(minden)re képes az egyesszám harmadik személyben megszólaló beszélő. Abban a filmben, amelyben ő megszólal, más (az egyesszám első személy)

hallgatni kényszerül. Kettejük 'jelenléte' kölcsönösen kizárja egymást. Olyan filmalkotás tehát, amelyben a *narrátor* hol egyesszám első, hol pedig egyesszám harmadik személyben szólalna meg, nincs. Az ily módon kialakuló, két különböző filmtípus egyetlen, közös jellemzője az (el)beszélő jelenléte, megjelenítése (képen) vagy ábrázolása (hanggal).



A (le)kép(ezés) modalitásai nem a *narrátor* kilétére, hanem *mi-benlétére* utalnak.



Mi az, ami indokolja, lehetővé teszi az (el)beszélő megjelenését, illetve megjelenítését a filmi ábrázolásban? „A hang és kép közötti értékkülönbség”, ami a némafilmekben a kép (f)elsőbbrendűségét volt hivatott (fel)tételezni, a hangosfilmekben kérdésessé, sőt kétségesse vált, és a kép, illetve a hang közötti alá/fölérendeltségi viszony a hang javára módosult. Kiderült, amint azt az (el)beszélő megjelenése példázta, hogy – ellentétben a korábbi filmelméleti feltételezéssel – a hangot mégiscsak lehet ábrázolni, s ezzel az audiovizuális kifejezési formában helyreállt a némafilmekben (kényszerűségből) ‘megfordított rend’: a hangzás (és a hallás) jelentősége megnőtt, a látvány (és a látás) ‘része’, segéd-eszközből egyenértékű eszközzé vált. A hangokban (is) tükröződő valóságban, a *beszédben* kifejezésre jutó *nyelv* feleslegessé tette, kiszorította a korábban nélkülözhetetlennek hitt *írott nyelvet* (az írást).

Kérdés, mi alapozta meg logikailag-szemiotikailag a személyiség megnyilvánulásának eme lehetőségét, és mi indokolta (film)történetileg megszólalásának szükségyszerűségét?

## Én és Ő: A személyiség nyelvtani kategóriája

A szófajok között mindössze kettő akad, amelyik a cselekvő személy kilétére utal: a névmások (elsősorban az ún. személyes névmás) és az ige. Nincs olyan nyelv, amelyikben a személyes névmás és az ige ragja együttesen ne utalna határozottan (meghatározott) személyre, és a megkülönböztetésben ne tükröződne az az osztályozási elv, amelyik alapul szolgál a személy kilétének megállapításában. Eszerint három (és csak három) különböző ‘személy’ – *Én, Te, Ő* – alkotja azt a (nyelvtani) kategóriát, amelyben különböző ‘személyek’-et névmással nevezünk, illetve ige-aggal (is) megkülönböztetünk meg egymástól. Egyikük eltér a másiktól, és ez a különbözőség az, amely egyediséget kölcsönöz valamennyiüknek.



Az (egyszemély) első személy az, „aki beszél”. Az egyszemély második személy az, „akihez az első személy szavait intézi”, míg az egyszemély harmadik személy „a távollévő”. (Az, akinek a hangját halljuk a filmben, s akit ezzel [a hanggal] azonosítani tudunk anélkül, hogy látnánk.) Az első és a második személy közös jellemzője, hogy meghatározott 'személy'-re utalnak, és egyaránt ellentétben állnak a harmadik személlyel, 'akinek' nincsnek (meg)határozott, személyre utaló jegyei; akire éppen a 'személytelenség' a jellemző.

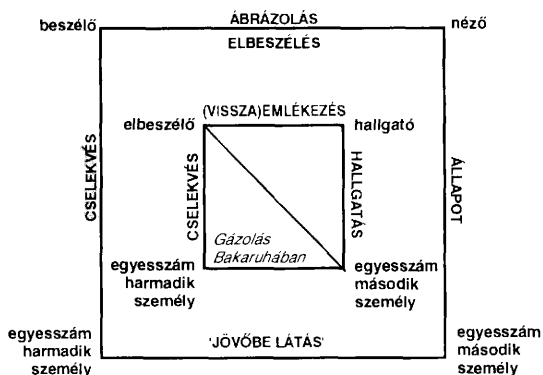
Az első és második személy tehát egyfelől megegyezik egymással (van közös jellemző [személyiség]jegyük), másfelől különbözik egymástól (van eltérő, megkülönböztető [személyiség]jegyük is): az egyszemély első személy ('az, aki beszél') a kijelentés forrása ('eredete'), megfogalmazója. Az egyszemély második személy ('az, akihez beszél') a kijelentés befogadója, hallgatója, akihez az egyszemély első személy intézi szavait. Az egyszemély harmadik személy viszont egyszerre több 'személy'-re is utalhat, vagy – éppenséggel – senkire sem. Míg *Én* és *Té* kölcsönösen feltételezik egymást (a kölcsönös feltételezettség viszonya összeköti őket), addig az egyszemély harmadik személyhez semmiféle kapcsolat sem fűzi őket, mivel *Ő* (önmagában) 'senki'-t nem jelöl. 'Valaki'-vé csak azáltal válik, hogy a film

bizonyos, az egyesszám első személyre jellemző jeggyel ('az, aki beszél') ruházza fel Őt (a beszélőt) azzal, hogy a kijelentés forrásává teszi. Ugyanakkor megfosztja attól a lehetőségtől, hogy *Énként* (egyesszám első személyben, azaz 'személyiség'-ként) nyilvánuljon meg, és arra kényszeríti, hogy egyesszám harmadik személyben 'jelenjék meg' (*hangalakban*).

Az egyesszám harmadik személy sosem 'jelenik meg' a filmen, de beszéde – metonímiaként – mégis 'valaki'-re utal. 'Testetlen mivolta' „beszédes” ellentéte az egyesszám első és az egyesszám második személy közös, jellemző jegyének ('testiség'), amit az *alanyiség* (korrelációs viszonya) alapoz meg, s ami mindkettőjüket megkülönbözteti az egyesszám harmadik személytől, a *tárgyiasság* ('tárgyilagosság') kifejezési formájától. 'Bárki', aki az elbeszélésben egyesszám első személyben nyilatkozik meg, az ábrázolásban szűkszerűen *nem-Énként* jelenik meg (*hangalakban*), *Őve* válik.

Az egyesszám első és az egyesszám második személy esetében mindig tudható, hogy ki kicsoda: az, aki beszél, különbözik attól, aki hallgatja. Kettőjük viszonya a beszéd (aktusában) fejeződik ki. Aki tehát beszél, az nem lehet az egyesszám második személy, csakis az *Én* (a kijelentés forrása). Az egyesszám második személy tehát sosem lehet a kijelentés alanya, hanem annak éppen az ellentétje. (A 'szerepek' felcserélhetősége révén persze lehetővé válik, hogy a párbeszédben az *Én* más [ember]formát öltön.) A *személyes és személytelen megnyilvánulás* (amit az egyesszám első személy, illetve az egyesszám harmadik személy nyelvtani formája kifejez) nemcsak nyelviileg különbözik egymástól, de a filmen is – funkciója révén – lényegbeli eltérésre (más 'valaki'-re és más 'helyzet'-re) utal. Az egyesszám harmadik személy csak akkor válik a filmen az egyesszám első személlyel egyenértékű (el)beszélővé, ha személyiségformát ölt; ha sikerül 'mögötte' érzékeltetni a kijelentés valós (személyhez kötődő) forrását. Ellenkező esetben 'elvont forma' (személytelen szerkezet) marad csupán, amelynek egyetlen '(film)nyelvi' funkciója az elbeszélés és az ábrázolás szintjeinek elhatárolása marad. Többnyire ezt a 'feladat'-ot ruházzák rá a korabeli magyar filmen. Ilyenkor objektív, tényközlő (*Simon Menyhért születése, Különös ismertetőjel*), az események kommentálására „nincs felhatalmazása”. Legfel-

jebb néhány „szubjektív”, kivételes esetben ironikus megjegyzést engedhet meg magának (*Életjel, Hintónjáró szerelem*). Filmről filmre bővül azonban „hatásköre”, míg – a korszak lezárásaként – a *Mese a 12 találatról* című filmben eljut lehetőségei csúcspontjára: az egész filmet, majd az összes szereplőt „bűvkörébe” vonja. Már nemcsak magyaráz, mesél, de véleményt nyilvánít, sőt *beavatkozik* az események menetébe is. Fokozatosan válik ’mindenható’-vá, jelezve az emberek (a valóság tényleges szereplőinek) mind nagyobb mértékű elbizonytalanodását.



Azok nyolcan, akik a legtöbbet tették a filmelmélet kidolgozásáért, a következők: Balázs Béla, Rudolf Arnheim, Jean Epstein, Szergej Mihajlovics Eizenstein, André Bazin, Albert Laffay, Gilbert Cohen-Séat, Edgar Morin.

(Christian Metz, 1964.)

Két ponton módosítanám fentebb vázolt, intuitív becslésemet, amely az elméletalkotók jelentőségét illeti. Jean Epstein írásai, a szerző élénk intelligenciája ellenére, szélsőségesek és rettenetesen idealisták. (...) Viszont az orosz formalisták, akiket abban az időszakban egyáltalán nem ismertünk, korszakalkotó megállapításokat tettek.

(Christian Metz, 1972.)

Egy ponton módosítanám a fentebb vázolt, intuitív becslést: plusz(+) Christian Metz.

(Szilágyi Gábor, 1995.)

Az elméleti jellegű, a film sajátosságát vizsgáló legkorábbi kísérletek századunk első évtizedéből származnak. Franciaországban Georges Méliès, Olaszországban Edmundo de Amicis és Giovanni Papini, Csehországban Vaclav Tille hívta fel a figyelmet arra, hogy a film nemcsak a mechanikus másolás eszköze, de hozzáértő kezek munkája nyomán műalkotássá nemesülhet. (*Vues cinématographiques. L'annuaire international de la photographie*. Paris, 1907.; *Cinematografo cerebrale*. Roma, 1907.; *Filosofia del cinematografo*. Roma, 1907.; *Kinéma*. Prága, 1907.) A filmelmélet megalapozását azonban mégsem ők, hanem a Párizsban élő és alkotó, olasz származású Ricciotto Canudo végezte el.

## Riccio Canudo: A film a hetedik művészet

A zenetudós, esszéista, költő és regényíró, színházi kritikus és színpadi szerző Canudo (mint e felsorolásból is kitűnik) sokoldalú, sokféle tehetséggel megáldott ember volt, aki részt vett a századforduló Párizsának irodalmi életében, művészeti vitáiban. Első, filmről szóló írása 1907-ben született. Ezt a későbbiekkel összegyűjtve, halála után négy évvel, 1927-ben jelentették meg *A képgyár* címmel. (*L'usine aux images*. Genève, 1927.)

A kötetet különböző időszakokból származó, különféle fajsúlyú írások alkotják, hűján mindenfajta egységes elméletnek. Mág helytálló megállapítások változnak elhamarkodott, szenvedélyek diktálta nézetekkel, amelyek ma már gyermekesnek, túlzottanak, kezdetlegesnek hatnak, de akkoriban merészség, intuício kellel megfogalmazásukhoz, illetve leírásukhoz.

*Hét művészet kiáltványa* című, 1911. március 28-án megjelent írásában Canudo a filmet a művészetek rendszerében próbálja elhelyezni. Megállapítja – azóta már közhely, de akkor meglepő kijelentésnek számított –, hogy a film nem időbeli, nem térbeli, hanem egyszerre idő- és térbeli művészet. Mozgásban lévő kép, „képművészet”, amelyet a ritmusra építő művészet szabályai irányítanak.

Canudo írásai a később születendő, ideális filmről szólnak, amelyből a tízes években alig látszott valami. Olyan időszakban, amikor mások (nem is kevesen) a színműben látták a film számára utánzandó példát, a tökéletes drámai formát, Canudo leszögezte, hogy a film és a színház között nincs semmi közös, „ne keressük az analógiát, mert nem létezik”. A film a valóság művészete, nem pedig annak, vagy bárminek az illusztrációja. Nem a szó illusztrálására teremtett jelenetsor, nem is szavakba foglalt dráma. A test és a lélek teljes és tökéletes rajza, képekben előadott, látható mese, amelyet fény sugárral festettek.

A valóság művészetén Canudo nem a valóság egyszerű reprodukálását értette. A művészet nem valóságos tények felidézése, hanem e tények hatására létrejövő érzelmek ábrázolása. A valódi film nem a jelenségek egyszerű lefényképezése révén születik,

hanem a fényjáték hatására, a felidézett lelkiállapotok rajzából. Mindehhez – írta – világszerte elterjedt és értett *filmnyelv* kidolgozására van szükség, amely nem sejtett lehetőségekkel bír.

Canudo érdeme, hogy az önkifejezéssel bíró anyag reprodukálásával szemben a (nyelv)alkotásban, a valóság látvánnyá szervezésében látta a filmi kifejezés sajátosságát, utalva mindazon lehetőségekre, amellyel a film élhet.

### Louis Delluc: A film sajátossága a fotogénia

Louis Dellucöt sem filmelméleti írásaiért ünnepelte korának műértő közönsége, hanem íróként, filmrendezőként alkotott művei készítették vitára kortársait. A *Film és társa* és a *Fotogénia* című kötetekben többfelé megjelent cikkeit fogta össze. (*Cinéma et Cie*. Paris, 1919.; *Photogénie*. Paris, é. n.)

Írásairól szinte szó szerint az mondható el, ami Canudo cikkeiről: mélyenszántó gondolatok váltakoznak felszínes, személyeskedő megállapításokkal; ma is érdeklődésre számot tartó észrevételek pillanatnyi hangulatváltozást tükröző, szeszélyes csacsakaságokkal.

A film a gép és az emberi elme szüleménye – mondta Delluc. A valóság másolásának tökéletes képessége különbözteti meg a mozgófényképet a színháztól. „Igazság nincs a színházban, a moziban azonban nélkülözhetetlen” – állapítja meg. Maga a valóság szolgáltatja ezt az igazságot. „A film azon a napon született, midőn egy alkotó felfedezte, hogy fontosabb a valóság, mint a színészek játéka, mimikája, külseje.” A dokumentum ezért fontosabb minden más filmformánál. „Újabb filmjeinken is sokat ront, hogy látszik rajtuk a keresettség. Melyik játékfilm verse nyezhet a híradóval?” – teszi fel a kérdést (amely egyben válasz is) fő művében, a *Fotogéniáról* írott könyvben.

A fotogénia – a fogalom első ízben Ziegler 1851-ben elhangzott előadásában szerepelt – a delluci elmélet középpontja. „A filmek zsargonja szerint az, ami fotogenikus, egyenlő a középserűvel, pontosabban a középúttal. Fotogenikusnak nevezik Robinne kisasszonyt, aki csinos; Duflos kisasszonyt, aki nem kevésbé, de vonatkozik ez a szó Mathot úrra is. Fotogenikusak, állítják róluk,

bármelyik filmben szerepeltethetők. Az, hogy a megvilágítás helytelen, az operatőr hisztérikus, a rendező borkereskedő vagy esztergályos, hogy a forgatókönyvet a házmester vagy egy akadémikus írta, mindez másodlagos. A lényeg, hogy a film szereplői fotogenikusak legyenek. (...) A filmeseknek igen sajátos elképzeléseik vannak a fotogéniáról. Mindegyik a magáé mellett tör lándsát, így annyiféle fotogéniafogalom van, ahány elmélkedő. A fotogenikus színészt illetően teljes egyetértés uralkodik, minden mást illetően azonban eltér a véleményük. Vajon mi ez a minden más? Maga a film. Azaz: a művészethez szükséges technika egészére vonatkozó elképzelés. (...) Holott a fotogénia nem más, mint a film és a fényképezés egysége. Hiszen a film egy dolog, és a fényképezés megint más." A fotogénia tehát nem a valóság kellemes és egyszerű reprodukálása, több annál. Nem az alkotó teremti meg, „hisz egy kanapé, egy szobrocsonka, amelyet a fénykép csak tolmácsol, maga is lehet fotogenikus." „A tigris vagy a ló természetből adódóan szép, és szép lesz a fényben, a vásznon." A fotogénia szempontjából tehát lényeges, hogy a tárgy önmagában már szép legyen, és a szépség érzetét a film tovább növeli. „A film eszköz arra, hogy a művészetnél tökéletesebbet teremtsünk, azt, amit életnek hívnak."

A film hallhatatlanul nagy lehetőségét Delluc nem magában az eszközben látja, hanem abban, hogy segítségével feltárul előttünk a valóság megannyi ismeretlen aspektusa. Az alkotó feladata, hogy mozgósítsa a filmbe rejlő „energiát", s felhasználja szándékait konkretizálására. Ennek érdekében sokszor a már kialakult szabályokkal is szembe kell helyezkednie, kérdésessé tenni a már létező és ható esztétikai normákat. „Nem minden szabály helytálló. A legellenszenvesebbeket meg kell sérteni. Időről időre sértsek tehát meg őket. Nem arról van szó, hogy szabályt csináljunk az ellenkezőjükből. Vegyük azonban példaként a fehér esetét. Ellenzői nincsenek tisztában vele, micsoda erő sugároz a fekete-fehér filmen. (...) Amit az életlenségről elmondhatok, legalább ennyire elítélendő. Szemünk életlenül lát. A vásznon viszont mindennek élesnek kell lennie. Furcsa, nem? Megfigyeltéke, hogy a filmen minden beállítás éles? Oh, logika! Nevedben követnek el hibákat, megvilágításban és fényképezésben egya-

ránt. (...) Hogy mennyit törődnek a fényképezéssel! Túlságosan sokat nyugtalankodnak fejlődésének lassú volta miatt, higgyék el nekem. Inkább azon túlzások miatt kellene nyugtalankodni, amelyekhez e fejlődés vezet. Valahányszor egyet lépnek előre, az mindig mániává válik. Olyannyira, hogy az emberben felmerül a gondolat, nem veszélyesebb-e a fejlődés, mint a visszalépés.”

A mű felépítése, a beállítások pontos megválasztása, a szereplő mozgása, a díszlet vonalai, a jelmez egyaránt fontos tényező a film értékének megítélésében, de a legfontosabb az alkotás ritmusa, a beállítások, a szemszög váltakoztatása, a jelenetek időtartama. A mű eredeti formáját nem az alkotó, hanem a néző munkájának eredményeképpen nyeri el. Delluc az első, aki figyelmeztet: a filmet a közönségnek csinálják, nem az alkotók örömeztetének kielégítésére. A film társadalmi tényező, nem játékszer, amellyel – következmény nélkül – bárki kényére-kedvére szórakozhat.

### Jean Epstein: A négydimenziójú film

A zeneimádó Canudónál vagy az irodalmár Dellucnél inkább „elméletre” orientált a viszonylag kevés filmet forgató, de sokat meditáló Jean Epstein. (*Bonjour cinéma*. Paris, 1921.; *Le cinématographe vu de l'Etna*. Paris, 1926.)

„A film – írja – egyedülálló eszköz, amellyel bepillantunk a láthatón túl létező világba. A költészet legemelkedettebb formája, az irreális legvalósabb eszköze, mondaná róla Apollinaire.” (*Le cinématographe...*) „A film lényegéből eredően természetfölötti.” (*Bonjour cinéma...*) Az epsteini gondolatvilág középpontjában is a fotogénia áll. „Mi a fotogénia? Fotogénia-nak nevezem a dolgok, élőlények, a lélek azon aspektusát, amelynek erkölcsi minősége a film reprodukálása révén nő. Az az aspektus, amelyet nem tökéletesít a filmi reprodukálás, nem fotogenikus, kívül esik a filmművészet tartományán. (...) A fotogénia a film legtisztább kifejeződése. (...) Ma már birtokában vagyunk a dolgok sajátos filmi látásmódjának, a fotogénia-nak. (...) Fogalmazzuk meg tehát pontosabban a fotogenikus aspektus

meghatározását. Az előbb azt állítottam, hogy az az aspektus fotogenikus, amelynek erkölcsi értékét a filmi reprodukció növeli. Most hozzáteszem: csak a valóság, a dolgok, a lélek változását tükröző aspektusok erkölcsi értékét növelheti a filmi reprodukció, tehát csakis ezek fotogenikusak." (*De quelques conditions de la photogénie. Le cinématographe...*)

A film az egyetlen művészet, amely a világ negyedik dimenzióját, az időt is kifejezi. „A mozgás, a változás csak a szó legáltalánosabb értelmében értendő. Elfogadott, hogy a mozgás a tér három kiterjedésében valósul meg. Sosem értettem, miért tartották olyan rejtélyesnek, s zárták ki belőle a negyedik dimenziót, holott az létezik, nyilvánvaló, és nem más, mint az idő. A gondolat térben és időben fejlődik, alakul. Míg a tér háromdimenziós, az időnek mindössze egyetlen tengelye van, amely a múltat a jövővel köti össze. Elképzelhető azonban olyan tér-idő rendszer, amelyben a múlt-jövő tengely a tér három dimenziójába ékelődik be. Az a pont, amely a múlt és a jövő között helyezkedik el a térben, e tartam nélküli pillanat, e kiterjedés nélküli tér nem más, mint a jelen. A fotogenikus változás ennek a tér-időnek egyik kifejezője. Nyugodtan állíthatjuk tehát, hogy a tárgy fotogenikus aspektusát a tér-időben bekövetkezett változásai eredményének tekinthetjük.” (*De quelques conditions...*)

Epstein az első a filmről gondolkodók sorában, aki szenvedélyes érdeklődéssel kutatja az idő filmi kifejezésének eszköztárát, lehetőségeit. Vizsgálja a beállítások időtartamának és váltakoztatásának kérdését. Oldalakat szentel a lassítás, gyorsítás problémájának, valamint mindazon eljárásnak, amely lehetővé teszi a valóság szabad szemmel nem érzékelhető aspektusának láthatóvá tételét.

Nemcsak kijelenti – mint Canudo teszi –, hogy a *film nyelv*, de indokolja is megállapítását. „A film nyelv, és mint minden nyelv, animista, azaz az élet látszatát kölcsönzi a leírt tárgyoknak, sőt életet lehel beléjük. Minél kevésbé kialakult egy nyelv, megelevenítő jellege annál erőteljesebb. Nem szükséges bizonygatni, hogy a filmnyelv ma még mennyire kezdetleges. Ne csodálkozzunk viszont, hogy képes életet lehelni holt tárgyakba, amelyeknek ábrázolása feladata. Gyakran hivatkoztak a film ezen majdnem

isteni képességére, amely legnyilvánvalóbban a közeli, a test egy-egy részletét felvillantó beállításokban nyilvánult meg.” (Epstein, Jean: *De quelques conditions de la photogénie. Le cinématographe vu de l'Etna*. Paris, 1926.)

A fim azért több egyszerű mechanikus másolásnál, mert képes *hozzátenni* a látottakhoz, felfedezni – például a nagyközelivel – a valóság egy-egy részletét. „A fiókban rejtőző revolver, a földhöz csapott üvegpalack, a kitáguló szembogár a film csodálatos képessége révén a dráma szereplőjévé válik, és a dráma szereplője lévén, élettel telítődik. Még azt is meg merném kockáztatni, hogy a film politeista, teogenikus. A közöny homályából drámai szereplővé emel ki tárgyakat, élettel tölti meg őket, bár ez az élet aligha hozható kapcsolatba az emberi élettel. (...) A film az élettel tárgyaknak is biztosítja a halál előtti legnagyobb élményt: az életet. Ráadásul, ezt az életet legmagasabb megnyilvánulási formájában nyújtja, azaz személyiséggé kölcsönöz nekik. (...) A revolver nagyközelije személyiséggé avatja a fegyvert, amely egy csapásra a vágy, vagy a lelkiismeretfurdalás, a kudarc, vagy a várható öngyilkosság kifejezőjévé válik. (...) A vászon jellemmel, emlékekkel, lélekkel ruházza fel. Egyedül az objektív képes arra, hogy így megleglje, és a maguk bensőségességében megmutassa a dolgokat. A jelleg fotogéniáját véletlen felfedezésnek köszönhetjük ugyan, de a tudatos szemlélet egyre újabb és újabb felfedezéshez vezetheti az objektívet.”

Az a mű, amely nem képes hozzátenni a látottakhoz, csak a maga „természetes” mivoltában tolmácsolja a valóságot, nem pedig szokatlan szemszögből, kiemelve dolgokat belőle, felnagyítva egyes tárgyait, lassítva-gyorsítva folyamatait, nem méltó a film elnevezésre. Canudo és Delluc megérzéseit Epstein tovább mélyíti. A film rendeltetéséről vallott nézeteiben következetes: pályáján mindvégig amellet foglalt állást, hogy a filmnek a valóságot kell tükröznie, de nem mindegy, hogyan teszi. Szembehelyezkedik a „szubjektív” filmekkel, a „tisztá film” irányzatának képviselőivel, elítéli a szürrealisták és a festők absztrakt filmkísérleteit. A felvevő- és vetítógép – vallja – nem efféle játszadózásokra szolgáló eszköz, hanem a valóság elemzésére (elemeire bontására) rendeltetett találmány. A filmben szereplő és környe-

zet egyenértékű, mindkettő az ábrázolás eleme. A túl bonyolult cselekményt sem kedveli, mivel – véli – az megfosztja a filmet valóságjellegétől. „Azokat a filmeket szeretem, amelyekben kevés dolog történik (...), amelyekben a legapróbb részlet többet mond el a drámáról, mint a cselekmény.”

Epstein – mint elméletalkotó és rendező – célkitűzése, hogy kiszélesítse az ábrázolás lehetőségeit, az irodalomban és a zenében tapasztalt lélektani és költői finomságok kifejezésére alkalmassá tegye a mozgófényképet. Egyike azoknak, akik ahelyett, hogy idegenkedtek volna tőle, örömmel üdvözölték a hangot, mert új reménnyel töltötte el őket, új lehetőségeket kínált számukra. „A film – évek hosszú során át – a látást követte, és a leképezés e formája akkor éppúgy szükségszerű volt, miként meghaladott ma. Ma ennél többet igyekszik nyújtani: beállítások sorozatában, a ritmus, a tér különböző formáit segítségül hívva, a színt és a hangot felhasználva, a látványt térben és időben tagolva igyekszik újat adni. Aligha akadna bárki is, aki kivétel nélkül találna abban, hogy a hangosfilm a fül kielégítésére törekszik, ha nem találkozna hibás nézetek doktrínává emelt rendszerével. (...) Volt idő, amikor a párhuzamos kép- és hangfelvétel megoldhatatlan volt, és ez megbénította, leláncolta a felvevőgépet. Ezt a nehézséget azonban le lehetett küzdeni, és le is küzdötték. A felvevőgép bármikor visszanyerheti mozgásképesességét. A mikrofon is követheti, vagy a gép mögött, vagy vele párhuzamosan. A kép- és hangcsík tehát egy időben alakítható ki. Szinkronba hozásuk csupán az alkotó szándékától függ, értéke drámai. Ma már az sem elképzelhetetlen, hogy a mikrofon mozgását a távolból irányítsuk egy szerkezet segítségével, néhány fokkal hol ebbe, hol abba az irányba fordítva. Az így felvett hang tükrözi a hangforrások egymás közti távolságát, jelzi különbözőségüket. (...) Nem a leegyszerűsített hangzás zárt világában születnek majd az érdekes kísérletek és eredmények. Ki kell vinni a mikrofonokat a valóságba. (...)” (Epstein, Jean: *Le cinématographe continue. Cinéma-ciné pour tous*. Paris, novembre 1930.)

## Germaine Dulac: A film maradjon „tisztá”!

A XX. század elejének művészeti mozgalmai a *tiszta művészet* ideáljáért szálltak harcba. Csak idő kérdése volt, hogy tanaikat a filmesek is átvegyék.

A „tisztá film”, a „vizuális szimfónia” legtudatosabb és legharcosabb szószólója Germaine Dulac volt. Eszmevilága Dellucéhoz állott legközelebb. Ők ketten alkották az ún. első avantgárd magját, hozzájuk csatlakoztak – elvben és gyakorlatban – mások. 1924–1929 között több, harcosszólamoktól nem mentes, de sok lényeges meglátást rejtő cikkben, kiáltványban tett hitet az új szellemű, a korszakban gyártott alkotások zömétől eltérő, sőt élesen elkülönült filmművészet megteremtése mellett. Germaine Dulac cikkei a korszak művészeti és filmfolyóirataiban láttak napvilágot. (Közülük csak a lényegesebbeknek tartott írásokat említjük meg itt. *Aux amis du cinéma. Cinémagazine*, 19 décembre, 1924.; *Le cinéma: art de vision. Les Cahiers du mois*. 1925.; *Les esthétiques et les entraves. La cinégraphie intégrale. L'art cinématographique II*. Paris, 1927.; *Le cinéma d'avant-garde. Les oeuvres d'avant-garde cinématographique: leur destin devant le public et l'industrie du film. Le cinéma des origines à nos jours*. Paris, 1932.)

„A cselekmény nem más, mint okozat, amelyet valamiféle tett formáját öltő ok vált ki. A tett, a mozgás, a cselekedet a filmművészet alapja, értelme, célja. (...) A művészet mozgás, mert a mozgás egyenlő a fejlődéssel. (...)” (*Aux amis du cinéma*. Paris, 1924.)

A film alapja a mozgás. A művész nem kiváltságos réteg számára alkot, hanem mindazoknak, akik a tiszta érzelmeket kedvelik.

Dulac szembehelyezkedik a színházat imitáló filmtípussal, és olyan műveket igényel, amelyek nem az érzelmeket veszik célba, hanem az érzéseket, az érzékenységet. „A fény, a formák, a perspektíva játékát teremtsük meg! Ösztönözzük a látvány nyomán születő érzések kialakulását! Azt szeretném megmutatni, hogy a különféle mozgásformák anélkül is érzelmkiváltó tényezők lehetnek, hogy a cselekmény burkába öltöztetnénk őket. Szeretném

odakiáltani a nézőknek: őrködjetek, hogy a film ön maga, azaz a cselekmény nélküli mozgás maradhasson! A tökéletes film, amelyet valamennyien szeretnénk megvalósítani, ritmusban váltakozó képek látványos szimfóniája, amelyet művész dirigál, és visz a vászonra. A művészetben, így a filmben sem a külső tényezők a valóban érdekesek, hanem a belülről fakadó érzések, a lelkiállapoton keresztül láttatott szereplő, vagy dolog változása. Ez a hetedik művészet lényege, nemdebár?" (*Le cinéma: art de vision*. Paris, 1925.)

„Néhány bátor rendező – írta 1927-ben megjelent tanulmányában – 1924 táján kísérletet tett arra, hogy eltávolodjon a film hagyományossá vált kifejezési eszközrendszerétől, és megteremtse az ún. avantgárd filmet. (...) Az avantgárd film megteremtette a maga gyártó és forgalmazó rendszerét. (...) A tiszta film időszaka volt ez, amely elutasított minden cselekményt, és csak arra koncentrált, ami kifejezetten a képek egymásba öltésével visszaadható. (...) A tiszta film nem utasította el az érzelmeket, sem a drámát, csupán tisztán vizuális eszközökkel próbálta kifejezni őket. Nemcsak az emberek körében kereste az érzelm megnyilvánulásának különböző formáit, de kiterjesztette kutatását a természet egészére, arra, ami láthatatlan, arra, ami elvont mozgás. Ez az irányzat mutatta meg azt különböző formában – ironikusan, érzékletesen.

[Mint Fernand Léger *Mechanikus balettjében* (*Ballet mécanique*); Hans Richter filmjeiben, René Clair *Felvonásköz* (*Entr'acte*) című filmjében. Viking Eggeling abszolút filmjeiben; Ruttmann *Négy tanulmány* (*Les quatre études*); Henri Chomette *A sebesség és a fény tükröződése* (*Reflets de lumière et de vitesse*), *Öt perc tiszta film* (*Cinq minutes de cinéma pur*); René Clair *Kísérleti film* színesben (*Essai en couleurs*), *Az Eiffel-torony* (*La Tour*); Deslaw *Gépek működés közben* (*La marche des machines*); Joris Ivens *A híd* (*Le pont*); Germaine Dulac *Arabeszk* (*Arabesque*), *A 957-es lemez* (*Disque 957*), *Témák és variációk* (*Thèmes et variations*) című filmjeiben. (Germaine Dulac lábjegyzete.)]

Miként lehet kifejezni a mozgást és a ritmust, megszabadítva azt mindenfajta cselekvéstől úgy, hogy a cselekmény a látottakból bomlik ki? Bizonyította, hogy 1. a mozgás ábrázolása annak

ritmusától függ; 2. maga a ritmus, a mozgás kifejlődése két érzékelhető és érzelmet keltő elemet képez, amelyek a filmdramaturgia alapjai; 3. a filmnek sohasem szabad személytelennek lennie, és személyiségét vizuális újszerűségében kell keresnie; 4. a film cselekményének az életet kell visszaadnia; 5. a film cselekménye ne korlátozódjék az ember világára, de terjedjen ki a természet és az álom ábrázolására is. (...) Miközben a tiszta film szántszándékkal őrizte absztrakt jellegét, a nyomában fakadó kísérletezések a konkrétumok kifejezésére használták fel újításait, sokkal kevesebb vihart kiváltó alkotásokat hozva létre." (*Le cinéma d'avant-garde...*)

A „tiszta film” eszménye nem talált egyértelműen kedvező fogadtatásra még a művészeti avantgárd képviselői között sem. A korszak szenvedélyes elméleti vitáinak sorában csak egy, de bennünket e helyütt leginkább érdeklő polémiaja a „tiszta film” apostolát, Dulacot és a szürrealista csoport nézeteit képviselő Antonin Artaud-t állította szembe.

A szürrealisták – így Artaud is – enyhe gyanakvással tekintetek Epstein filmnyelvi kísérleteire, Eggeling absztrakcióira, Dulac „vizuális szimfóniájára”, míg ez utóbbi csak másodlagosnak vélte Artaud, számára írt, *A kagyló és a szerzetes* című forgatókönyvének cselekményét és költői látomásait. „A tiszta film eszméje tévedés – írta Artaud *A film és az absztrakció* című, 1927-ben keltezett tanulmányában –, mint ahogy az mindenfajta tiszta művészeté, amely az adott művészet eszközeinek elutasításával akar műalkotást létrehozni. (...) *A kagyló és a szerzetes* forgatókönyve nem rejt technikai *trouville*-okat, külsődleges és felszínes formai játékokat, hanem a mozgófénykép-ábrázolás alapvető, gondolati síkon történő megújítására tesz kísérletet. (...) *A kagyló és a szerzetes* még mielőtt film volna, elsősorban erőfeszítés, gondolat. (...) Ez azt jelenti, hogy ez a forgatókönyv az álom mechanizmusához hasonlatos, vele rokon kíván lenni, anélkül hogy maga valójában álom volna. Arra törekszik, hogy visszaadja a gondolkodás folyamatát.” (Artaud, Antonin: *Le cinéma et l'abstraction. Oeuvres complètes. III*. Paris, 1978.)

Ugyanezt a gondolatot erősíti meg Artaud másik írásában, amelyben a formát a tartalommal szembeállítva, a következők-

ben jelöli meg a film rendeltetését: „(...) a film arra hivatott, hogy gondolatokat fejezzon ki, hogy tudatunkat tükrözze, nem annyira a képek játékaival, hanem annál sokkal kevésbé érzékletes valamivel, amely közvetítőelem nélkül, magukat a gondolatokat fejezi ki.”

## André Bazin: A fenomenológia diadala

André Bazin, a háborút követő évek legnagyobb hatású francia kritikus nem hagyott összegző művet maga után. Az „életmű” cikkeiből, tanulmányokból állt össze, és követői, tanítványai gondoskodtak róla, hogy négy kötetben, *Mi a film?* címmel napvilágot lásson. Bazin ezt azonban már nem érthette meg: 1958-ban meghalt. Már életében is rajongással vették körül hívei, halála után pedig valósággal megdicsőült. Nincs filmelmélet-történet, amely ne adózna hosszú oldalakon keresztül neki, egy sorba állítva Balázssal, Arnheimmel, Eizensteinnel.

Bazin elméletalkotói, kritikusi pályáját viszonylag egységes szellem jellemzi. Filozófiai szempontból szembehelyezkedik a francia tudományos és szellemi élet évtizedes, itt-ott még Bazin korában is érvényesülő szcientista, pozitivista szemléletével. Bergsont, az egzisztencialista Sartre-t, a fenomenológus Merleau-Pontyt, a perszonalista Mounier-t tekintette irányadó példának. Bergson nyomán alakítja ki a filmről alkotott első és mindvégig alapvető nézetét. Ideális eszközt lát benne, amely a tudat azonnali, intuitív működéséről tájékoztatást ad. Henri-Georges Clouzot *A Picasso-rejtély* című filmjéről írott, 1956-ban keletkezett cikkében – amelynek az *Egy bergsoni film* címet adta – a film fő erényének azt tekinti, hogy a képzőművészeti rövidfilmek közül elsőként, a mű érzékeltetni tudja az alkotás időtartamát. (*Un film bergsonien: Le mystère Picasso. Qu'est-ce que le cinéma? II.*)

Az idő problémája a film születése óta az elmélkedés középpontjában állott, de mindig a térrel összefüggésben, ez utóbbin keresztül közelítettek hozzá, vagy más művészetben (például a zenében) betöltött szerepéből indultak ki.

Eric Rohmer – kis túlzással – azt állította, hogy Bazin valóságos

kopernikuszi forradalmat idézett elő a filmelméletben. A filmalkotás törvényszerűségeit nem a felvevőgép sajátos tükrözésmódjából eredeztette, hanem megfordítva, a film szintetizálóképességéből kiindulva, lebontotta azt összetevőire. Konkrétumokból, a látottakból és nem elméletekből, feltevésekből építette fel gondolatrendszerét. Nem véletlen, hogy Bazin írásaiban nem találunk hivatkozást az őt megelőző elméletalkotók nézeteire, vagy ha igen ritkán mégis, úgy azok arra szolgálnak, hogy Bazin nézeteit még nyilvánvalóbban igaznak láttassák. A hangosfilm megjelenése óta – állapítja meg – nem született új filmelmélet. „Az elmúlt tizenöt-húsz évben hiányzott minden szándék, hogy a filmmel kapcsolatos általános elveket valaki gondolatrendszerre formálja. E meghátrálás oka talán abban keresendő, hogy még most sem értik teljesen, mi a film. Mint minden, születő művészetet, a filmet is kézzelfogható összetettségében kell elemezni. Abban a viszonyrendszerben kell vizsgálni, amely a filmet a társadalomhoz fűzi, és amelyen kívül nem létezhet.” (*Le cinéma d'occupation et de la résistance*. Paris, 1957.)

A korábbi korszak elméletalkotóihoz viszonyítva gondolatrendszerét, Bazin nézetei, hozzájuk képest eredeti állásfoglalása abban mutatkozik meg, hogy nem tagadván a film reprodukáló jellegét – szemben a teremtmény jelleggel –, abból erényt kovácsol, hangsúlyozva reprodukció és kifejezés egységét a filmben, a reprodukciót a film specifikumává avatva. Az 1945-ben megjelent *A fénykép ontológiája* című első, valójában figyelmet keltő cikkében a jelenség pszichológiai és esztétikai aspektusát egyaránt vizsgálja. Esztétikáját a pszichológiából kiindulva alapozza meg. A filmesztétika a néző és a műalkotás átélt, minden esetben konkrét viszonyára épülhet csak – állítja. (*Ontologie de l'image photographique. Qu'est-ce que le cinéma? I.*)

A fénykép és a film valóságot tükröző, realista volta Bazin számára jellemzőbb, mint például a film esetében a mozgás. Többről van szó, mint egyszerűen arról, hogy a technikai újdonság révén újfajta valóságábrázolás és valóságészlelés született. „Az emberiség történetében első ízben nem az ember, hanem újabb tárgy ékelődik be közvetítőként a tárgy és ábrázolt mása közé” – írja felidézett cikkében. „A fénykép objektivitása oly

hitelességgel ajándékozza meg a művet, amelyre a festészet sosem volt képes” – folytatja. „A film időben *kiterjeszti* a fénykép ezen objektivitását” – fűzi hozzá magyarázatképpen.

A bazini „elmélet” sokat idézett állítása nem axióma, szabály vagy következtetés, amely elvont elmélkedés eredménye, hanem saját tapasztalatának általánosítása. Nem állítja, hogy a fénykép és a film valóban hasznot húz abból, hogy az ábrázolt tárgy a valós tárgy hitelességét élvezzi. „A fénykép irracionális hatalma meggyőződésünkben befolyásol, elhítet” – vallja. A csalóka cím nem feledtetheti Bazin hitvallását: a film objektivitása nem önmagából fakadó lényeg, hanem valós, szemmel érzékelhető tény.

A fénykép *valós* tárgyat produkál és reprodukál egyben. Az ábrázolt a valós lenyomata, hasonmása. Tudjuk azonban róla, hogy nem az eredeti, hanem annak mása. A film és a fénykép esztétikai funkciója – vonja le a következtetést –, hogy felfedje a szabad szemmel másként érzékelt valóságot, elhitesse a látottakat.

Korábban már utaltunk arra, hogy Bazin konceptuális rendszere a fenomenológia, a perszonalizmus és az egzisztencializmus hármasságában formálódott. Nem ő az egyedüli, aki ebben a korban így gondolkodott a filmről. Szemlélete rokon Merleau-Pontyével, aki 1945-ben a filmfőiskolán tartott, híressé vált előadásában – *A film és az új pszichológia* – hasonlóképpen vélekedett a filmről. (*Le cinéma et la nouvelle psychologie. Sens et non-sens*. Genève, 1965.)

A film alapját képező ontológiai vagy fenomenológiai realizmus nem feledteti Bazinnal, hogy „másfelől a film nyelv”. A húszas évek filmnyelv-felfogását bírálva teszi fel a kérdést: miért használnánk valami olyanra a filmet, amelyet más művészet tökéletesebben tud kifejezni, mint a mozgófénykép?

A film megmaradt volna vásári látványosságnak, ha csupán az eszközből adódó, elemi realizmust képviselné. A realizmusfogalom – figyelmeztet – nem egységes, hanem kétarcú. Van egy ún. technikai realizmus, amely az eszközből fakad, és van esztétikai realizmus, amely a valóság és tükörképe kapcsolatára utal. A film és a fénykép objektivitása nem hoz létre automatikusan többlet-realizmust, olyant, amelyre nem volna képes a regény, vagy a

festészet. Az alkotó beavatkozása révén születik az a többlet, amely a filmet e két utóbbitól megkülönbözteti.

Bazin filmnyelvről vallott nézeteit gyakran a montázzsal szembeállított mélységelesség és plánszekvencia egyoldalú discséretére redukálták. Kétségtelen, hogy Bazin ostorozza a montázst, annak is kiváltképp a szovjet némafilmben kialakult változatát. *Sztálin mítosza a szovjet filmben* című tanulmányában kifejti, hogy Eizenstein és a szovjet rendezők, esztéták számára a film nem egyéb, mint eszköz arra, hogy az ideológia által meghatározott világnézetüket illusztrálják. Bazin viszont tagadja, hogy művészet születhet egy *a priori* kialakított szemlélet illusztrálása révén. A művészet maga a megismerés és nem valami, már ismert érzékeltetése. (*Mythe de Staline dans le cinéma soviétique. Qu'est-ce que le cinéma? I.*)

Tehát nem a montázs látványos, gyakran csodált és idézett változata ellen emel szót – ahogy ellenérzését nemegyszer beállították –, hanem egy világszemlélet megnyilvánulása kapcsán fejezi ki ellentétes véleményét a tőle idegen nézetek láttán. Az *attraktív montázs* – írja – a valóságból adódó, tükröződő autonóm jelentést akarja megmásítani, eltorzítani azzal, hogy más jelentést sugall a dolgokról, mint azok önmagukról. A klasszikus játékfilmben érvényesülő montázsszemlélet – ezzel szemben – nem akar szemantikai változást előidézni, a látottakra hivatkozva, a néző tudatában, csupán a dolgok logikája alapján tagolja a jelenetben szereplő eseményt. A néző magától értetődőnek tekinti a látottakat, a jelenet tagolását az események és a néző figyelmének alkalmankénti áthelyeződése teszi indokolttá, „természetessé”. A montázs nemcsak hasznos, de szükséges is, mert dramaturgiai, pszichológiai funkciót tölt be azzal, hogy arra helyezi a hangsúlyt, afelé fordítja a figyelmet, ami a rendező számára fontos, tehát azt megérdemli.

Tilos azonban a montázs használata – írja emlékezetes tanulmányában, amely ezt a címet viseli –, ha a hitelességet veszélyezteti (mint például Lamorisse *Vörös léggömb* című filmjében), ha az érzelmi hatást gátolja (lásd Lamorisse *Fehér sörény* című filmjét). Amikor a jelenet érzelmi, emberi értékét valós, a néző által átélt

miavoltából nyeri el, helytelen részleteire tördelni, megfosztva ezzel hatásától. (*Montage interdit. Qu'est-ce que le cinéma?* I.)

Bazin számos írásában utalt arra, hogy a film, mint technikai eszköz legnagyobb, sajátosságteremtő erenye *valós(ág)látszata* – vagy – ahogy ő fogalmaz – az, hogy a világra nyitott ablak. Ezért szentelt minden irányzatnál több figyelmet a neorealizmusnak, amelyből az esztétikai jellegű újítás (az ábrázolásra szánt anyag „megmunkálása”), stíluselem nélkül teljesen hiányzik, néhol a minimálisra korlátozódik. A neorealista filmrendező – különösképp Rossellini, akivel Bazin kiemelten foglalkozott – nem *a priori* világnézetére keres igazolást a valóságban, hanem abból indul ki, a látottakat rögzíti preconcepció nélkül, szintetizáló szándékkal, a *teljes* valóság (a szó átvitt és konkrét értelmében egyaránt) ábrázolása érdekli. Nem erőlteti a nézőre világszemléletét, hanem hagyja, hogy ő maga vonja le következtetéseit a dolgok jelentéséről. Rossellini filmjeit anélkül is lehet élvezni, hogy elfogadnánk világnézetét, Eisensteinét nem. Rossellini nem alakítja át (és torzítja el) a valós világot szándéka szerint, csupán megmutatja, hogy milyen. (*Une esthétique de la réalité: le néoréalisme. Qu'est-ce que le cinéma?* IV.)

Bazin nézetrendszere – bár itt-ott elhintett megjegyzésekből, gondolatföredékekből áll – az alapos elemzés nagyjátója alatt egységes egészzé ötvöződik. Vezérgondolata az – amelyet már 1943-ban kifejezett –, hogy „a film esztétikája vagy *társadalmi esztétika* lesz, vagy a film lemondhat az esztétikáról.” Elutasítja azt a gondolatot, hogy az igazság objektív, tudatunktól függetlenül létező (számára mindegy, hogy marxista vagy perszonalista, materialista vagy idealista igazságról van szó), és azt állítja, hogy az igazságot mindig, minden esetben az adott mű teremti meg. A film ne tolmácsoljon már előre kidolgozott ismeretanyagot, hanem maga teremtsen meg, szembesítve az alkotó szubjektív szemléletét a valóság objektíve létező, az ábrázolásnak ellenálló anyagával, és a nézőket hívja tanúként a küzdelemhez. Sem az alkotó, sem a mű nem hivatott arra, hogy a néző helyett alkosson ítéletet, *a priori* világnézetet erőltessen rá. Bazin vétlen abban, hogy követői – elsősorban Eric Rohmer, a *Cahiers du Cinéma* tényleges főszerkesztője már jóval Bazin halála előtt, valamint Truffaut,

Chabrol, Godard, tanítómesterükre hivatkozva – folytatván a bazini gondolatrendszer kiépítését, levonva annak szerintük rejtett, ki nem mondott következtetéseit, az ötvenes évek végén bevezetik, pályára bocsátják az elmúlt három évtized legvitatottabb fogalmát: az ún. szerzői film gondolatát.

Bazin több alkalommal is hallatta hangját „tanítványai” túlzásait olvasva. Mert mindig is kiváltképp bírálta „az esztétikai személyi kultuszt”. (*Comment peut-on être hitchcoco-hawksien?*, illetve *De la politique des auteurs. Cahiers du Cinéma*, 1955., illetve 1957.)

Bazin szükségszerűen nem érthetett egyet ezzel a felfogással, hisz a szovjet film kapcsán épp ellene kelt ki, vele szemben dicsőítette a neorealizmus prekoncepciót nélkülöző látásmódját. A szerző fiktív személy, aki a film egységét biztosítja, felelős azért, hogy a mű érthető, élvezhető legyen. A film szemléletben megnyilvánuló egységessége posztulálja létezését, és ezt az egységes szemléletet fedezi fel benne a néző is. Bazin szándékosan hallgat a rendezés stílusáról, a szerző egyéniségéről, Wellesről vagy Renoir-ról írott könyveiben, amelyekből hiányzik az ilyenfajta monográfiára jellemző hosszas értekezés a rendező gondolatvilágáról, filozófiájáról, és csak a rendezés gyakorlatának leírása kap helyet bennük. Fantáziáját nem az alkotó egyéni látásmódja, sajátos és szükségszerűen korlátozott szemlélete izgatja, hanem a *világra nyitott ablak*. A metaforát nem szabad azonban felületesen értelmezni. A film ugyan ablak a világra, de látásmód tükröződése is, amely e világra rácsodálkozik, láttán elgondolkodik, felháborodik stb. A film elemzése nem egyszerűen tartalmi és formai elemzés, mindig a megfoghatatlant, az elnevezhetetlent is célozza, megkísérli felszínre hozni. (Orson Welles. Paris, 1950.; Jean Renoir. Paris, 1971.) „A filmi – írja *A harmadik jelentés* című tanulmányában Roland Barthes – az, ami egy filmben leírhatatlan, amely ábrázolhatatlan. A filmi ott kezdődik, ahol véget ér a tagolt nyelv és metanyelv.” (*Le troisième sens. Cahiers du Cinéma*, 1970.)

A film nemcsak a rejtett jelentések tárháza – ahogy Agel látja –, nem a való világ lenyomata, másolata. (*Métaphysique du cinéma*. Paris, 1976.)

Aligha van többe vitatott „elmélet” a film történetében, mint a bazini. Aligha van termékenyebb is, legalábbis, ami időtállóságát illeti. Ha nem is értünk sok tekintetben vele egyet, néhol idejétmúltnak, néhol felszínesnek tartjuk, csodáljuk viszont próteuszi képességét, azt, amiben hatékonyságának, hatásának titka rejlik: épp annyi „filozófia” van benne, amennyi még nem túl sok, de már nem is kevés.

### **Jean Mitry: Az esztétika és a pszichológia harmonikus házassága**

Ha Jean Mitry nem is írt volna mást, mint a kétkötetes *A film esztétikája és pszichológiája* című összegző művét, tevékenysége akkor is mérföldkőnek számítana a filmelmélet történetében. Sokan megelőzték, de soha senki oly alapos, kimerítő összefoglalást nem adott a filmről, mint ő. Sokféle elv, szemlélet öltött testet ezekben a művekben, de Mitry volt az első, aki írásával nem feltevéseit igazolta, hanem éppen e feltevéseket kívánta kérdésessé tenni. Esztétikája nemcsak elődei munkáinak gondos és módszeres feldolgozása, értékelése és bírálata; nemcsak a film „széptanainak” egyike. A szerző szerint minden helyes elmélet tartalmaz igazságmagvat. Szándéka e mag köré kiépíteni azt az elméletet, amely minden eljövendő filmesztétika létezési lehetőségeit, feltételeit meghatározza. Ez a rejtett indíték magyarázza a mű sajátos, egyedi történetét, és bizonyos fokig formáját is.

Az „esztétika” terjedelmes mű – e tekintetben a teljesség igényét hajszoló XVIII. századbeli értekezésekkel rokonítható –, amely azzal, hogy a korábbi filmelméletek kritikáját adja, megkísérli újjászervezni a „tudományágat”, új látásmóddal közelíteni egyes, régóta vitatott kérdésekhez, másokat a vizsgálódás körébe vonva, tudván róluk, hogy tárgyalásuk korábban nem történt meg. Mitry kérdésfeltevése megelőzi a szemiotikáét. Őt is az izgatja azonban, ami a szemiotikust: lehetséges-e, hogy a film nyelv, és ha igen, melyek azok a feltételek, amelyek lehetővé teszik, hogy nyelvként funkcionáljon? Vajon magától értetődő-e, hogy a film elmélete a cselekményes (játékfilm) műfajok elméle-

tére korlátozódjon majd mindig? Törvényszerű-e, hogy film és cselekmény úgy összefonódjon, mint a film története során eddig tapasztalható?

Elődeivel ellentétben, Mitry sohasem tekinti a filmet kész, befejezett vagy adott ténynek. A kész tény (mi a film?) kevésbé érdekli, mint a hozzá vezető út, és a produktumot alakító körülmények (milyen feltételeknek kell eleget tennie a filmnek ahhoz, hogy nyelvvé, elbeszéléssé váljon, hogy önálló művészetté legyen?).

E szokatlan kérdésfeltevés magyarázza a mű formáját is, amelyet három tulajdonság jellemez. *Teljességre törekedni*: a filmelmélet, a művészetelmélet, a társművészetek történetének már-már enciklopedikus igényű áttekintése; a film valamennyi aspektusának, műfajának mániává fokozódó számbavétele. *Rendszerességre törekedni*: az addig mindenfajta rendszerelv nélkül tanulmányozott témákat, kérdéseket összefüggő elméleti blokkokban, egymással kapcsolatba hozva tanulmányozni. Végül – az előzőkkel szoros összefüggésben – *elméleti síkon elkülöníteni*, a lehető leggondosabban szétválasztani az *elmélet tárgyát képező kérdésköröket, fogalmakat*.

Mitry nemcsak azért dolgoz fel, és osztályoz egy-egy területet, illetve kérdéskört, hogy ismertesse, hanem azért, hogy véleményét hallassa; hogy a részleges ismeretektől az egész felé közelítsen; hogy a tudástöredékeket elméletté ötvözze. Mitry formaesztétikája szemben áll a hagyományos, empirikus esztétikákkal, több rokonságot mutat a hegeli, mint a marxista filozófiával. Ritka az olyan jelentős kérdés, tézis, amely valaha számított a filmelmélet történetében, amelyet ő ne tárgyalna, elemezne, bírálna. Hivatkozással elegendő két sokat vitatott, „kényes” témát vizsgálni Mitrynél, mint amilyenek a beállítás és a montázs.

Griffith, Eisenstein, Gance tevékenysége, azaz a *modern* film születése óta, a beállítás esztétikai, illetve elméleti státusának kérdése szüntelenül „terítéken van”. Azokkal szemben, akik a filmkép kompozíciójának lényeges, meghatározó elemét látták benne, Bazin a képkivágást (a mozgó maszkot), a folyamatos valóság bemutatását megszakító, szükséges rosszat látta benne.

Mitry – összebékítve az ellentétes nézeteket – kimutatta, hogy az esztéta és a pszichológus álláspontja csak látszólag ellentmondásos. A történeti vitát pontról pontra ismertetve és elemezve, Mitrynek nem esik nehezére állítása alátámasztása. Az álláspontok között – vonja le a következtetést – nincs lényegbeli eltérés, hanem csak az elemzendő tárgy felszínes (és elfogultságból fakadó) megközelítéséből adódó nézetkülönbség.

A montázsról kialakult nézetek konfrontálásakor hasonlóképpen jár el. Rámutat, hogy hamis a montázs, illetve a folyamatos jelenetszerkesztés szembeállítása, mivel azok egyazon tárgy megközelítésének két, nem ellentmondó, hanem egymást kiegészítő módjai. Mitryt sosem az érdekli, hogy kimutassa elődei vagy kortársai helytelennek vélt értékítéleteit, rossz nézőpontját, hanem az, miként lehetne összegezni a részleges, talán elfogult, talán túlzó, talán csak az igazság magját tartalmazó tudásanyagot – kiemelve belőlük az igazságelemeket –, összefoglaló, általánosítható elméletté formálva őket. Mitry nem tartozik az újat hozó gondolkodók közé, sokkal inkább a nagy szintézis kimunkálója, „aki elsöpri az útból az akadályokat”, aki rendet teremt, és rendet hagy maga mögött, ha áthalad egy területen. Ez magyarázza, miért nem vált soha iskolateremtővé, miért nem hivatkoznak rá, ha egy kérdés eldöntésre vár, de indoklja, miért tudja mégis minden kutató, hogy Mitry „feldolgozása” nélkül nem kezdhet nyugodtan munkájához.

### **Noël Burch: A forma kultusza**

A filmelmélet történetében nem egyedülálló jelenség, hogy elméletalkotó – mint a különféle filmnyelvtanok szerzői – a formában keresse, és találja meg a film sajátosságát. A film, mint sajátos forma felismerése képezte azt a kiindulópontot is, amelytől a filmelmélet fejlődése számítható. Burch eredetisége nem a formai tényezők jelentőségének felismerésében rejlik mégsem, hanem e nézet és a film, mint politikai gyakorlat elvének ötvözésében. Ő is, mint a huszas évek formalistái, azt kutatja, mily módon tartják ébren a nézők figyelmét a film formai összetevői, és a film hatását

vagy hatékonyságának hiányát e formai, és nem tartalmi tényezőknél tulajdonítja. Abban is rokonságot mutat a formalistákkal, hogy az eredetileg „objektívnek” szánt leírásból fokozatosan az előíró, azaz normatív állítások megfogalmazása felé hajlik, kendőzetlenül jelentvén ki például, hogy csak a forma érdemes elemzésre a filmalkotásban. (Ami egyébként igaz.)

Burch nyíltan szembehelyezkedik mindenfajta realizmuselmélettel, és a formakultuszban látja a művészet felszabadító erejét, hatékonyságát. Könyveiben és cikkeiben a középpontban álló gondolat: miként válik az esztétikai forma politikai erővé, hatalommá, hatásos eszközzé olyan világban, amelyet mindentől az ideológia ural, amelyben a jelentést, a tartalmat – politikai megfontolásból – fetisizálják.

Burch elutasítja Bazin utilitaristának bélyegzett realizmuselméletét (a film nyitott ablak a világra), mert politikailag reakciónak tartja. Ez az elmélet annak az osztálynak az ideológiája – írja –, amely a filmtől saját világgépe tükrözését kívánja meg. A formalisták nézetével azonosul, amikor a realizmus elmélete bírálóatának szükségességét hangsúlyozza. A sajátosan filmi eszközök átalakítják (deformálják) a valóságot, hamis tehát az a hit, hogy a valós valót látjuk viszont a vásznon. Ez az átalakítás ugyanakkor politikai poétikát is teremthet. A tartalom csak a forma alibijéül szolgál, csak azért létezik, hogy átalakítsák. Bár a film csak tökéletlen közvetítőeszköz – véli –, adódhat, hogy immanens tárggyá válik, amelynek szemantikai és plasztikai funkciója együttesen tölt be poétikai funkciót.

A formakultusz Burchnál is ugyanazt a célt szolgálja, mint szolgálta korábban Canudónál vagy Munsterbergnél: a filmet „modern” művészetté avatni, amely egyenértékű (mert azonos törekvésű és megjelenésű) a realista ábrázolást ellenző kortárs festészettel, zenével.

Kétféle film létezik Burch számára. Az illúziót keltő, amely valami más (a tartalom) megjelenítésére vállalkozik, és ennek ellentéte, amely a film specifikumát érzékelteti. Elméleti tevékenysége is két irányba fejlődött. Célja egyfelől kortünetileg leírni és elemezni az uralkodó filmforma ábrázolásmódját, másfelől felfedni és bátorítani a realista filmmel szembehelyezkedő törek-

véseket. Az előbbi irányvonalába tartoznak a hollywoodi filmről írott tanulmányai. Képtelen részrehajlás nélkül szemlélni ezeket a filmtípusokat, amelyeket reakciónak, *en bloc* elemzésre méltatlannak tart. Az amerikai filmipart azzal vádolja, hogy a kezdet kezdete óta úgy alakította a filmművészetet, hogy eleve lehetlenné tegyen minden formai kísérletet. A film – fejt ki – kezdetben tele volt lehetőségekkel. Az ábrázolás szabályai még nem léteztek, és ez a helyzet végtelen változatosságot ígért formai szempontból. A filmipart is, mint minden iparágat a huszadik században, utolérte végzete: rá is kiterjesztették a hasznosság és hatékonyság igényét. A valóságtól elrugaszkodó formai kísérleteket csírájában elfolytatták, a filmet a hiteles (realista) valóság-ábrázolás irányába kényszerítették. A montázs kiváló lehetőséget kínált, hogy a tér-idő kontinuitással szakítson a film, de az elbeszélés kötelezettsége (a filmipar és a nézők igénye) ezt a formalkötő tényezőt is elkorsósította: csak akkor vágtak, ha a cselekmény azt megkövetelte (például egy beszélgetés megjelenítésekor, hogy általa növeljék annak drámai hatását). Ahhoz, hogy az egymást követő beállítások hitelt érdemlően tolmácsolják a valós, eredeti tér-időt, hosszú fejlődési folyamatra volt szükség. A váltakozó montázstól a folyamatosság érzetét keltő montázsig – felhasználva azokat – sokan fáradoztak azon, hogy az egymást követő képek azt az érzetet keltsék, hogy egyazon valóságra vonatkoznak; hogy a beállítások sora az egyidejűség, vagy az egymásutániség viszonyát kifejezzék.

A *film gyakorlata* című könyvében Burch részletesen ismerteti a realista ábrázolásnak ellentmondó feldolgozásmód kialakulását és sajátosságait. Csupa olyan technikai eljárást elemez, és ír le benne, amelyek a valóság deformálásához vezetnek. A technikai forgatókönyvet a valós tér- és időviszonyok figyelmen kívül hagyása teszi számára jellegzetes filmi eszközzé. A különböző montázstípusok ismertetésével a folytonosság, az egyidejűség ábrázolási lehetőségeit méri fel. A kép és hang aszinkronitásának vizsgálatával a realista film szinkronitáselvét veszi célba. Könyve nem véletlenül vált a radikális, „másfajta” filmet kívánó alkotók imakönyvként forgatott, mindennapi olvasmányává.

A kapitalista filmipar és ideológia bírálata felszínes és egyol-

dalú Burch munkáiban. Egységesnek, monolitikusnak, és túl könnyen magyarázhatónak tekinti egész építményét, illetve „ki-szolgálóit”; nem látja ellentmondásait, amelyek abból fakadnak, hogy hiányzik ez a képzelte és vitatott egység. Romantikus szembeállása feledteti vele azt az egyszerű igazságot, hogy egyetlen intézmény sem fejezi ki maradéktalanul, és csak az adott rendszer ideológiáját. Elvakultsága olyan következményekhez vezet, hogy *ab ovo* elutasít minden olyan technikai újítást, amelyet ez a filmipar teremtett meg, illetve alkalmaz. (Burch, Noël: *Praxis du cinéma*. Paris, 1965.)

### **Strukturalizmus és szemiotika: a változást hozó hatvanas évek**

Napilapok, hetilapok, szaklapok és széles körben olvasott magazinok tanúskodnak arról, hogy a hatvanas években, mint a szélvihar, söpört végig a strukturalizmus (divatja). Kiváltképp az 1962–1968 között eltelt hat esztendő érdemel – így utólag megítélve – figyelmet.

E sorok írója maga is közeli szemlélője volt az eseményeknek több mint két esztendőn át, 1965–1967 között. Emlékezete szerint a nagyközönség csak viszonylag későn értesült a szaksajtóban már régóta folyó vitáról.

Új nevek, új „szereplők” váltak viharos gyorsasággal ismertté az értelmiségiek körében: Roland Barthès, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Jacques Lacan, Michel Foucault. Új fogalmak hangzottak el a szalondiskurzusokban, ami félreérthetetlen jele volt az új jelenség születésének.

A fogalmak nagy része az irányadó szaktudományból, a nyelvészetből származott. Úgy tűnt, nincs csak strukturális (strukturalista) nyelvészet, holott a nyelvtudomány épp ezekben az esztendőkhöz fordult új (generatív-transzformációs) irányba.

Különös, korábban ismeretlen tudományág formálódott szemünk előtt, a nyelvészettől kölcsönözve fogalomtárát. A franciák – de Saussure nyomán – *szemiológiának*, az amerikaiak – Peirce nyomán – *szemiotikának* nevezték.

A filmelmélet – amely nem dicsekedhetett strukturalista hagyományokkal – hirtelen felfedezte a húszas évek már elfeledett, varázslatos állítását (a film nyelv), az szovjet-orosz formalisták a kor strukturális nyelvészeti irányzata által inspirált gondolatrendszerét.

A strukturalizmus minden szakterületen – így a filmelméletben is – teljesen eltért a korábban érvényben lévő és ható gondolatrendszerektől, köztük a még ekkor is sokak által iránymutatónak tartott egzisztencializmustól. Nem véletlen, hogy Sartre az elsők között „nyitott tüzet” Lévi-Straussra, „történetietlen” szemlélettel vádolva az etnológust.

A strukturalista nyelvészet ösztönzően hatott a társadalomtudományokra – kivéve magát a nyelvészetet. Ferdinand de Saussure *Bevezetés az általános nyelvészetbe* című munkáját csak 1962-ben jelentetik meg, Noam Chomsky – eredetileg 1957-ben publikált – *Szintaktikai szerkezetek* című, a nyelvészetet forradalmasító munkája pedig csak 1979-ben lát napvilágot Párizsban, mintegy jelezvén, mennyire helytálló, hogy a hatvanas éveket a strukturalista gondolkodásmód, a strukturális módszer uralta.

A negyvenes évek közepétől az ötvenes évek végéig az Egyesült Államokban kidolgozott kommunikációelmélet és kultúrszociológia („a tömegkommunikáció tudománya”) számított iránymeghatározó referenciának a filmelméletben. Gilbert Cohen-Séat *A film és a vizuális közlés problémái* (*Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*) című munkája 1959-ben hagyta el a nyomdát, és különösebb érdeklődést nem váltott ki szakmai körökben. A kérdések ily módon való megközelítése ekkor már idejétmúltnak számított.

Az 1960-as esztendőt tekintve kiindulópontnak, az első megállapítás, amely a tények vizsgálata után idekívánczik: jó néhány éve semmi sem történt Franciaországban a filmelmélet terén. Ebből a szellemi űrből jószerivel csak a *Cahiers du Cinéma* Brecht különszáma (114/1960.), illetve a majd egy évvel később megjelent *Marienbad* különszám (123/1961.) érdemel említést. Bazin meghalt, Mitry hallgat, a fokozatosan ellaposodó – később *Ikonra* keresztelt – *Revue Internationale de Filmologie*-ban jóformán senki sem figyelt fel Roland Barthès 1960-ban publikált két cik-

kére, holott, így visszatekintve, e két írástól számíthatjuk a strukturális szemléletmód beható érvényesülésének eszmetörténetileg fontos első jelét. (Barthès, Roland: *Les „unités traumatiques” au cinéma. Principes de recherche.*; illetve *Le problème de la signification au cinéma. Revue Internationale de Filmologie*, 1960.)

Az ötvenes években oly élénk kritikai tevékenység is veszt lendületéből. Nincs kritikus, aki a napi gyakorlaton túl többre vállalkozna, valamiféle elméleti orientációt követne. Sőt, a kritikusok gyanakodva szemlélik azokat, akik a filmről rendszerben gondolkodnak. Mindenfajta elméletet, mindenkoron, kritikusok és alkotók a filmtől idegen szellemi produktumnak tekintettek, nem ismervén fel az elméletben a célkitűzésben hasonló jellegű, de módszerében és megközelítésmódjában eltérő szellemi tevékenységet. Annak a hamis hitnek bűvkörében éltek még ekkor is, hogy a kritika is elmélet, avagy a kritika pótolhatja az elméletet. Holott a kritika, mint tevékenység, és mint produktum, a kritikus, mint szereplő más helyet foglal el a szellemi tevékenység hierarchikus rendjében és a társadalmi kommunikációs rendszerben, mint az elmélet és az elméletalkotó.

A kritikusból lett filmrendezők tevékenysége mutatja, hogy révükön cseppet sem javult a filmről születő írások minősége. Azzal, hogy a felvevőgép másik oldalára kerültek, szükségszerűen még nem értettek többet a filmből, mint amikor még csak tollat forgattak és nem filmet.

A kritika feladata a filmek értékelése, terjesztésének befolyásolása. A kritikusok többsége vagy újságíró, vagy filmkészítésre váró aspiráns. A legtöbb, amit tehet, hogy tehetséggel szolgálja ízlését és azt a társadalmi csoportot, amelynek nézetrendszerét tükrözni hivatott. Ezt nem ismerték fel a hatvanas évek végén a *Cahiers du Cinéma* szerkesztői, és csináltak a lapból polemizáló, marxizmust-leninizmust, maoizmust oktató politikai-filozófiai szószéket, ahonnan egyre kevesebb szó esett a filmről, és egyre több az osztályharcról. Néhány év múltán azonban kénytelenek voltak szakítani ezzel, a filmlap számára szokatlan gyakorlattal.

Abból a szellemi igénytelenségből, amely az ötvenes és hatvanas évek filmelméletét jellemezte, természetesen következik,

hogy a szemiológia könnyen tért hódíthatott, de csatát csak nehezebben, évek múltán nyerhetett.

A filmszemiotika valódi inspirálója Roland Barthes. Az utóbbi negyedszázad kétségkívül eredeti, nagy hatású írója, esszéistája, szemiológusa, aki bármihez „nyúlt”, mindig eredetit alkotott. A divatot sosem követte, a divat követte őt. Irodalomtudósként indult, de érdeklődését hamar felkeltette a film. Fent idézett, 1960-ban megjelent két tanulmánya a filmszemiotika programadó tervezete, de emellett számos, ma is használt fogalom első ízben ezekben az írásokban olvasható. Noha tervszerűen, rendszerességgel sohasem foglalkozott a filmmel, később is szentelt neki egy-egy írást, mindig újabb, gondolkodásra ösztönző szempontokat vetve fel. (Delahaye, Michel–Rivette, Jacques: *Entretien avec Roland Barthes. Cahiers du Cinéma*, 147/1963.; Roland Barthes: *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies de S. M. Eisenstein. Cahiers du Cinéma*, 222/1970.; Diderot, Brecht, Eisenstein. *Cinéma: théories, lectures. Revue d'Esthétique*, 1973.; *En sortant du cinéma. Communications*, 23/1975.; Cher Antonioni. *Cahiers du Cinéma*, 311/1980.)

## Traumatikus egységek a filmben

Napjainkban, amikor a filmet, néhány évtizeddel születését követően, a tömegközlési eszközök modelljének ismerik el végre – írja Barthes *Traumatikus egységek a filmben* című tanulmányában –, a humán tudományok is az intenzív fejlődés szakaszába érkeztek. Gondolkodásra ösztönöz az információelmélet kiterjesztése a bonyolult jelzésrendszerekre, nevezetesen a nyelvre.

A *filmkép* – változó és „totális” jellegéből adódóan – a kutatás privilegizált tárgyává válhat. Az összegezési kísérletek alapján egy útmutató fogalom már kibontakozott a jelenségek sűrűjéből. Ez a *jelentés* fogalma, amely az észlelés és a közlésfolyamatok jelenségeire egyaránt vonatkozhat. A jelentés létrehozása az emberi tevékenység számos válfajában megfigyelhető. Minden társadalmi cselekedet bizonyos vonatkozásban jelek közlése, cseréje. A jelentésalkotás vizsgálata épp ezért egyre szélesebb kutatási

irányzattá válik, és indokoltan újabb és újabb területeket kapcsol be a vizsgálódásba. Éppen a film vizsgálata indokolja, hogy az általános jelentéselméletbe integrálva kutassuk az észlelés érzelmi indokait, a jelzésrendszer kapcsán a *film* jel érzelmi és gondolati elemeit. Röviden: meg kell határozni azt az önálló, *jelentéshordozó egységet*, amely párhuzamosan, egyszerre „ingerli” az agy egy-egy központját (ösztönzi gondolkodásra és érzelmi állásfoglalásra a nézőt).

Barthès jól látta, hogy hasonló jellegű kutatás első számú akadálya magából a filmképből, pontosabban annak *ellentmondásos* jellegéből fakad. A filmkép szüntelenül változik (*diakronikus*), és ez lehetetlenné teszi rendszerszerű elemzését, mert az elemzés csak mozdulatlan (azaz nem változó) elemekre épülhet. A *strukturális elemzés* – írja – feltételezi a felismert és vizsgált funkciók stabilitását, időtlenségét (kiragadását az idő folyamatából).

Annak, aki a jelentés problémáját vizsgálja a filmben, a következő kérdésekre kell választ találnia: melyek a filmben a jelentés „helyszínei”, formái, jelentkezőmódjai? Pontosabban: minden jelent-e a filmben, vagy ellenkezőleg, a jelentéshordozó elemek elkülönülnek, nem összefüggőek? Milyen jellegű az a viszony, amely a filmi jelölőket jelentésükhöz fűzi?

E néhány mondatban bennfoglaltatik az egész filmszemiotika. Kérdések, amelyekre Barthès is megpróbál válaszolni, de amelyek végleges, megnyugtató válaszokat csak Metz írásaiban kapják meg. Bevezetésében Barthès habozni látszik – a film megközelítése kapcsán – a kommunikációelméleti és a nyelvészeti-szemiotikai módszer, koncepció között (erre utal a heterogén fogalomrendszer is), de a cikk végén kiderül, hogy mégis a nyelvészeti vizsgálódásmód mellett kötelezte el magát.

A kutatás célja jelen pillanatban nem lehet más – szögezi le –, mint a film folyamatában (kontinuumában) elhatárolni a jelentéshordozó egységeket, ahogy azt a vizsgálat során minden ködolt közlés esetében tesszük. A megállapított és osztályozott közlések alapján lehet majd tanulmányozni a jelentés lelki hatásait.

„A filmkép jelentéshordozó egységeinek természetére vonatkozóan rendelkezünk olyan munkahipotézissel, amely más terü-

leten hatásos elemzőeszköznek bizonyult. Saussure-nek a nyelvre vonatkozó megállapításait felhasználva, nem azt akarjuk bizonyítani, hogy a film a szó szoros értelmében nyelv (langage), mint ahogy erre utal a gyakorta használt metafora.” A saussure-i nyelvelmélet kiterjesztette a nyelvi vizsgálódás határait a nyelven túlra, az általános jelelmélet – szemiológia – lehetőségét, illetve szükségszerűségét posztulálva, amely jelelméleten belül a nyelv csak egyike a vizsgálandó jelentésrendszernek.

Az 1960-ban publikált tanulmányban Barthes először írta le a filmmel kapcsolatban a *szemiológia* terminust, és utalt arra, hogy a film szemiológiai aspektusból is tanulmányozható, sőt kívánatos volna ilyen jellegű vizsgálata.

A film azonban – érvel – számos, bonyolult, szemantikai problémát vet fel a kutató számára, hisz – mint a nyugat-európai művészetben általában – *analogikus kapcsolat* teremtésére törekszik – ami a *természetes* művészet mítoszát implikálja – jelölő és jelölt között. Abban a pillanatban viszont, amint egyenértékűséget teremtünk két terminus között, amelyek közül az egyik jelölő – avagy, ahogy helytelenül mondják, reprodukálja – a másikat (a kép és jelentése), a szemiológiai vizsgálódás indokolttá válik, illetékessége vitathatatlan. Ebben az értelemben a film logomorfizmusáról beszélhetünk. „A film logosz és nem nyelv.”

## A filmi jelölő és jelölt

„A film nem tekinthető homogén szemiológiai mezőnek, a filmet nem lehet jelek nyelvtanára redukálni.” (*Le problème de la signification...*) Ezért Barthes a filmkép szemiológiájának körvonalazására törekszik csupán. „Strukturális szempontból a *jel* a *jelölő* (vagy *forma*) és a *jelölt* (vagy *fogalom*) összekapcsolása. Lássuk, miként fest a helyzet a filmkép esetében.”

A jelölő hordozói a díszlet, a jelmez, a táj, a zene, és bizonyos tekintetben a mozdulatok. A jelek rendszertelenül oszlanak meg a filmben. Különösen sűrűn található belőlük a film elején és néha a végén.

A jelölő *többnemű* (heterogén), szemmel és füllel érzékelhető.

Többértékű (polivalens), ami azt jelenti, hogy egyetlen jelölő kifejezhet több jelöltet (amit a nyelvészetben *poliszemiának* nevezünk), de a jelölt is több jelölőn keresztül nyilvánulhat meg (ez az, amit *szinonímiának* nevezünk).

„A nyugat-európai művészetben ritka a poliszémia. A *valószínűsége* épülő művészet kerüli, mert félreértésre adhat okot. A poliszémia egyenesen elviselhetetlenné válik az olyan művészetben, amely létét, hatását az *analógiára* építi. A szinonímia ezzel szemben gyakori nálunk, mivel a megértést, a mondanivaló tisztaságát nem veszélyezteti. A nyelvben mindig csak egy adott kifejezés szerepelhet a szinonímák tárházából, a filmben viszont gyakori, hogy egyetlen jelöltet egyszerre több jelölővel fejeznek ki. Sőt, a rendező stílusát szinonímagazdagsága határozza meg. Ha ez a stílus túl gazdag szinonímákban, már vulgárisná válik. Esztétikai szempontból csak akkor jogosult a szinonímia, ha rejtik; ha az ismétlődések nem pontosan fedik egymást.

Harmadsorban, a jelölő *kombinatorikus*. (A filmben) a jelölők *szintaxisával* találkozunk. Egy jelölt többféle jelölő formáját öltheti”.

„Ha meghatároztuk a jelölőket, próbáljuk meg rendszerbe szedni őket, felfedni bennük azt a legkisebb formaelemet, amelynek (még ha végtelenül kicsi is) változása jelentésmódosító erővel bír.” (*Les „unités...”...*). A jelölő két tényező együttese: egy *hordozó* és annak időtartamáé. A hordozó meghatározott kiterjedéssel rendelkező, szintagmatikai jellegű töredék a filmi folyamatban. Az időtartam a nyelvi morfémához hasonló szerepet játszik: a jelentést befolyásolja, de ő maga önálló jelentéssel nem rendelkezik.

A filmben is – javasolja Barthes – nevezzük *morfémának* (vagy variánsnak). Szerepe döntő fontosságú. Az ellentétbe állított terminusok egyikének kiemelésével születik belőle a jelentést meghatározó elem. Rendszer jellegű: azaz a variációkból mindig csak egyetlenegy szerepel az adott összefüggésben.

A filmi jelölőt csak másik szemantikai rendszer, a nyelv segítségével fejezhetjük ki. A két, eltérő rendszer (a vizuális és a verbális) kapcsolatba kerülése szüli a traumát. A filmi jelölő azonnal nyelvi sztereotípiá mezét ölti (amely maradéktalanul

megfelel tartalmának), vagy keresi a megfelelő nyelvi kifejezést, amely egyértelműen tájékoztathat tartalmáról. Általánosítva elmondhatjuk, hogy a teljes tartalom traumatikus, és a nyelv tagolja egységekre. Nemcsak a nagyobb, de a kisebb, sőt a legfinomabb nyelvi egységeket is kölcsönveszi az elemző, ha szavakban ki akarja fejezni a filmi jelölőt. A lehető legapróbb jelöltig kell lehatolnunk, hogy a vizuális jelölők számbavételét sikerrel kíséreljük meg.

A kutatás a film esetében is – mint minden szemiológiai rendszer elemzésekor – kettős feladattal áll szemben. 1. Fel kell állítania a jelentéshordozó (jelölő) egységek leltárát. Ez lényegében az egységek elhatárolásának kötelezettségét takarja. A filmi kontinuumot – aszerint, hogy hány megkülönböztethető jelöltet tartalmaz – megannyi „szeletre” kell darabolni. 2. Össze kell vetni egymással a jelentéshordozó egységeket (most már függetlenül a képektől), ellentétpárba állítani őket, mert a jelentés ezek játékból születik.

A módszer azonos a nyelvészetével. Felesleges szócséplés lenne felhívni a figyelmet arra a veszélyre, amely a nyelvészeti modell szolgálai alkalmazásából adódhat a filmszemiológia számára. Magától értetődik, hogy a film nem azonos a nyelvvel (*langue*), hogy lényegi eltérésekre bukkanhatunk a két rendszer összehasonlításakor, mivel a nyelvben mindennek jelentése van. A szó nem hordozza a jelentést, a szó maga a jelentés. A nyelvi és filmi elbeszélés alapsémája viszont közös: mindkettő tartalmaz jelben egyesülő jelölőt és jelöltet, és e jelből kell kiindulnia az elemzésnek. A döntő kérdés, amelyre a kutatásnak választ kell találnia: hogyan alakítja a maga képére a verbális kód a vizuális kódot?

„Láttuk, hogy a jelölt gondolat, eszme. A néző agyában létező valami, amit a jelölő megjelenít. Felidézi a jelöltet, de meg nem határozza. Éppen ezért, nem pontos, ha egyenértékűségi viszonyt posztulálunk jelölő és jelölt között. (...) A legjelentősebb kérdés, amely a jelölt kapcsán felvetődik, így hangzik: *mi jelölt a filmben?*” (*Le problème de la signification...*)

„Nyilvánvaló, hogy a film nemcsak jelöltekből áll. A film lényegi funkciója nem szellemi természetű. Csak elszórtan talál-

hatunk jelölteket benne, epizodikusan, a legtöbb esetben a film marginális elemeiként. Nem félek attól a megállapítástól, hogy *jelölt mindaz, ami a filmen kívül van, és a filmben kifejezésre vár*. Ezzel ellentétben, a kitalált, ábrázolt, filmre vitt valóság nem válhat jelöltté (jelentés tárgyává).

(...) A jelentés ugyanis sosem immanens, hanem mindig transzcendens, nem középponti, hanem marginális a filmben. Jelentés nélküli szekvenciákat igen, csupán jelöltfunkcióval felruházott szekvenciákat viszont aligha találunk a filmben. (...) Jelölő és jelölt kapcsolata az *analógián alapszik, motivált, nem önkényes*."

A film szemiológiai elemzésének nehézsége abból fakad, hogy az elemző előtt mindig ott lebeg a tagolt nyelv modellje. A tagolt nyelv pedig *kód*, amely *nem analogikus jelekből áll*, nem motivált, hanem önkényes jeleket használ, amelyek (következésképpen) nem folyamatosak, egymással nem szomszédosak. (*Entretien...*)

Barthès – három évvel az első cikk után – ismételten hangsúlyozta, hogy „a nyelvvel ellentétben, a film első pillanatra a valóság analogikus, *folyamatos kifejezésének* látszik. (...) Hogyan lehet tagolni, feldarabolni az elemzés céljára? Hogyan változtatható a film, vagy töredékének jelentése?” Az elemzőnek előbb azt kellene tisztáznia – ha mögé akar nézni annak a felületesen képzett metaforának, amely szerint a film nyelv –, vajon a folyamatos film-anyagban vannak-e nem analogikus, átalakított, kódolt elemek, amelyek rendszert alkotnak (rendszerre állnak össze), és ezáltal összességüket nyelvként kezelhetjük. A filmi elemeket a strukturalista módszer segítségével kellene elkülöníteni és megvizsgálni, hogy adott esetben milyen jelöltnek felelnek meg (milyen jelöltre utalnak); megváltoztatni a jelölőket és felmérni, hogy a jelölő változása maga után vonja-e a jelölt változását. Így valóban sikerülne a filmben *nyelvi egységeket* elkülöníteni, és ezekből *osztályokat*, rendszereket létrehozni.

(Hasonló szellemben vélekedett, illetve azonos gondolatokat fejtett ki Barthès két, ugyancsak 1963-ból származó cikkében: *L'imagination du signe. Arguments*, 27-28.; *L'activité structuraliste. Les Lettres Nouvelles*, 32.)

## A filmkép harmadik jelentése

### A jelölőnél nagyobb egységek a filmben

A film jelentéssel kapcsolatos kérdéseiről csak nagyon kevés ismerettel rendelkezünk – vélekedik Barthes a *Cahiers du Cinéma*-nak adott interjújában. A filmi jelölő és jelölt kapcsolatánál jóval fontosabb azonban a filmi jelölők egymás közötti viszonya. Ismereteink még szerényebbek az ún. *nagy jelentéshordozó egységek* mibenlétére vonatkozóan. A film valószínűleg ilyenfajta nagyobb egységekből áll össze, ezekből épül fel. Ezek a nagyobb egységek globális, elmosódó, rejtett jelentésre vezethetők vissza, amely különbözik a tagolt nyelv elkülöníthető, jól megkülönböztethető jelöltjeitől. A mikro- és makroszemantika szembeállítására hangsúlyosabbá teszi a film nyelvi jellegét. Elhagyva a *denotáció* szintjét, a *konnotáció* szintjén próbál meg választ kapni ezeknek az ún. másodlagos, globális nehezen körvonalazható jelölteknek mibenlétéről.

Jakobson retorikai modellje segítségül szolgálhat ebben, annál inkább, mivel ő is megpróbálta a filmre alkalmazni. Két filmtípust különböztetett meg: a *metaforikus* és a *metonímikus* filmet. Afele hajlok – fejti ki Barthes –, hogy *minden montázs metonímia*, és miután a film egésze is montázs, a film (legalábbis pillanatnyilag) *metonímikus művészet*. Pillanatnyilag ugyanis a film a metonímikus (vagy *szintagmatikus*) ábrázolás útját választotta. A filmben ugyanis mindig történik valami, a film sikertelenül próbál szabadulni a cselekménytől. A cselekmény – strukturalista terminológia szerint – szintagmák sorozata. A cselekményalakítás alapvető kérdése: egy adott helyzetből mi következik? Többféle lehetőség adódik, ezeknek száma azonban véges, és számuk véges volta teszi lehetővé a strukturális elemzést.

## A fotogramról

Delahey és Rivette, akik a filmhez fűződő viszonyáról faggatják, meglepetéssel hallják Barthès-tól, hogy „a film nem kutatóként, hanem, mint nézőt érdekel”. Meghökkenő válasz attól, akit a filmszemiotológia alapítójaként tartanak számon. Holott ezzel az állításával Barthès korántsem akart kitérni sem a válaszadás kötelezettsége alól, sem a kutató számára érdekes feladatok elvégzése elől. E válaszban benne rejlik, hogy Barthès elsőként ismerte fel (és következetesen hitt e felismerésben, a szemiotika eredményei ellenére), hogy a film(szöveg) nem „idézhető” (nem manipulálható) úgy, mint az irodalom; hogy a film megközelítése más magatartást és más elvi alapot kíván az elemzőtől, mint az irodalomé. Jóllehet nem ő, hanem más (Metz) kezdte el, és fejezte be azt a kutatási programot, amely a film szemiotikai elméletének megteremtését eredményezte, Barthès haláláig érdeklődéssel szemlélte a filmet, ahogy erre nemcsak cikkei, de egészen eltérő írásainak, beszélgetéseinek egy-egy megjegyzése utal.

Ahogy a fent idézett interjúban említette, a szemiológus feladata, hogy rábukkanjon a filmben azokra az egységekre, amelyek a jelentést hordozzák; számba vegye, elkülönítse és jellemezze őket. Az analogikus és a kódolt elkülönítésének már-már mágikus igénye magyarázza Barthès szüntelenül megnyilvánuló érdeklődését az egyedi kép, a fotó iránt. Úgy tűnik *A harmadik jelentés* című, 1970-ben megjelent cikkéből, hogy amilyen mértékben lanyhult érdeklődése a film iránt, úgy erősödött a fotó iránt.

A filmből is az érdekli – a *fotogram* –, ami tipikusan nem filmi, az *állókép*. Előnye, hogy az elemző számára adott, készen áll, nem kell azt magának megalkotnia, következésképp a tévedés lehetősége korlátozott. Az a totalitás, amelyen dolgozik, egyben egység, az az egység, amelyet elemzése tárgyául választott, egyben totalitás. Ki kívánhatna ennél eszményibb kutatási tárgyat! Egyetlen pillantással befogható, vitathatatlan és egységes. A fotogrammal – amelyet Barthès *képnek* nevez a *filmben* – olyan tárgyat tesz kutatási objektummá, amelynek eredeti rendeltetése, hogy észrevétlen maradjon; hogy a nyelv közvetítése (közbeiktatódása) nél-

kül fejtse ki hatását. Nem véletlen, hogy Barthes azt a filmtípust szereti – legyen az Eisenstein vagy a Marx-fivérek műve –, amelyben van egy-két olyan képsor, néhány olyan kép, amelyik mindig jelentést hordoz, esztétikailag tökéletes, határai vitathatatlanok, megváltoztathatatlanok, az elemzést végzőtől függetlenek. A kép feledteti mindazt, ami körülveszi, ami a keretén túl terül el, és azt állítja a középpontba, a „fénybe”, ami mezejébe belefér. Így az az akadály, amely látszólag lehetetlenné tette a szemiológus munkáját (a film elemezhető egységekbe rendezett szöveggé konstituálásának nehézsége) elhárult Barthes elől, aki a fotogramban találja meg a film vitán felül egységet alkotó, elemzésre váró szövegsgementumát, amelyet, mint hieroglifát bont ki, és adja meg rejtett jelentését. A film(szóveg) lényegéből, sajátosságából adódóan „fellelhetetlen” Barthes számára, de ez – mint láttuk – nem jelent lemondást a filmről, mint elemzendő objektumról. Furcsa, de így igaz: Barthes jobban érdekli a film(kép), amikor áll, amikor mozdulatlan, mint amikor mozgásban van. A fotogramban fedez fel egy-egy jelentős (jelentéssel bíró) mozdulatot, a kép egy-egy megindító részletét, amelyet általában elkerül a tekintet, vagy átsiklik felette. Az elemző munkája számára abból áll, hogy „a két kép között jelentéssel telt részleteket, amelyeket a mozgó film »elken«, amelyeknek felismerését lehetetlenné teszi, felfedje. A klasszikus színházművészetben, a filmben, az irodalomban a dolgokat, jelenségeket *bizonyos szemszögből* látják: így követeli meg az ábrázolás geometriája. A teret bizonyos fétis alapján tagolják, a fétis pedig mindig valaminek a törvénye: társadalmi törvény, a harc törvényszerűsége, a jelentés logikája.”

Maga Barthes is hosszú ideig a fétisek vonzásában élt. Mindaddig, míg fel nem vetődött benne a kérdés: hogyan lehetne megszabadulni tőlük? Vagy ahogy ő fogalmazott: „Hogyan szakadhatunk el tükörképünkötől?” „Kétségtelen – érvel –, hogy létezik olyan művészet, amely képes ellensúlyozni a film elbűvölő hatását azzal, hogy a néző kritikai érzékére, ítéletére apellál, ahogy ezt Brecht az *elidegenítő effektusokkal* oly szemléletessé tette. (...) Van azonban más módja is annak, hogy az ideológia ellen ne másfajta ideológiával küzdjünk. Az ember hagyja kétszer is elbűvölni magát: egyszer a látványtól, egyszer pedig a környezettől,

mintha egy időben két lényünk volna. Az egyik, mint Nácisz, önnön képét szemléli az eléje tartott tükörben. A másik – a perverz, a fetiszizálásra kész – nem a képre, hanem arra figyel, ami azon túl van: a hang színére, a nézőtérre, a sötétségre, a homályban elmosódott testek alig észrevehető tömegére, a fénycsóva villogására, a bejáratra és a kijáratra. Röviden: ahhoz, hogy feloldjam magam, ahhoz, hogy »elszakadjak«, egy viszonyt egy helyzettel bonyolítok. (...) Az elidegenülés hipnotizál, de ez a fajta elidegenülés nem kritikus (nem az értelemből fakadó), hanem – talán így lehetne jobban jellemezni – szerelmes elidegenülés. Lehetséges volna-e a moziban – a szó etimológiai értelmében – *diszkréciót* élvezni?” Barthès a második utat választotta, és bár viszonya a filmhez oly „diszkrét” volt, mint óhajtotta, azért nem bizonyult kevésbé gyümölcsözőnek, mint azoké, akik az első út követését határozták el. (*En sortant...*)

### A harmadik jelentés

A harmadik jelentés mindannak összefoglalása, amit Barthès korábban a filmről leírt. Nem pontról pontra, hanem szellemében. Ugyanakkor az egyetlen olyan, a filmről szóló írása – „kitérő, pillanatnyi kikapcsolás, amellyel az ember enged ösztönzésének, és botrányosan, szinte utópiába illően »kíméli« magát –, amely az igaz Barthès-ra emlékeztet.” (Heath, Stephen: *Vertige du déplacement*. Paris, 1974.)

A cél az, hogy a kétrétegű jelentésen túl, a fotogramon fellelhető harmadik jelentésre, annak vonzására magyarázatot találjon a szerző anélkül, hogy végül a szavakban kifejezhető, az eseményhez kötődő (metonimikus) jelentésre redukálná azt. Ennek a nemes célnak érdekében követ el erőszakot a filmen, azaz ragadja ki Eizenstein *Rettegett Iván*jából azt a néhány fotogramot, amelyen elemzést végez. „Vajon a film kapcsán hozzászok-e valamit a képhez? Nem hiszem. Nincs rá időm. A moziban egy pillanatra sem csukhatom be a szemem, mert ha ezt tenném, a következő pillanatban már másik képet látok. Kényszerítenek

arra, hogy mohó, falánk legyek. (...) A film nem enged időt a gondolkodásra, ezért kedvelem a fotográfiát.” (Barthès, Roland: *La chambre claire*. Paris, 1980.)

„A harmadik jelentés (amely kevésbé körvonalazható, mint a másik kettő) magában/magával hordoz bizonyos fajta érzelmet, amely csak azzal szemben nyilvánul meg, amit szeret az ember, amit meg akar védeni: érzelmi értéke ez, nem más, mint felértékelés. Szerkezetileg helyhez köthetetlen, objektív léte nincs, de számomra (az »én« számára) nyilvánvaló. A harmadik jelentés *jelölő nélkül jelent*, ezért nehéz megnevezni. *Olvasata a kép és leírása* (a meghatározás és a felbecsülés) *között helyezkedik el*. Nem születik, nem válik a kritika metanyelvének részévé soha.” (*Le troisième sens...*)

A harmadik jelentés a tudományos elemzés magabiztosságát játssza ki. Azt a filmértelmezést teszi lehetetlenné, amely mindenkor a cselekmény rabja marad. Barthès *szöveg közötti*, költői, többféle lehetséges értelmezésre szólít fel, amely nem redukálja a (film)kép gazdagságát a szavak szegényes tárházára. A harmadik jelentést a jelentés feltárásának szokványos eszközével nem lehet meglelni. Nem utal szereplőkre, nem elevenít meg. Csak önmagára utal. Nemcsak a tartalmat, de a jelentéskalkotás egész eddigi gyakorlatát megkérdőjelezi. A harmadik jelentés kiiktatja a cselekményt (a szintagmatikus, metonimikus jelentést), és a helyébe a metaforikus (nem cselekményre, nem az álomra utaló), paradigmikus jelentést állítva azáltal, hogy a fotogramból – a *képek* szintagmatikus *diszfunkciójával*, szétkapcsolásával – olyan elemet emel ki, amelyre a film(alkotó), a cselekmény és ábrázolás nem szándékozott utalni. A harmadik jelentés felfedhető, de (a fotogramból) tovább nem vihető másik képre. A barthèsi szándék: kikerülni a film metonimikus jellegéből adódó kényszerítő erőt, visszanyerni az elemző szabadságát, ha kell, szabadosságát.

Olyanfajta filmértelmezés ez, amely dialektikusan egyeztetni próbálja az elemző érzelmi és elméleti igényét, megoldást keresve és találva a kortárs filmelmélet egyik nagy kérdésére. Hogyan lehet úgy elemezni a filmet, hogy ne tördeljük részeire? „A harmadik jelentés más szerkezetbe rendezi a filmet, de ez nem érinti a cselekményt. Talán a harmadik jelentés, és csakis a harmadik

jelentés szintjén szembesülhetünk végre a filmivel. A filmi az a filmben, ami leírhatatlan, az ábrázolhatatlan ábrázolás. A filmi ott kezdődik, ahol véget ér a tagolt nyelv és metanyelv.” (*Le troisième sens...*)

A harmadik jelentés sok tekintetben rokonságot mutat a *fantazmával*, és ellentétben áll a másik két jelentéstípussal (az informatív, illetve a jelképes közléssel, avagy a szemiotika terminusaival jelölt denotációval, illetve konnotációval). Átmenetet alkot a nyelv és a kép között. Egyedül a filmre jellemző, mivel a fotogram sajátja, hogy a cselekmény kiragadott részlete, önállótlan / önálló, szemben a festménnyel vagy a fotóval, amely maga a totalitás és nem egy kiragadott részlet.

### Christian Metz: A film strukturális szemiológiája

A Párizsban megjelenő *Communications* című folyóirat 1964-ben közreadott negyedik számában (amely a *Szemiológiai kutatások* címet viselte), Christian Metz sokat vitatott, és fokozatosan egyre nagyobb érdeklődést kiváltó tanulmányt közölt, amely címében hordta a polémia okát. *Nyelv-e a film?* – tette fel a kérdést Metz e tudománytörténetileg oly fontos írásában, amely nemcsak az életmű első, reprezentatív darabja, de egy új, a filmelméletben minden eddiginél nagyobb hatást kiváltó kutatási irányzat, a *filmszemiotika* születését jelző munka. A folyóiratszámoz azóta *első szemiológiaként* ismert kutatási irány megindulását jelezte, amely mindenekelőtt a Saussure és Hjelmslev neve által fémjelzett strukturalista nyelvmodellre épült. (*Le cinéma: langue ou langage? Communication*, 4/1964.)

„Nem elképzelhetetlen – írta a folyóirat bevezetőjében Roland Barthes –, hogy Saussure állításával ellentétben nem a nyelvészet a szemiológia része, hanem fordítva. Pontosabban: legalábbis a szemiológiának az a része, amelyik az elbeszélés (a *diskurzus*) nagy egységeit vizsgálja.” (*Présentation. Communications*, 4/1964.)

Metz korai írásai, tanulmányai – amelyeket később *A jelentés problémája a filmben* című tanulmánykötetében gyűjtött össze, és adott ki újra – e szemlélet szellemében fogantak. A nyelvészet

néhány fogalma – a *szintagma*, a *paradigma* – magától értetődően erre ösztönöztek, hisz ezek a szemiotikai vizsgálódás kulcsfogalmai is egyben. A használatból adódó, lényegbeli különbségeket Metz – felmérve a nyelvészet és a szemiológia közös tereumát – rendszerbe szervezve vizsgálja. (*Essais sur la signification au cinéma. I–II.* Paris, 1968., illetve 1972.)

A korai írások összegzésekor látjuk, hogy azok voltaképpen egyetlen kérdésre keresnek választ: nyelv-e a film? A válasz nem egyértelmű, sőt magyarul kimondottan paradoxonnak tűnhet, hisz az eredeti, francia címben szereplő mindkét fogalom magyarul nyelvet jelent. A kérdés mégis úgy hangzik: nyelv-e a film vagy a nyelvhez hasonlóan felépülő rendszer? E megállapítással Metz nyíltan szembelyezkedik azokkal – annak ellenére, hogy a megállapítás enyhítve, kérdés formájában fogalmazódik meg –, akik a filmben olyan közlési eszközt látnak, amelynek segítségével (az előre elképzelt, vagy megadott *kód* alapján) közléseket lehet útra bocsátani. Ez utóbbi olyan téveszme, amely hosszú életűnek bizonyult és nagyon vonzó. Kiváltképp az szovjet-orosz formalisták hittek benne rendületlenül. Az elképzelés azonban azóta illúzióknak bizonyult, a ráépíthető filmnyelvtanok pedig utópiának. A „filmnyelv” szerkesztése elméleti zsákutcaba vezet, és mitsem változtat az a tény, hogy ezen az elméleti alapon remekművek is születtek.

Metz a *nyelvvvel* (*langue*) szemben a *beszédre* (*parole*) szavaz, amikor összehasonlítást keres a természetes nyelvek és a film között. Az állítás azonban megkérdőjelezhető. Saussure három *instanciát* (három fogalmat és három eltérő realitást) kívánt jelölni a *langage*, *langue* és *parole* fogalmakkal, elsősorban ismeretelméleti, másodsorban módszertani szempontból. A három fogalom csak elméletben függetleníthető (függetlenedik) egymástól, és az elmélet alapja épp ez a függetlenedés. A *langage* és a *langue* fogalmak szétválasztása, elkülönítése egymástól – az elsőt igenelve, a másodikat tagadva – megtévesztő illúziókhöz vezethet. Ugyanakkor furcsa ellentmondás, hiszen a gyakorlatban Metz szüntelenül a nyelv *analogonját* keresi a történetileg változó filmben; a nyelvét (a logikailag szervezett rendszerét), amely a film

megértésének feltétele. Mitsem változtat a lényegen, hogy a nyelvet (mint fogalmat) a *kód* (mint fogalom) váltja fel.

Adósok vagyunk Metz válaszával arra a kérdésre, hogy ha a film nem nyelv (*langue*), miért nem az? Lényegét tekintve – válaszol rá – azért nem, mert a filmből hiányzik a nyelvre jellemző, a nyelvével azonos *tagolás*, hiányoznak az alkotásban következetesen érvényesített, szabályokba foglalt tagolási elvek rendszerére utaló jegyek: nincs a *fonémának* és a *morfémának* megfelelő, állandósult egység. A kép és amit jelöl ugyanis *analogikus* viszonyban áll egymással. Nem azért, mintha látszólag nem volna a nyelvi jelhez hasonlatos, ún. *minimális egység* a filmben, de ennek – mint például a fotogramnak – pertinens volta kétségbevonható. A fotogram egy *technológiai kód* legkisebb egysége, amely kód a mozgás reprodukálásának lehetőségét biztosítja, a látás pszichofiziológiai adottságaira épít. A mozgás reprodukálásával – tehát az állókép mozgásba hozásával – a fotogram léte megszűnik. Pertinens jellegét elveszíti másfajta elemzésben, mert annak tárgya a fotogram határán túlnő. (*Langage et cinéma*. Paris, 1971.)

A film sajátos jellegét épp a nyelvéhez hasonló első és második tagolás hiánya adja meg.

Mindenfajta összehasonlítás a nyelvvel kudarcra van ítélve. A legkisebb nyelvi egység, amelynek filmi megfelelője lehet, az a *kijelentés*.

A filmi kijelentés *szintagmatikai jellegű*, így feltehető az, hogy létezik *film* *szintaxis*, a nagy egységek elrendezésének szabályrendszere. A filmekben megfigyelhetők bizonyos fajta ismétlődések, az elemek elrendezésének hasonló, vagy ritka esetben azonos módja. Az ilyen, általában a beszédre jellemző ismétlődés végül is – ha sok esetben előfordul és azonosságokat mutat – nyelvi jelenségre, nyelvi jellegű tényezőkre utal. Így indokolt a film szintagmatikai szempontok alapján történő tanulmányozása, a folyamat nagy, jelentéshordozó egységekre tagolása. A *játékfilm nagy szintagmatikájában* a beállítás és a szekvencia is új megvilágításba kerül. Olyanba, amellyel nem szolgálhatott a technicista filmelmélet. A szintagmatikai vizsgálat ugyanakkor a paradigmák feltárására is módot ad, egyben *paradigmatikai*

vizsgálódás is. A gépmozgások és a tagolási eljárások elemzése egészíti ki a filmi szintaxis első vázlatát. (Metz, Ch.: Essais... I.)

A jel fogalmát illetően Metz álláspontja ez idő tájt (1964–1971 között) a fenomenológiai örökség és a szigorú saussure-i ortodoxia között ingadozik. Fel(eli)ismeri annak lehetőségét, hogy *kommutációval* kiemeljük a filmből a nagyobb jelentéshordozó egységeket, de azt is látja, hogy ezek a jelölő/jelölt együttesek „mértékben” (kiterjedésben) eltérnek egymástól. A kép ugyanis ellenáll a mechanikus elemzésnek, a még oly tökéletes, a nyelvi elemzésben eredményt hozó osztályozásnak, sőt a Peirce–Jakobson-irányvonal *ikon/index/szimbólum*, illetve *metafora/metanémia* sémákba illesztésének. A jelölő és jelölt affinitása túlságosan nagy, a kettő túl közeli egymáshoz ahhoz, hogy jelet alkothassanak.

A kép *kifejezés*. Míg a *jelentés egyezményes* (konvencionális) és *diszkrét* (jól elkülöníthető) egységekbe tagolódik/tagolható, addig a *kifejezés természetes* (a szónak abban az értelmében, hogy a jelentés a dolog immanens része, miként a fenomenológia állítja), tehát *globális és folyamatos* egyben. Metz ekkor még olyan esztétikai felfogás híve, amely a fenomenológiához kötődik, fogalmait, szellemiségét tőle kölcsönzi, és amely mégis könnyedén írható át, és leli meg nyelvészeti megfelelőjét a hjelmslevi nyelvelméletben, a denotáció/konnotáció (kifejezés/tartalom) fogalompárban. Az irodalom és a film – e fogalmak tükrében – már élesen elkülönült, sőt szembekerült. Míg az előbbi heterogén konnotációjú művészet (amelyben a szavakra, mint denotációra a stílus, mint konnotáció épül), addig a film homogén konnotációjú művészet (azaz, amelyben a denotáció és a konnotáció anyaga nem különül el egymástól, nem alkot más és más rendszert). A szavak még nem egyenlőek az irodalommal, de a mozgóképek egyenlőek a filmmel.

Két tényezőt kell kiváltképp hangsúlyozni Metz korai írásainak elemzése kapcsán. Esszéiben különleges figyelmet szentel a képnek, kiemelten foglalkozik vele, míg a film többi komponense – a hangcsík és az írott közlés – jóval kisebb szerepet kap. A különleges bánásmódot, a fokozott figyelmet az indokolja, hogy a kép az egyetlen formai elem (tényező), amely csak önmagával cserélhető fel (kommutálható). Még az elsötétülő vászon, az egy-

másra kopírozódó áttűnésben szereplő homályos látvány is kép, a maga vászonkeretében megjelenítve. A film többi alkotóeleme jóval kedvezőbb bánásmódban majd csak a *Nyelv és film* című összefoglaló munkában részesül.

Végül, de nem utolsósorban, nem árt hangsúlyozni, hogy Metz majd valamennyi megállapítása a *játékfilmre* vonatkozik. Ez szándékolt és igazolt álláspont részéről. A játékfilm kiemelkedő szerepet játszott a film történetében, holott kezdetben semmi sem predesztinálta a filmet, hogy annyi lehetséges út közül a cselekmény elbeszélését, a fikció útját válassza. A film és a fikció találkozási tette lehetővé – a feltornyosuló és megoldásra váró sajátos problémák ideig-óráig megnyugtató elrendezése révén –, hogy a film nyelvi jellegű, szervezett rendszerre, közlésformává váljon. Sikereit nem csekély részben annak köszönhetjük, hogy kezdettől benne rejtett e lehetőség, születése pillanatától alkalmasnak bizonyult a feladat megoldására. Az ok-okozat érvélsből fokozatosan determinista, esszencialista szemléletre siklik át az *Esszék* szerzője. Később is többször meg kell küzdenie a kísértéssel, legtöbb esetben sikerrel.

Az *Esszék* első kötetében munkáló fogalomrendszer szerves egészet alkot, bár törékeny, könnyen sebezhető állításokat is rejt, amelyeket maga a szerző cáfol majd, vagy igazít helyre későbbi munkáiban. Anélkül, hogy pontról pontra számot adnánk erről, jelezzük csupán, hogy az újraértékelés legfontosabb tétele a *kifejezés* fogalmának kritikája, és ezzel összefüggésben a konnotáció jelentőségének csökkenése. [Gaston Bachelard írja *A tudományos szemlélet kialakulása* című munkájában, hogy a gyakorlatra támaszkodó kutatás alapján születő első elméleti konstrukció – gondolatrendszer – szükségszerűen hamis, de erénye, hogy elmozdítja az elmét holtpontjáról. (*Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris, 1947.))]

A konnotáció – jegyzi meg Metz – lényegéből fakadóan kétarcú fogalom, és csak azokban a közlésformákban funkcionál, amelyekben mindössze két kód játszik szerepet. A filmben viszont kódok sokasága működik. A kódok *pluralitása* jellemzi a film valamennyi szintjét, és határozza meg mindannyiukat.

## Nyelv és film

A korábbi írásokhoz viszonyítva, a *Nyelv és film* egyszerre szintézis és (újra)alkotás. A bizonyítás finomodik, hisz a cél a teljesség és a rendszeresség (a rendszerszerűség). Ezt indokolja és teszi szükségessé az új hivatkozási alap (nyelvészeti modell): a Hjelmslevi strukturalizmus. A *Nyelv és film* szinte minden lapjáról visszaköszön vagy hivatkozásként, vagy szellemében. Választásában semmi meglepő nincs, hisz a *glosszematika* az algebrainak megfelelő általánosítás szintjén érvel, függetlenítve magát az írott-beszélt nyelvtől. Így olyan összetett jelentésrend-szerre is, mint a film, kiválóan alkalmazhatók megállapításai.

Metz híven követi módszerében Hjelmslevet. Mindketten a formális jellemzők kutatására és logikai építményére helyezik a hangsúlyt. Módszere: ellentétpárokba tagolva mutatni rá a rendszer szerkezetére, működésére. Meghatározásai pontosak, lényegét érintőek. Az elvonatkoztatás szintje magas, méltó dán mesteréhez.

A glosszematika néhány alapvető fogalma új megvilágításba kerül azzal, hogy Metz a filmre alkalmazza őket. A valós hang és a filmhang – írja – ugyanannak a *kifejezési anyagnak* két, eltérő szubsztanciája.

A másik számottevő újdonság, a korábbi időszak szemléletéhez viszonyítva, a *kód* fogalmának bevezetése, amely a saussure-i nyelvfogalom (langue) helyébe lép. A kód fogalma – jóval inkább mint a nyelv – érzékelteti annak *eszköz jellegét*. A kód egyszerűs mind *technika*, amelyet a felhasználó célja szerint alakít. Ez a kifejezés sokkal jobban illik a filmre, a fogalom a film esetében adekvát igazán (hisz meg kell teremteni, létre kell hozni a művet), míg a nyelvet nem az egyén (a beszélő) alkotja, csupán használja (ahogy erre Saussure utal). A kód ugyanakkor, mint a megértés eszköze, csak elméletben létező *instrumentum*, *logikai szülemény*, amelyet az elemző munkájában felhasznál. Kód és nyelv két tekintetben tér tehát el egymástól (Metz mindkettőre figyel és teljességében kihasználja): a kód csak elvben, a nyelv a valóságban létező konstrukció.

A *Nyelv és film* újdonsága a vállalkozás szokatlan voltában

rejlík. Szándéka, hogy a filmet szöveggént (az elbeszélés egységeként) kezelje, és arra keresi a választ, milyen eltérő rendszerek nyilvánulnak meg (és alakítják egyben) a film(szöveg)ben.

Ernek érdekében születik meg az osztályozás, a *filmi/filmbeli* megkülönböztetése (amely az egész vizsgálódás alapja, kiindulópontja), a *film* (valamennyi létező és lehetséges alkotás összegzése), és az egyedi *filmalkotás* szembeállítása.

A film azoknak a jegyeknek összessége, amelyek nélkül egyetlen filmalkotás sem létezhet, amelyek a filmre, mint kifejezési eszközre jellemzőek, amelyek e kifejezési eszköz *sajátosságát* megteremtik.

A film sajátosságának meghatározásakor Metz szembehelyezkedik a közfelfogással, amely technikai és/vagy pszichofiziológiai ismérvek alapján kísérli meg jellemezni a sajátosságot („a film vizuális művészet, amely a mozgás reprodukálására épül”). E szemlélet hibás és megtévesztő volta abban rejlik, hogy a filmet anyagában egységes (homogén) kifejezési eszköznek tünteti fel (holott nem az), és impliciten feltételezi, hogy egyetlen kód számot adhat valamennyi jelentéshordozó egységről (*horribile dictu*: rendszerről), amelyek a filmben munkálnak. Metz részletesen elemzi e felfogás hibáit, és a hibákból adódó téves következtetések kihatását a szakmai (és a) közvéleményre (egyaránt). A film *többféle kifejezési anyagból* áll, és valamennyihez többféle kód (*szemiotikai rendszer*) kötődik. A kód azoknak a lehetséges változóknak a tárháza, amelyek (a jelentés megváltoztatása nélkül) *kommutációval* felcserélhetők, tehát egymás helyébe léphetnek, és amelyek *jelölőjének* változása egyben a *jelölt* változását is eredményezi. (*Langage et cinéma*. Paris, 1971.)

Az érvek felvázolása után a következtetések nem hagynak semmi kétséget afelől, hogy az az állítás, amely szerint a film egységes kifejezőeszköz, hamis. Ugyanis bizonyos kódok többféle kifejezési anyagban is munkálnak, bizonyos kódokat teljes egészükben átvihetünk másik kifejezési anyagba anélkül, hogy a kód maga változna; ugyanazon *szemiotikai rendszeren* (*langage*) belül többféle kód is működik. Következtetés: egy-egy kifejezési anyag homogeneitása nem akadályozza, hogy eltérő jellegű kódok fejtsenek ki tevékenységet benne, és adjanak neki – a kódok

szempontjából – látszólag heterogén jelleget. Azért, mert a közlés vizuális – vonja le a végkövetkeztetést Metz –, ne higgyük, hogy *valamennyi* kódja az; azért mert a kód a vizuális közlésben „jelenik” meg, nem azt jelenti, hogy másutt ne jelenhetne (ne jelenne) meg. Tekintettel a film heterogén kifejezési anyagára, *sajátosságát a kódok szintjén kell keresni*, és e szinten lehet meglegelni. A film sajátosságát a csak erre a kifejezési eszközre jellemző jegyek, és a belőlük alakuló/alakítható kódok adják meg. A filmi jegyeket egyfelől kódhoz tartozásuk, másfelől sajátosságuk különböztetik meg a többi, a filmben megjelenő jegytől (amelyek szintén kódot alkotnak, ezek a kódok azonban nem filmi, hanem *filmbeli* vagy *kulturális kódok*).

A filmi kódok *általánosak* (azaz valamennyi filmalkotásban érvényesülnek), vagy *részlegesek* (csak a filmalkotások egy csoportjában, osztályában, a filmtörténet egy adott korszakában, egy adott műfajában fejtenek ki hatást). A két kódtípus logikai kapcsolatát a halmaz/részhalmaz viszonya illusztrálja.

A játékfilm *nagy szintagmatikája* a metzi filmelmélet legismeretebb, ezért legvitatottabb tétele. Fölösleges a néhány oldalas cikket újra felidézni, hisz az olvasók előtt jól ismert. Máig is érvényes, helytálló megállapításokat tartalmaz, és fő erénye, hogy *mindmáig páratlan a film e kódját feltáró, szisztematikus tanulmány*. Célkitűzése egyszerű és világos: osztályozni, rendszerbe foglalni azokat a képsorokat (*szintagmákat*), amelyekkel a film az idő múlását, az időviszonyokat kifejezi. Metz nyolc szintagmatípust különböztet meg, amelyeket ellentétpárokba állítva rendez rendszerré. A majd mindig következetes Metz egy elméleti következetlenséget azonban nem igazít helyre. Így adódik, hogy a harmonikusra tervezett építmény apró szépséghibával készült. Az *önálló beállítást* mindössze a jelölés szintjén különbözteti meg a több beállításból álló szintagmától, míg a többi ellentétpár jellemzése és megkülönböztetése azon alapszik, hogy nemcsak a jelöljük, de ezzel összefüggésben jelöltjük is eltér egymástól. A másik hiba, hogy az „alapegység”, az önálló beállítás látszatra túl egyszerű. Metz megjegyzi ugyan – érezvén, hogy elégtelen a definíció –, hogy a *plánszekvencia* (amely az önálló beállítás válto-

zata), belső logikájából adódóan, magában foglalhat a *leíró* vagy a *váltakozó szintagmáéval* azonos elemeket (formákat).

A nagy szintagmatika valóban támadható pontja azonban nem az előbbi, és nem is az utóbbi tény, hanem inkább az, hogy ez a tipológia csak a montázssal építkező filmtípusokra érvényes (igaz, mindeddig túlnyomórészt ezek alkották a filmművészetet, de ellentétes filmtípus sem elképzelhetetlen, kiváltképp ma).

E tökéletlenség eltörpül azonban a lényegbevágó (a kód fogalmát érintő, avval ellentétes) eltérés mellett. A nagy szintagmatika ugyanis nem respektálja a kód fogalmát (igaz, időben előbb keletkezett nála, de a metzi revízió, amely oly sok fogalmat érintett, nem terjedt ki rá). A *kifejezés* és a *tartalom* formája között ugyanis nem lehet kommutációt végrehajtani. Márpedig a beállítások egymásutániségében megelevenedő fény-árny játék (a kifejezés formája), és a filmben ábrázolt tagolt tárgy (a tartalom formája) keveredik, holott nem keveredhetne egymással. A jelentés meghatározása a *tartalom szubsztanciája* alapján történik, a film „tartalma” azonban a filmen kívül esik. Az üldözés idézett jelenetében – függetlenül attól, ki kit üldöz – mi jelzi a váltakozó szintagmában az egyidejűséget, a váltakozó képek jelöltjét (jelentését)? Nem kétséges, hogy a *kifejezés formája* nyomán felidézett (azzal azonosított), vele ellentétpárba állított tartalmi szubsztancia. Ha a metonimikus ábrázolás jóvoltából csak az üldöző cowboy kalapját, és az üldözött indián fejdíszét látjuk, a fogalom tartalma („indián” *versus* „sápadt arcú”) a meghatározó, és nem a megjelenítés formája, amely csak közvetítő, és mint ilyen alárendelt szerepet játszik a jelentés létrehozásában, (ki)alakításában. Hasonló következteléssel más helyütt is találkozunk a nagy szintagmatikában. A rendszer végül is két alappillére redukálható: a beállítás és a beállítások szintagmájának formális egységére. A kommutáció művelete elvégezhető, de nem a hjelmslevi értelemben vett *kommutációs viszonyról* (két beállítás kommutálása) van azonban már szó, ami pedig lényeges, pertinens jegy a nyelv vagy kód definiálásában. A nagy szintagmatikából (a játékfilmben szerepet játszó nagy, jelentéshordozó egységek kódjából) beállítások egymást követő, egymást váltó sora marad, a glosszématika terminusa szerint a *kifejezés* ismételt/is-

mételhető *alakzatái*. A film talán nem kódok, hanem egy-egy kifejezési anyag sajátos, egymásra nem redukálható alakzatainak ismétlődő rendszere (volna); nem nyelv, hanem sajátos nyelvhasználat.

A Metz által megkülönböztetett szintagmatípusok (alakzatok) nem nyelvi egységek, hanem az *elbeszélés* egységei. Jellemzésük, rendszerezésük nem a nyelvészet, hanem a retorika tárgykörébe tartozik. A *Nyelv és film* szerzője számára aligha jelentett ez meglepetést, hisz mindig azt vallotta, hogy a film esetében, a film tanulmányában a nyelvtan és a retorika összefonódik/összemosódik. Míg az irodalom nem azonos a nyelvvel, és a retorika az irodalmi alakzatok tudománya, addig a filmben a nyelv és a művészet anyaga egy és ugyanaz, a kettő nem különül el egymástól, mint a szavak és az alakzatok az irodalomban.

A játékfilmek nagy szintagmatikájáról elsősorban szerzője tudta, hogy nem tökéletes, de éppúgy a tökéletesség szellemében fogant (mint Husserl „tisztá logikája”), nem ügyelvén eléggé a norma és a tények elkülönítésére.

A *Nyelv és film* befejező része a hetvenes évek sokat tárgyalt fogalmát, az *írást* vizsgálja. Arra keres választ, vajon a film írás(mód)-e? Metz úgy véli, hogy e fogalomnak nincs filmi megfelelője. Egymás után szembesíti a filmet és az írás – különféle pertinencia alapján definiált – fogalmát (áttétel, megjelenítés, kompozíció), és megállapítja róluk, hogy nem helytállóak a film esetében. Holott – impliciten – maga is él egyik-másik meghatározással.

Elgondolkodtató, amit Jacques Derrida az írás kapcsán felvetett. Szerinte az írás nem más, mint a különbségek rendszerré tett (rendszeresített) játéka; utalás valami másra, ami nem az írás, mozgásban lévő szerkezet. (*De la grammatologie*. Paris, 1967.) Nincs kód – írta –, amely az álmodat átfogná, magyarázná. Pedig az álom az egyéni és a társadalmi életből kölcsönzött számos, kódolt elemmel „dolgozik”. Műveletei, ténytárháza (lexikája) és szintakszisa idiomatikus, és semmire nem vezethető vissza. Az álmodó saját nyelvtanát alkotja meg. Nincs sem létező jelölő, sem szöveg, amelyekkel megelégedne, noha felhasználja őket. (Derri-

da, Jacques: *Freud et la scène d'écriture. L'écriture et la différence*. Paris, 1967.)

Metz pályafutása szorosan összefonódott a szemiológia első, a strukturalista nyelvészet inspirálta irányzatának fejlődésével, (el)virágzásával. A hetvenes évek közepén, Metz – feladva exkluzív nyelvészeti orientációját – új irányba fordult: a szemiotika és a pszichoanalízis együttes alkalmazásával kísérletezett. Pontosabban egy új, a lacani pszichoanalízishez közel álló kutatásba kezd, amelyet legtalálébban talán szemiotizált pszichoanalízis vagy *pszicho(szemio)analítika* névvel illethetnénk. 1975-ben két írása látott napvilágot – az egyik *A képzeletbeli jelölő*, a másik *A játékfilm és nézője* –, amelyek már ennek szellemében fogantak. (*Le signifiant imaginaire*, illetve *Le film de fiction et son spectateur. Le signifiant imaginaire*. Paris, 1977.)

### Új film – új szemiológia

*A filmi és a komikum* című könyvében Jean-Paul Simon a (filmi) *kijelentés* elméletének megalapozását tűzte ki célul. A mű a lacani alanyelméletre, és a Panofsky–Francastel neve által fémjelzett ikonológiára épül. (*Le Filmique et le Comique: essai sur le film comique*. Paris, 1979.)

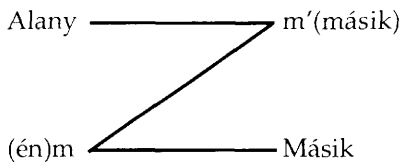
Simon kifejti, hogy a (filmi) *kijelentés* alanyának elmélete nem épülhet kizárólag a nyelvészetre, hanem szüksége van a pszichoanalízis segítségére is. Emile Benveniste, aki Simon majd kizárólagos nyelvészeti hivatkozásául szolgál, maga is tanulmányozta a nyelvészet és pszichoanalízis kapcsolatát. (Benveniste, Emile: *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne. Problèmes de la linguistique générale*. Paris, 1966.)

Nézeteinek rendszerbe állítása kihat arra, ahogy Simon a pszichoanalízist a (filmi) *kijelentés* vizsgálatához felhasználja. Jóllehet gyakran idézi Lacant, nem tesz említést arról, hogy Lacan megkülönböztetést tesz a képzeletbeli és a szimbolikus között. Sőt, Lacan maga is a nyelvészetnek köszönheti annak felfedezését, hogy a szimbolikus meghatározó szerepet játszik az Én (ki)alakulásában.

A kijelentés alanya és a kettős azonosulás címet viselő fejezetben Simon hangsúlyozza az elsődleges és a másodlagos azonosulás különbségét, de hallgat arról az eltérésről, amely a képzeletbelit és a szimbolikusat egymástól különböző instanciákká teszi.

Az elsődleges azonosulás *szimbolikus azonosulásnak*, másodlagos *imaginárius azonosulásnak* tekinthető – állítja. A másodlagos azonosulás (mint az azonossal, a *kicsi másikkal* történő azonosulás) megfelel a Lacan által is imaginárius azonosulás fogalmával jelölt folyamatnak, ahogy erre Lacan híressé vált, a tükörszakaszra vonatkozó sémájában utalt.

Az interszubjektív dialektika sémája:



(Lacan, Jacques: *Le séminaire sur la lettre volée*.; illetve *Du traitement possible de la psychose. Écrits*. Paris, 1966.) Simon a szereplővel történő azonosulást emeli ki, de nem szól arról, vajon ez (az azonossal történő) azonosulás egyedi (azaz a választott szereplőre irányul), vagy többes (váltakozó azonosulás a film több szereplőjével, ahogy Jean Mitry is említi.) A Simon-féle másodlagos azonosulás így a Mitry-féle *projektív azonosulásnak* felel meg, és nem teszi lehetővé, hogy különbséget tegyünk a kijelentés folyamata és annak eredménye között egyfelől, másfelől az elsődleges és másodlagos azonosulás között. Ugyanis, ha az elsődleges azonosulás a kijelentés folyamatának alanyával történő azonosulás, akkor a másodlagos a kijelentés eredményével történő azonosulás. A kijelentés alanyának fogalma nem szereplőre, hanem a kijelentés tartalmára, a *témára* utal. Holott a kijelentés eredmé-

nyéhez fűződő viszony nemcsak képzeletbeli, de szimbolikus is. A másodlagos azonosulás ugyanis nem csupán a néző képzeletbeli kivetítése (projekciója) a maga (az azonos) alakjába, hanem a *másik* szimbolikus kifejeződése is. Így a másodlagos azonosulás éppúgy a szimbolikusból eredeztethető, mint az elsődleges. „A másodlagos azonosulás pszichikai folyamat, amelynek során az egyén a *másik* aspektusát, tulajdonságát, attribútumát magáévá teszi (asszimilálja), és teljesen vagy részlegesen modellje mintájára alakul (át).” (Laplanche, J.–Pontalis, J.B.: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, 1967.)

A másodlagos azonosulás fogalmának vizsgálata teszi végül is lehetővé, hogy illusztráljuk, a nyelvészet „kiiktatása” óhatatlanul a szimbolikus jelentőségének alábecsüléséhez vezet. Simon munkája jó példa arra, hogy nem elegendő Lacan elméletére támaszkodni ahhoz, hogy szakítani tudjunk a klasszikus azonosuláselmélettel. A nyelvész, M. A. K. Halliday *pszichológiai alany* fogalma például hasznos segítségül szolgálhat a másodlagos azonosulás folyamatának vizsgálatakor, mert különbséget tesz *logikai alany* és *grammatikai alany* között. Így nyilvánvalóvá válik a kijelentés alanyának *introjekciója* és *projekciója* közötti eltérés.

A filmszemiotológia első, strukturalista irányzata – ahogy ezt maga Metz is elismerte – a hetvenes évek közepére válságba jutott. Törvényszerű jelenség ez a tudománytörténetben, amelyben az egyik irányzatot másik vizsgálódásmód váltja fel időszakonként. Ha az új nem mindig több is egyben, vajon ki tagadná, hogy az eszmei áramlatokat is, mint a társadalmat, a változás, a mozgás tartja életben?

A válság, amely a szemiotikát ez idő tájt jellemezte, nem sikerelenségéről tanúskodott, hanem szükségszerű megújulásának igényéről, amelyet e válságfolyamat elindított. Mindez korántsem azt jelentette, hogy a szemiotika már kidolgozott fogalomtárárt másra kell felcserélni, eredményeit tagadni, magát kiátkozni. A szemiotika eredményeinek listáján első helyen szerepelt, hogy új, módszeres kutatást fogantatott, és tett általánosan elterjedté a módszerességet fájón nélkülöző oly területen, mint a filmelmélet.

## A generatív filmszemiotika

A megújítás (és a megújulás) szándéka tükröződik Dominique Chateau és François Jost 1979-ben megjelent *Új film, új szemiológia* című művéből. (*Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris, 1979.)

Aszerzők Alain Robbe-Grillet filmjeinek elemzésére vállalkoznak egy, addig a film elemzésében még fel nem használt nyelvészeti vizsgálódási mód és eszköz, a generatív- transzformációs grammatika alkalmazásával. Nyíltan utalnak arra, hogy szándékuk szerint művük szakítás az ún. strukturalista szemiotikával és grammatikával, de amit a strukturalizmus és a generativizmus ellentétének tartanak a filmszemiotikában, az voltaképpen abból ered, hogy nem tesznek maguk különbséget a nyelvi tényezők és az elbeszélés tényezői között. Így a beállítás, a szekvencia generatív-transzformációs nyelvészeti apparátussal vizsgált fogalmi voltaképpen klasszikus, a strukturalista nyelvészetten alapuló szövegelemzésekre korlátozódnak. Elemzésük – akaratuk ellenére – mégis lényeges haszonnal jár, hisz ráirányítja a figyelmet arra a fontos kérdésre: alkalmazható-e a generatív-transzformációs elmélet a film vizsgálatánál? A generatív-transzformációs nyelvészet ugyanis nem egyszerűen a strukturalizmus/generativizmus alternatíva egyik eshetősége, amely majd megoldást talál azokra a kérdésekre, amelyekre a strukturalizmus vagy nem tudott, vagy nem volt képes válaszolni. A generatív-transzformációs nyelvészet nemcsak abban különbözik a strukturalizmustól, hogy tökéletesebb nyelvmodellt alkotott, és olyan nyelvi leírással szolgált, amilyenre a strukturalizmus képtelennek bizonyult, hanem újdonsága elsősorban az, hogy a nyelv funkciójának magyarázatára más modellel szolgál, mint elődje. Értsd ezalatt a különbséget *deskriptív* és *explikatív megfelelés* között. (Chomsky, Noam: *Aspects de la théorie syntaxique*. Paris, 1971.) Chomsky hangsúlyozza, hogy a strukturalista nyelvészet a deskriptív megfelelést igen, az explikatív megfelelést már nem biztosítja.

Visszatérve a filmelemzés módszerének kérdésére, egyáltalán nem magától értetődő, vagy szükségszerű, hogy az „új” film új szemiológiát igényel, vagy implikál. Chateau és Jost könyve

bővelkedik alapos és eredményében érdekes tényeket felszínre hozó elemzésekben, de ezekkel épp a címben jelzett szándék ellenkezőjét bizonyítják, hisz a metzi nagy szintagmatikából és a *Nyelv és filmből* kölcsönzik jó néhány fogalmukat, amelyekkel a Robbe-Grillet-filmek „egyedi rendszer” voltát bizonyítják. A szerzők mentségére legyen mondvá, nemcsak a leírandó/elemzendő vizsgálati anyag sajátosságos jellegére hivatkoznak, amikor a generatív-transzformációs nyelvészet alkalmazása mellett döntenek, hanem indoklásul azt is hangsúlyozzák, hogy a strukturalista szemiológia a szöveg sajátos, egyedi jellegét csak *eltérésekben* tudta kimutatni és magyarázni. Véleményük szerint a strukturalista szemiotika nemcsak a leírás, de a magyarázat szintjén sem megfelelő (inadekvát). Jóllehet a különbséget és annak okát ők nem ugyanúgy és ugyanazzal magyarázzák, mint a generatív grammatika megteremtője, Noam Chomsky, azaz, hogy a generatív grammatikában más tényezők szolgálnak a leírás és a magyarázat adekvációjának megkülönböztetésére. Chateau és Jost „szabadon él” a *kompetencia* fogalmának használatával. Így az elveszíti valós, a generatív grammatikában játszott jelentőségét, mert nem tud számot adni annak megfelelőjéről a filmben, amit Chomsky „a nyelv képességének” nevezett. A kompetencia fogalmának ilyen szabad (szabados) kezelése (újra) kérdésessé teszi a film, mint szemiotikai rendszer fogalmának az elméletben elfoglalt helyét és szerepét. Az előbbi illetően elmondhatjuk, hogy Chateau és Jost műve visszalépést jelent a metzi strukturalista szemiotikához viszonyítva. A film, mint szemiotikai rendszer (*langage cinématographique*) fogalma Metz könyvében ún. köznapi és nem tudományos fogalomként szerepelt, míg Chateau és Jost tudományos fogalomként használja (fel) már. A film, mint szemiotikai rendszer esetében a szerzők nem utalnak e fogalom szabad használatára, korántsem olyan óvatosak, mint Metz, aki mindig hangsúlyozta, hogy a film, mint szemiotikai rendszer fogalma nem fedti a nyelvészetben használt *langage* fogalmát, hanem annak csupán metaforikus alkalmazása a filmre. E megkülönböztetés figyelmen kívül hagyása miatt a „rég” szemiotikából átöröklődik az „új” szemiológiába egy téves fogalom,

és egy téves elképzelés, utóbbi homológiát tételez fel a nyelvészetben és a filmszemiotikában használt *langage*-fogalom között.

Az a tény, hogy a film nem a nyelvészetben meghatározott *langage* fogalom egyenértékű változata, még nem jelenti azt, hogy a filmet nem lehet (vagy nem kellene) a nyelvészet fogalmi apparátusának segítségével vizsgálni. Metz több ízben és több helyütt hangsúlyozta, hogy a film „(est un) *langage sans langue*”. Éppen a *langage* fogalmának metaforikus volta miatt vezette be később Metz (annak helyébe) a *discours* fogalmát.

Furcsának tűnhet, hogy e filmelmélet-történeti összegezésünket az ígéretes, inkább a lehetőség stádiumában lévő, mintsem létező kutatási irányzat perspektívájával zárjuk.

A strukturalista beállítottságú filmszemiotika – mindenekelőtt Christian Metz művei – számos kutatási eredményt tudhat magáénak, és méltán büszkélkedhet az úttörőt megillető elismeréssel. Ugyanakkor – ahogy erre a tudomány története más ágazatokban is bőven szolgál példákkal – új kutatók másképpen, más szemlélettel és módszerrel felruházva, nemcsak új látásmódot hoznak, de a régi helyességét is sok tekintetben kérdésessé teszik.

A strukturalista nyelvészet által inspirált kutatási irányzat ma él, párhuzamosan fejlődik az alakuló, generatív-transzformációs nyelvészeti alapon folytatott elméleti törekvésekkel. Kétségtelen viszont, hogy a hetvenes évek elejének lelkesedése és lendülete jócskán alábbhagyott, az igények, célok szerényebbek. A freudi pszichoanalízis és metapszichológia, a lacani új analitikus irányzat hatására az érdeklődés a film társadalmi-történeti szempontból meghatározott intézményrendszere vizsgálatára irányult, és irányul ma is elsősorban. A nyelvészet szerepe ezekben a kutatásokban jóval szerényebb, mint a korábbiakban volt.

A generatív nyelvészet – érdekes módon – sosem hatott oly erősen a filmszemiotikára, mint a strukturalista. Túl azon a tényen (amely kétségtelen szerepet játszott ebben), hogy a generatív nyelvi elemzés és elmélet bonyolultabb, a laikus számára nehezebben elsajátítható technikája, illetve nyelvezetének megértése riasztóan hat, meglepő, hogy a más területen oly termékenyítően ható teória (figyelmen kívül hagyva a generatív-transzformációs nyelvészetben belül jelentkező „irányzatokat”), a filmet

illetően, Franciaországban mind ez ideig jóformán kihasználatlanul maradt. Christian Metz utalt arra, hogy a strukturalista nyelvészet – amely a humán tudományokhoz viszonyítva a tudományos igényesség és szervezettség magasabb fokán áll, mint ezen előbbiek – a generatív nyelvészettel összevetve majdhogynem abba az előnytelen pozícióba kerül, mint a humán tudományok vele szemben. (*Christian Metz. Entretien avec Marc Verdet et Jean-Paul Simon. Ça/Cinéma*, 1975.)

Mivel a generatív-transzformációs grammatika – a strukturalista grammatikával elletétben – nem a deskriptív, hanem az explikatív megfelelésre törekszik (azaz a dedukcióra, és nem az indukcióra épül, mint a strukturalista nyelvészet), jóval nehezebb „elsajátítani” az előbbit, mint az utóbbit. Ez kétségtelenül valós nehézség, de önmagában nem indokolja, miért találkozunk a filmszemiotológia területén olyan kevés generatív-transzformációs vizsgálattal. A pszichoanalízis – különösen annak lacani változata – sem könnyebb, mint a generatív grammatika, mégis jócskán akad szerző, aki e módszerrel dolgozik.

A generatív grammatikai elmélet alkalmazásának nehézsége voltaképpen abból fakad, hogy fogalmai összefüggő rendszert alkotnak, amelyből lehetetlen egyet-egyet kiszakítani anélkül, hogy meg ne bontanánk az elmélet egységét, ne veszélyeztetnénk alkalmazhatóságát. A generatív grammatikában minden összefügg. Nem elegendő például bevezetni a *mély*, illetve *felszíni szerkezet* fogalmát, mivel ezek magukkal hozzák annak szükségességét, hogy bevonjuk a vizsgálódás körébe egyúttal a *transzformációt* és az *újrátérítés* szabályait is.

Felvetődik a kérdés – írja Michel Colin *Mit kezdjünk a „generatív filmszemiotikával”?* című tanulmányában –, vajon a generatív kísérletek hiánya nem függ-e össze (nem abból adódik-e), hogy a filmszemiotika jelenleg nem áll oly fejlettségi fokon, hogy az explikatív elmélet megteremtésére esélyt kínáljon. (*Une „sémiologie générative” du film, pour quoi faire?* 1981.)

A filmszemiotika helyzete lényegesen eltér ugyanis nemcsak a nyelv-, de az irodalomtudományétól is. Az utóbbi kettő olyan múlttal és hagyománnyal rendelkezik, amellyel a filmelmélet nem dicsekedhet. Vessük össze a modern nyelvészet és a filmsze-

miotika történetét. Kiderül, hogy az előbbi fél századdal idősebb az utóbbinál. Az összevetés arra irányítja a figyelmet, hogy a filmszemiotika még azzal sem dicsekedhet, hogy a leírás szintjén olyan fejlettségi fokot elért volna, mint a nyelvészet. Kérdés, vajon nem volna-e helyesebb előbb egy leíró szemiotikai módszer kidolgozni, és csak utána kísérlni meg az explikációt célba vevő generatív (film)grammatikát kimunkálni? E látszólag logikus okfejtés azonban mégis félrevezető, hisz nem bizonyított, hogy az explikatív elmélet csak meghatározott szintet elért deskriptív szakasz meghaladása után születhet meg. Az ilyen elképzelés a tudomány egyenes vonalú fejlődését implicálná, ami viszont bizonyítottan téves.

Feltételezésszerűen, nem elképzelhetetlen tehát már a jelenlegi szakaszban sem a filmre érvényes generatív-transzformációs grammatika kidolgozása. Ehhez azonban kísérletképpen néhány fogalom vizsgálatából kell kiindulni, és ezek segítségével elemezni a filmalkotást. Az ily módon bevezetett és elvégzett kísérletek viszont még sokáig képtelenek lesznek számot adni konkrét filmalkotásokról. Tekintettel arra, hogy az a tárgy, amelyre a kísérletek irányulnak, az egyedi filmalkotás és nem a film (az alkotások összessége), a generatív-transzformációs (film)szemiotika célkitűzése csak az alkotás szintaktikai mechanizmusának, és a filmi kijelentés folyamatának tanulmányozása lehet. Más szóval: a generatív-transzformációs elmélet filmre alkalmazásával nem az új filmelmélet reménye csillan fel, mivel nem új maga a kutatási tárgy. A generatív-transzformációs elmélet tárgya nem lehet olyan lazán meghatározott fogalom sem, mint a filmnyelv, sőt annak esetleges, tökéletesebb meghatározása sem. Jóval fontosabbnak látszik annak eldöntése, vajon ennek az ún. filmnyelvnek egésze vagy részei azonos tulajdonságokkal rendelkeznek-e, mint a természetes nyelvek. Választ kell kapni arra a kérdésre, vajon a film, mint közlések összefüggő sora (*discours*) ugyanazon fogalmakkal elemezhető-e, mint a nyelvi közlés.

Nézzük példaként a mondat mélyszerkezetének fogalmát. Vezessük be – ennek analógiájára – a *beállítás mélyszerkezetének* fogalmát. Vizsgáljuk meg, mennyiben (miként) ad számot a filmi kijelentésről; hogyan értelmezi (interpretálja) azt szemantikailag.

A mélyszerkezet fogalma egyébként nem a filmi kijelentésre (azaz a beállításra) vonatkozik, hanem arra a nyelvi kijelentésre, amely a beállításnak megfelel (amelyre az előbbi „lefordítható”). Kiderül, hogy a filmi kijelentés értelmezése feltételezi a verbálizálás lehetőségét. A mélyszerkezet fogalma lehetővé teszi annak tisztázását, mit jelent a filmi kijelentés szemantikai értelmezése azáltal, hogy megteremti nyelvi megfelelőjét, és viszonyba állítja kettőjüket.

„A filozófia, az észlelés pszichológiája és a köznapi megfigyelés régóta azt sugallja, hogy az érzékelhető tárgyak azonosítása és megnevezésük szorosan összefonódik.” (Metz, Christian: *Le perçu et le nommé. Etudes sémiologiques*. Paris, 1975.) Más szóval, ez a megfogalmazás magyarázatul szolgál arra, hogy milyen viszonyban áll a filmi kijelentés kompetenciája és szemantikai interpretálása.

A mélyszerkezet fogalmának felhasználása még nem elegendő ahhoz, hogy a generatív-transzformációs grammatika alkalmazásáról (alkalmazhatóságáról) beszéljünk. Ehhez a generatív grammatikában használatos *transzformáció* fogalmának bevezetése is szükséges. A transzformációnak kell *szavakban* számot adnia a filmi kijelentésről (azaz, szemantikailag értelmeznie azt). A transzformáció fogalmának bevezetése viszont magával hozza a *kibővített (standard) generatív-transzformációs grammatika* alkalmazását, avagy a *generatív szemantikát*. Annak eldöntése, hogy a kettő közül melyiket alkalmazzuk, messzemenő elméleti és gyakorlati következményekkel jár. Miután a filmi kijelentés kapcsán aligha beszélhetünk szintaktikai kategóriákról, nyilvánvaló, hogy ha a filmi kifejezést szemantikailag értelmezni akarván, egy elvont szerkezetet rendelünk hozzá, ez a struktúra formálisan nem a (*standard*) generatív-transzformációs elmélet mélyszerkezet-fogalmának felel meg, hanem a generatív szemantika *rejtett szemantikai szerkezete* fogalmának.

Azaz, ahelyett, hogy a filmi kijelentéshez (annak értelmezésére) például egy *SNSV* formában elemezhető/elemezendő nyelvi kijelentést rendelünk hozzá, a *Predikátum/Argumentum* típusú (logikai) formálásával (*rejtett szemantikai szerkezettel*) kíséreljük meg értelmezni azt. Ez a mögöttes szemantikai szerkezet azon-

ban némiképp különbözik a generatív szemantikában használatos, azonos fogalomtól, miután az előbbi nemcsak – ahogy Halliday mondaná – a *kijelentés ideájáról*, hanem a hozzá fűződő *preszuppozíciók* összességéről is számot ad. A mögöttes szemantikai szerkezet ilyen meghatározása – mint logikai struktúra és a preszuppozíciók halmazának viszonya – arra szolgál, hogy megerősítse a generatív-transzformációs grammatika kiinduló feltevését, azaz azt, hogy a transzformációk nem változtatják meg a kijelentést.

Jackendorff szerint a szemantikai értelmezés szabályai csak a mélyszerkezet szintjén érvényesek. Az értelmezés szabályai a szintaktikai mélyszerkezethez olyan funkcionális szerkezettípust rendelnek hozzá, amely a tematikus viszonyokról is számot adhat. (Jackendorff, R.: *Semantic interpretation in generative grammar*. Cambridge, Mass., 1972.)

A film generatív-transzformációs elemzésének célja tehát, hogy a filmi kijelentés szemantikai értelmezéséről felvilágosítást nyújtson, hozzárendelve egy funkcionális és egy modális szerkezetet, és magyarázattal szolgáljon olyan jelenségekről, mint a *fókuszba állítás*, a *topikalizáció*, a *preszuppozíció* és a *koreferencia*.

Miután a film generatív-transzformációs elmélete formálisan a kibővített *standard* elmélet szemantikai komponensének felel meg, a film „generatív szemiológiája” nem más, mint a film generatív szemantikája.

Ha a film generatív elemzését a kibővített *standard* elmélet szemantikai értelmezési szabályainak alkalmazásával azonosítjuk, kizárjuk belőle a transzformációs szabályokat, és a szemantikai szerkezetekhez szintaktikai szerkezetet rendelünk hozzá, abból a kijelentésből kiindulva, amelyet a filmi kijelentés parafraziséval teremtettünk.

Vegyük a beállítás/ellenbeállítás egyszerű példáját. Az első beállításban *A* szereplő bal felé, a következőben *B* szereplő jobbra néz. Azaz, a két szereplő ellenkező irányba tekint. E filmi kijelentés (hozzárendelhető) nyelvi megfelelője: „*A és B egymásra néz*”. Ugyanez a nyelvi kijelentés adhat számot arról is például, ha a két szereplő *egyetlen* beállításban néz egymásra. Bár a kétféle filmi kijelentésnek ténylegesen azonos funkcionális szerkezete van, a *fókuszt* tekintve eltérnek egymástól. Arról nem is szólva, hogy az

elemzésnek nem szabad figyelmen kívül hagynia azt, hogy a két beállítást ún. *éles vágás* köti össze.

A transzformáció fogalmát tehát a filmi kijelentések elemzésében kell gyümölcsözően felhasználni, és lehetővé tenni segítségével a filmi és a nyelvi kijelentés között létező *homológia* kimutatását. Az előbbi eset jól leírható például az *elemi transzformáció* fogalmából kiindulva, míg az éles vágásról kimutatható, hogy ahhoz a jelenséghez kötődik, amit a generativisták *diszlokációnak* neveznek, és amelynek *kettős fókuszba* állítás a következménye.

A generatív-transzformációs grammatika nyelvre érvényes transzformációinak segítségével már a jelen szakaszban is kifejezhetjük szemantikai struktúrákkal a filmi közlésben feltérképezhető szerkezettypusokat. Nézzünk egy, még a fenti példánál is egyszerűbb esetet. A szereplő a nagyközeli beállításban bal felől jobb felé néz. A rá következő beállításban egy tál levest látunk. A két beállítás alkotta szerkezethez a következő szemantikai szerkezetet rendelhetjük hozzá: NÉZNI (A, Tárgy). A felszíni szerkezetet eredményező transzformáció (*deriváció*) a következő:

NÉZNI (A, T)  $\rightarrow$  A NÉZNI „TÁRGY”  $\rightarrow$  A NÉZNI  $V_T \# T$ , amelyben V a tárgyhoz kötődő változatára utal, és lehetővé teszi annak magyarázatát, hogy bár T hiányzik az első beállításból, T-t mégis a tekintet Tárgyaként értelmezhetjük.

A generatív elmélet, amely a filmi kijelentés vizsgálatában például igen hasznos lehet, a film folyamatáról, az elbeszélésről (azaz arról, amit a *diskurzus* fogalmával jelöl a szemiotika) nem tud számot adni, holott a film generatív szemiológiájának ez volna a célja. A filmi és nyelvi kijelentés között létező homológiára is azért képes utalni, mert mindkettő nyelvi funkciót lát el: gondolatot közvetít, személyek között, szöveg formában. A film ún. „generatív szemiológiája” tehát nem annyira generatív szemantikának, mint inkább a film(szöveg) grammatikájának tekinthető. Az elérendő cél, amely a jövő filmszemiotikusa előtt áll, e film(szöveg) grammatika létrehozása, leírása és magyarázata lesz. Az, hogy erre mennyi esély van, a jelen helyzetből még nem ítéltető meg hitelt érdemlően. Kétségtelen, hogy a filmelmélet jövője nem csekély mértékben azon múlik, sikerül-e majd, vagy sem, ez a vállalkozás.



# Szintagmatika



## A ruházat, mint filmbeli kód

A divatot a szociológusok már e tudományág fejlődésének korai szakaszában különös gonddal tanulmányozták. Figyelmüket azért keltette fel, mert a divatból ki tudták olvasni a különböző emberi magatartásformák társadalmi jellegét.

A divat gazdag információhordozó tulajdonságáról meggyőződhetünk, ha számba vesszük az egyazon időben kibocsátott információk változatosságát: a ruha utal az adott korra (történelmi), helyre (földrajzi), a viselő hovatarozására és anyagi helyzetére (társadalmi), az iparág, és ebből következően az egész gazdaság fejlettségére (gazdasági), a viselő jellemére (pszichológiai).

A divat szociológiája a ruhamodell terjedésének törvényszerűségeit, a divatot alakító csoport, az ún. *fashion-group* tevékenységét, hatását vizsgálja. Rendszerezi a divattal kapcsolatos magatartásformákat, igyekszik kapcsolatot találni ez utóbbiak és a társadalmi körülmények, egyes csoportok életfeltételei és vásárlóereje, felfogása és ruházkodása között.

Ezzel szemben – vagy talán inkább ezzel párhuzamosan – a szemiotológia a divat tükröződésének formáit, a csoportok, osztályok kollektív tudatában kialakult divatképet, annak elemeit vizsgálja.

A tömegközlési eszközök népszerűsítő tevékenysége révén a divat jelensége változáson ment át. Az írott és a vizuális közlés a divatot önálló, kulturális jelentésrendszerre alakította át, melynek saját, öntörvényű struktúrája, és fontos társadalmi rendeltetése van. A társadalmi életben betöltött jelentős funkciójához a tömegközlési eszközök akciója révén újabbak társultak – az újítás és utánzás dialektikájának Spencer óta oly sokat tárgyalt problémáját idézve.

A filmen a divat, mint jelenség konkretizálódik, *ruházati kódot* alkot. Jelek törvényszerűségekkal szabályozott, az elbeszélés folyamatába szervesen illeszkedő, azt gazdagító, és magyarázó rendszerét. Mint *filmbeli kód*, egyike a filmen látható jel- és jelzésformákból jelentést alakító kódoknak. A szemiotológus számára különösen izgalmas feladat ennek, a filmen még nem tanulmányozott, de feltehetően sajátosan strukturált kódoknak az elem-

zése, a filmbeli kódok között elfoglalt helyének tisztázása. Metz utal arra, hogy a filmen a különböző jellegű kódok az írott nyelvhez hasonló, szervezett jelrendszert alkotnak. Nyelvi természetük azonban nem feltétlenül az írott nyelv mintájára tagolódik. Tanulmányunk célja a ruházati kód jelölő rendszerének és artikulációs folyamatának leírása, illetve feldolgozása. Természetének tisztázása hozzásegíthet annak a problémának a megoldásához, amit a filmnyelv (kód) elemeinek *szegmentálása* jelent.

A kódok – köztük a filmkódok (film és filmbeli egyaránt) – szemiológiai elemzése különböző dimenziókban folyhat. A jelen tanulmány – a Morris által *szintaktikainak*, Greimas által pedig *szemiológiainak* elkeresztelt síkot vizsgálja. Az elnevezések különbözősége ellenére, a meghatározások azonos fogalmat fednek. A szintaktikai, illetve szemiológiai elemzés a jelölőelemeket térképezi fel, s kapcsolataik természetét, alakulási folyamatát kutatja. Célunk a rendszerré szerveződés vizsgálata, a kód tagolódásának meghatározása. A jelentés tanulmányozását meg kell, hogy előzze a vizsgálandó elemek tárháza kiterjedésének, nagyságának meghatározása. Nem foglalkozunk a ruházat jelentésproblémájával, amely már a *szemantikai dimenzióba* tartozik.

Az a tény, hogy a film esetében a ruházati kód szemiotikai, illetve szintaktikai vizsgálatára, tudomásuk szerint, még nem akadt példa, mértékletességre intett. Meg kell találni az elemzés szempontjait, és a rendszerezés elveit. Fogalmakat kell alkotni, és megkísérelni alkalmazásukat. Mindez indokoltá teszi, hogy olyan tárgyat válasszunk, amely kielégítő változatosságot mutat a ruházati kód, mint *elbeszélő funkciójú filmbeli kód* alkalmazásában, ugyanakkor a jelölőelemek gazdaságát a jelölt rendszer viszonylagos szegénysége ellensúlyozza: kevés benne az utalás más, filmbeli kódra (ami csökkenti a kölcsönös feltételezettségből származó bonyodalmak hatását), bár ezt teljesen elkerülni lehetetlen. Ezért esett választásunk – minden esztétikai értékítélettől mentesen – Novák Márk *Szentjános feje vétele* (1965) című filmjére.

A ruhakód a filmben kettős funkciót lát el. A megjelenítés és az ábrázolás funkciója a denotáció körébe utalható: jelek sokaságával szolgál, lehetővé teszi a ruházatban létrejövő jelentéskapcsolatok továbbítását, lehetőséget nyújt észlelésükre. A denotálás

során a jelölők homogén egységet képeznek, csak a konnotációs eljárások emelik ki a kontinuitásból az egyes elemeket. A konnotáció síkján az adottságai révén objektívnek nevezhető, detonált jelrendszer (kód) ideológiáhozódóvá válik, mely a jelölő jelölthez kötésében, és a jelkapcsolatok értelmezésében nyilvánul meg.

A ruházat, mint szemiotikai rendszer kutatása nem mai keletű. A filmbeli ruhakód tanulmányozására vállalkozó szemiotikus számára példamutató Roland Barthes munkája, amelyet az írott ruhakód rendszerének feltárásában végzett. Barthes eredményeinek nagy része a filmbeli ruhakódra nem vonatkoztatható, éppen az írott és a vizuális nyelvek között kimutatható, alapvető, jellegbeli és strukturális eltérések miatt. Átvettünk azonban Barthes-től számos osztályozási kategóriát, melyek jelentős mértékben könnyítik a leírást. Egyúttal szeretnénk utalni arra a nehézségre, melyet a filmet vizsgáló szemiotikus számára a filmbeli ruhakód „átírása” jelent. Nemcsak szakmai-terminológiai probléma ez, hanem érinti az elemzést végző, és a metanyelvként használt írott nyelv kapcsolatát, befolyásolja a munka eredményességét, mert az elégtelen, vagy szakszerűtlen átírás csonkítja a vizualitásban kibontakozó rendszer gazdagságát, nem ad hű képet a rendszer jelölőgazdagságáról.

A ruházat eddig lehetséges megjelenési formáit figyelembe véve, négyféle formát különböztethetünk meg: 1. valóságos; 2. írott; 3. lefényképezett; 4. filmen megjelenített ruházat. Köztük a határvonalat a valóságos és az ábrázolt ruha között húzhatjuk meg. Az írott, a lefényképezett, és a filmen ábrázolt ruhakód közös vonása, hogy mindhárom nyelvet alkot.

A film kódrendszerébe épített ruházati kód sajátosságát az határozza meg, hogy a kettős artikulációjú írott nyelvvel szemben hármas tagolódású artikulálódását a filmnyelvi kód szabályozza.

Az írott nyelvi, a lefényképezett és a filmbeli ruházat, mint struktúrát alkotó rendszerek leírása más és más módszert, elemzéstípust igényel. Míg az írott nyelvi közlésben a jelentés nagy pontossággal meghatározható, a kép többjelentésű jellege ezt lehetetlenné teszi. Ennek következménye, hogy a ruházati kód

informatív gazdagsága csak részben érvényesül. Az írott, illetve beszélt nyelv olyan információk továbbítására is módot nyújt, amelyet a kép egyáltalán nem, vagy csupán töredékesen tud tolmácsolni.

A nyelvészet a rendszerezésben operatív modellként a *kommutációt* alkalmazza.<sup>1</sup> A ruházat vizsgálatakor két nagy *kommutációs osztályt* különíthetünk el. Az egyikbe a ruházatra, a másikba a világra vonatkoztatható jegyek tartoznak. A kettő szorosan kapcsolódik, hiszen a ruha változását a környezet (a helyszín és az idő) változása kíséri. Éppígy igaz ennek fordítottja is. A kapcsolat tartalma változó, de maga a kapcsolat állandó. Ez a tény alapvetően befolyásolja a filmen látható ruházat, mint rendszer struktúráját, annak jellegét. A kettő közötti kapcsolat, *strukturálisan ekvivalens*.<sup>2</sup> A kapcsolatból bennünket az egyik oldal, a ruházati jelek jelölőinek elrendezése érdekel, és nem vizsgáljuk a jelöltet (miképp utalnak a ruhajelek a világra, miként, és milyen tartalommal töltik meg ezt az ekvivalens kapcsolatot?).

Az első művelet a jelölt és a jelölő elemek szétválasztása, amit *leírásnak* nevezünk. A leírás műveletét a konnotált jelöltrendszer számbavételével kezdjük, utalva a jelölő és a világ viszonyára, mert a ruházatot, mint filmbeli kódot, és nem mint valóságos, objektívált jelölőrendszert vizsgáljuk. A ruhaelemeket, mint tárgyakat tekintjük, nem tudjuk őket konkretizálható jelentéshez kötni.

Vizsgálatunk tárgya a ruházati kód szintaktikai síkjának elemzése. Szükségesnek látszik a nyelv elemeit összefűző grammatikai kapcsolatok helyett olyan leírást alkalmaznunk, amelyben – a *degrammatizáló* törekvésnek megfelelően – nem a nyelvtan szabályai érvényesek; olyan fogalmakat, amelyek a ruhakód jelentésének felszínre hozásában nyújthatnak segítséget. Ezek, a viszonyleírást lehetővé tevő fogalmak, formálisak, de hozzásegítenek, hogy függetlenítsük magunkat az írott nyelv gépies alkalmazásától.

Két funkciójelző, de viszonyt jelölő fogalmat vezetünk be. Az első a már említett *ekvivalencia* ( $\equiv$ ) a második az ún. *kombináció*(.).<sup>3</sup>

Az elemek számbavételénél tapasztalhatjuk, hogy a jelölőkapcsolatok egy-egy *szemémán*<sup>4</sup> belül lehetnek *egyszerűek* vagy *bonyo-*

*lultak*. Lehet egyetlen vagy több, ez önmagában még nem jellemző a jelölt –, illetve a jelölő – kapcsolatra. Az elemzést a ruházati kód feltárásakor is a legkisebb, még önálló jelentéssel bíró elemnél kell kezdeni. Operatív szempontból ezért kívánatos a személmákat jelekre bontani, és az egyetlen jelölthöz kapcsolódó jelölőkből kiindulni.

A filmbeli ruházati kód elemeinek vizsgálatánál kiderül, hogy minden elem három részre bontható: a *tárgyra* (Tá), amelyben a jelentés testet ölt, a *toldalékra* (To), amely „kiegészíti” a tárgyat (és gazdagítja a jelentést), valamint a *változóra* (Vá). Ezek, a funkciójukat tekintve eltérő elemek, szintagmatikailag elválaszthatatlannok egymástól, *egységet (mátrixot)* alkotnak. Mindhárom tartalma változhat. Az első kettő *szubsztanciálisan* azonos (a todalék a tárgy része), míg a változó tőlük eltérő.

A *tárgy* és a *toldalék* egyaránt anyagi természetű. A todalék a mátrix olyan eleme, amely a leggyorsabban reagál a jelentésváltozásra. A jelentésváltozás sokszor a todalékon következik be, innen sugárzik ki a tárgy. Önmagában élettelen elem, a jelentés nem benne valósul meg, csupán továbbítja azt. A todalék – szemben a változóval – a mátrixnak az az eleme, amely annak jelölő-értékét hivatott biztosítani. Minden, tárgyakra épülő jelrendszer, mely előbb létezett, mintsem hogy jelentéssel ruházták volna fel, a változóktól elkülönülő todalékelemekre épül.

A *változó* (például: *nyitott/zárt*) a mátrixnak az az eleme, amely jelölő mivoltát meghatározza. A ruházat jelentést hordozó változásai olyan lényegbeli, vagy minőségbeli módosulások, amelyek nem csupán a ruhakódra, hanem minden jelentéssel bíró tárgyrendszerre jellemzőek (például: nagyság, súly, megoszlás, párosulás, hozzájárulás stb.)

A három összetevő együttesen alkotja a ruházati kód legkisebb, önálló értékkel rendelkező egységét, a *mátrixot*. A mátrix modell, absztrakció eredménye.

A tárgy és a todalék anyagi, míg a változó anyagtalán természetű. Az előbbi két összetevő ruhatöredék, míg a változó a lehetőségek tárháza, amelyekből csupán egyetlen jelenik meg az érintett todalékon. A mátrix elemei egymásra utaltak, kölcsönösen feltételezik egymást, bár döntő szerep a változónak jut.

Következésképpen az elemek rendezésénél és számbavételénél csupán két részre kell osztanunk őket: a toldalék és a tárgy egyazon listára kerülhet. Erre utal gyakori szerepcseréjük is: a jelentéstől függően valami hol mint toldalék, hol mint tárgy szerepelhet, attól függően, hogy érinti-e a változó, vagy sem (például gallérok, zsebek).

A mátrixnak a három összetevőből legalább egyet-egyet tartalmaznia kell, különben nem jöhet létre. Toldalékból, illetve változóból tartalmazhat többet is, de tárgya csak egy lehet.<sup>5</sup> Figyelünk kell arra is, hogy minden elemnek helyet kell találni egy mátrixban (azaz, minden elem xhoz kötött). Az azonos anyagi szubsztanciájú tárgy és toldalék egységes kategóriát alkot az anyagtalan változóval szemben. Így a tárgyból és a toldalékból egyféle, a változókból pedig másféle osztályozási rendet kapunk. A tárgyakat és a toldalékokat fajtánként (*species*) kategorizáltunk, majd ezeket a fajtákat osztályokba soroltuk (*genus*). Egy-egy osztály azokat a fajtákat csoportosítja, amelyek egymást kizárva, jellemző ellentétet alkotnak. Bár előfordul, hogy az elemzett korpuszban az osztályhoz csak egyetlen fajtát rendelhetünk, ez nem jelenti azt, hogy ilyenkor nincs jellemző ellentét. A jellemző ellentét egyes anyagfajtákra, vagy egyes darabokra egyaránt vonatkozhat.<sup>6</sup>

Az osztály az egymást kizárás formális művelete után jött létre. Az osztályokat alkotó fajtákra jellemző, hogy azok az elemek, amelyek jelentésbeli ellentétben állnak egymással, egyszerre hasonlóak és különbözőek. A hasonlóság az egyazon osztályt alkotó fajták *funkciójára*, az eltérés pedig a fajták *formájára* vonatkozik.

Az *osztály* nem a fajták paradigmatiszma rendszere, csupán a lényegi, lehetséges ellentétek tárháza. Az osztály gazdagságát a rá alkalmazható változók száma határozza meg, számukat és jellegüket pedig mindenkor a tanulmányozandó minta. Az osztályokat alfabetikus sorrendben adjuk meg. Azért választottuk ezt a fajta felsorolást, mivel az osztályok között nincsenek jellegzetes kapcsolatok. Minden másfajta felsorolás – indokolatlanul – strukturális kapcsolatokat sejtetett volna.

A fajtákkal ellentétben, a változók nem sorolhatók fel, nem gyűjthetők egymást kizáró osztályokba, hanem több kategóriá-

val rendelkező, oppozíciós kapcsolatot alkotnak. Tőlük függ a mátrix paradigmatiság képessége. Mindenütt, ahol szintagmatikai összeegyeztethetetlenség (ellentét) mutatkozik, jelentéssel rendelkező rendszer (paradigma) kialakulására van esély. A változót az jellemzi és határozza meg, hogy adott időben, az adott toldalékon csak egyik állapota jeleníthető meg. A szintagmatikailag összeegyeztethetetlen eshetőségek megállapítása után megkapjuk a változók jegyzékét. Minden változó legalább *bináris oppozícióra* épül, de még az egyszerű (*poláris*) *oppozíció* is gazdagítható egy semlegesnek tekintett változattal (jobb/bal/közép).

A változók száma és osztályai mintáinként különböznek, asz - szociatív képességgel rendelkeznek, amelynek révén kapcsolatba kerülnek egymással. Képességüket azon lehet lemérni, hogy hány, velük ellentétes elemhez társulhatnak. Az elemek asszociációs képességét *értéknek* nevezzük. Az érték pozitív, ha a kapcsolat létrejöhet az osztály és a változó között, negatív, ha nem. Az elemet értékeinek száma strukturálisan meghatározza, mert tőle függően válhat jelentéshordozóvá más elemekkel történő kapcsolatba lépése esetén.

A jelölők osztályozása jobban illusztrálja a ruházati kód jelentésgazdagságát, mint az önkényesen megválasztott jelöltek tárházának ismertetése. Természetes, hogy minél több pozitív értékkel rendelkezik az osztály, annál fontosabb szerepet tölt be a jelentés alakításában. (A *nagy/kicsi* ellentétpár azért dolgozik nagy hatásokkal, mert számos osztállyal alkothat viszonyt.)

A szintagma az osztály és a változó kombinációja. Ezt nevezzük *tipikus viszony*nak. Igen gyakori, jelentősége ebből adódik.

Kevésnek bizonyul csupán két kommutációs osztályt bevezetni a jelölők vizsgálatakor, mivel a kettőn kívül (az egyik a világ, a másik a ruházat) a harmadik létezésére is rávilágított a leírás: ez pedig a divat. Vannak olyan jelöltek, amelyek nem a világra, hanem a divatra utalnak, azaz a divat belső mozgását, változását mutatják. Végezetül, ha nem akarunk az ekvivalenciakapcsolatok kialakításához nélkülözhetetlen jelölt kiválasztásánál túlzottan extrapolálni, akkor az adott vizsgálati anyag legszélesebb kontextusából kiindulva lehet a jelölteket kiválasztani. (Például: /rövid, nyakba vágott haj/ = „modernség” és nem „meleg éghaj-

lat”, holott ez utóbbi is lehetséges jelölt, amelyet azonban, ha a kontextust figyelembe vesszük, kizártnak tekinthetünk.)

Novák Márk *Szentjános fejevétele* (1965) című játékfilmjéből a női főszereplő, Katalin ruházatában bekövetkezett változások jelölési rendszerét és jelölő értékét tekintettük a vizsgálat tárgyának.

\*

SZENTJÁNOS FEJEVÉTELE, fekete-fehér, magyar, 1965.

MAFILM 1. Stúdió, Rendezte: Novák Márk. Galambos Lajos *Mostohagyermek* c. regénye alapján írta: Galambos Lajos, Novák Márk. Fényképezte: Szécsényi Ferenc. Zene: Gonda János. Szereplők: Béres Ilona (Katalin), Sztankay István (Gál Imre), Kovács Károly (Zsögön), Molnár Tibor (elnök), Dayka Margit (Rhédeyné), Szirtes Ádám (a fia)

Katalin, a szentjánosi fiatal tanítónő holmiját csomagolja az iskolában. Miközben búcsúzik a tanteremtől, felidéződnek benne az itt töltött idő epizódjai.

Katalin kezdetben a városból járt ki a tanyából községgé átalakított Szentjánosra. Olykor, ha nem kapott buszt, a téesz sofőrje, Gál Imre vitte le teherautóján. Egy alkalommal Gál elmondja, hogy látásból már régóta ismeri Katalint. A lány is emlékszik rá. Az iskolában Katalin bekötözi a megsérült Piri lábát. A gyerekek kérdésére elmagyarázza a trachoma szó jelentését, felhívja a figyelmet a higiénára.

A gyerekek bizalmat éreznek a fiatal tanítónő iránt, aki együtt megy velük hazafelé az iskolából. Egyszer órán a megalakulandó szentjánosi tanácsról mesél. A hátsó padban egy 13 év körüli fiú fekszik, és harsányan énekel. Kiderül, hogy be van rúgva. Katalin a téesz központjában találkozik Zsögönnel és az elnökkel. Azt próbálja elérni, hogy a megkezdett tanyai új iskolát építsék tovább. Este hazamegy a városi lakásba, ahol anyjával él együtt. A faluban Rhédeynével beszélget, Mirki unokájával megy hazafelé. Zsögönnel újra az új iskola ügyéről tárgyal.

A Pécsi Balett fellépése a színházban. A szünetben Katalin találkozik Terpinszkyvel, aki most tért haza külföldről. A fiú megígéri, hogy apján keresztül megpróbál valami más állást

szerezni neki. Katalin aláírásokat gyűjt, és beadványt intéz a tanácshoz az új iskola felépítésével kapcsolatban. További napjai egyformaságban telnek. Egy nap kijelenti anyjának, hogy kiköltözik a tanyára. Megint Imre viszi le az iskolához, és arról faggatja, mit csinál szabadidejében.

Katalin Rhédeynénél lakik. Este együtt vacsoráznak. Kopognak. Az asszony azt hiszi, a fia jött, de csak Imre az. Moziba hívja Katalint. Ő szokott vetíteni a kultúrházban. Vetítés közben közeledni próbál a lányhoz, de az elhúzódik. Hazafelé Jolán, a féltékeny traktoroslány a teherautó elé áll, és felszólítja Imrét, hogy vigye haza. Feszült hangulat. Éjjel szüléshez hívják Rhédeynét. Az asszony Katalint is felrázza. A lány azonban orvosért küld, s végül az vezeti le a szülést.

A falu Jolán nővérének, Julinak az esküvőjét ünnepli. Imre tánc közben szerelmet vall Katalinnak. Jolán botrányt csinál. Katalin elfut, Rhédeyné háza előtt Terpinszky várja. Bemennek a városba.

Később Imre elmondja, hogy gyerekkora óta neki szánták Jolánt. Rhédeyné büszkén mutatja be fiát, aki a vállalati kocsival meglátogatta. A fiatal Rhédey azonban korrupt, részeses, erőszakoskodik Katalinnal. A lány Imréhez menekül, és kéri, vigye be a városba. Hallgatagon ülnek Katalin szobájában.

Együtt alszanak. Imre nem akarja visszaengedni a lányt Szentjánosra. Katalin mégis visszamegy, bőrröndjei már ki vannak téve Rhédeyné ajtaja elé. Az iskolában csak 5 gyerek jelenik meg. A szülők bojkottálják a tanítónőt, Imrével való kapcsolata miatt akarják kiutálni. A lány vizsgálatot akar önmaga ellen. Ismét búcsúzni látjuk. Most a vizsgálat idéződik föl benne. Jó szándéka ellenére mindenki ellene vallott.

Katalin már mindent összecsomagolt. Imrét várja, de a fiú késik. Egyedül ő állt ki mellette a vizsgálat alatt. Imre a városban várja, mert nem szerette volna, ha együtt látják őket a faluban. Katalin elköszön tőle. Este az öreg Mirki látogatja meg. Katalin sírva tesz neki szemrehányást, úgy érzi, végleg lehetetlenné tették. Mégis ezt írja fel üzenetnek: „Visszamentem, Katalin”.

# I.

## A mátrixokra szétbontott korpusz leírása<sup>7</sup>

- Rövid, oldalra fésült haj, választék nélkül;

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & V\acute{a} \\ T\acute{a} & T\acute{o} \end{bmatrix}$$

rövid, oldalra fésült haj, választék nélkül;

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & V\acute{a} \\ T\acute{a} & T\acute{o} \end{bmatrix}$$

sötét vászonköpeny, gombolással, gallér nélkül, hátulról;

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & T\acute{a} \\ T\acute{o} & V\acute{a} \\ & V\acute{a} \end{bmatrix}$$

sötét vászonköpeny, gombolással, gallér nélkül, oldalról;

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & T\acute{a} \\ T\acute{o} & V\acute{a} \\ & V\acute{a} \end{bmatrix}$$

világos, áttört műszálas pulóver.

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & V\acute{a} \\ V\acute{a} & T\acute{a}(T\acute{o}) \end{bmatrix}$$
- Zárt, sötét vászonköpeny, előlről nagy gombokkal.

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & V\acute{a} \\ T\acute{a} & V\acute{a} \\ & T\acute{o} \end{bmatrix}$$
- Nyitott, szürke<sup>8</sup> kötött kabát, a gombolás<sup>9</sup> mellett szegéllyel;

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & V\acute{a} \\ T\acute{a} \\ T\acute{o} \end{bmatrix}$$

skótkockás,<sup>10</sup> puha,<sup>11</sup> rakott<sup>12</sup> szoknya; térd alá érő.

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & V\acute{a} \\ T\acute{o} & T\acute{a} \\ V\acute{a} \end{bmatrix}$$
- Zárt, sötét vászon köpeny, bal felső zsebben ceruza;

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & V\acute{a} & T\acute{a} \\ V\acute{a} & V\acute{a} & T\acute{o} \end{bmatrix}$$

nyitott, fehér hegyes, széles pikégallér.

$$\begin{bmatrix} V\acute{a} & V\acute{a} & V\acute{a} \\ V\acute{a} & T\acute{a}(T\acute{o}) \end{bmatrix}$$

5. Sötét, bordázott  
kötött ruha;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$$
- elején világos,  
2-3 cm-es csíkkal,  

$$\begin{bmatrix} \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$
- ujjon világos,  
2-3 cm-es csíkkal.  

$$\begin{bmatrix} \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$
6. Zárt vászonköpeny;  

$$[\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$
- fehér, ráhelyezett  
pikégallér;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$$
- széles, világos,  
műanyag abroncs,  
sötét pettyekkel.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \\ \text{Vá} & \text{Vá} \end{bmatrix}$$
7. Zárt vászonköpeny;  

$$[\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$
- nyitott, fehér  
pikégallérral;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$$
- felgyűrt vászonujj;  

$$[\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$
- fém karóra  
sötét szíjjal.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$
8. Sötét, bordázott,  
kötött kabát, nyitott  
gallérral, csíkozással;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{To} \end{bmatrix}$$
- vékony bőrvvel;  

$$[\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$
- sötét műanyag táská-  
val;  

$$[\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$
- (kézre vetett)  
sötét női ballonkabát.  

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$
9. Nyitott vászonköpeny  
kétoldalt zsebbel;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$
- fehér, hegyes,  
széles pikégallérral.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$

10. Szürke kötött kabát, nyitott gallérral;      nyitott, hegyes, széles pikégallér.
- $$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$
11. Szürke kötött kabát, nyitott gallérral;      fehér, hegyes      vékony, sötét bőrv.
- $$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \text{Vá} \end{bmatrix}$$
12. Nyitott, szürke kötött kabát;      sötét, műanyag táská, fogantyúval, csattal;      sötét bőr iskolatáska, füllel, csattal.
- $$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \text{Vá} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & \text{To} \\ \text{To} & \text{To} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{To} \end{bmatrix}$$
13. Szürke kötött kabát nyitott gallérral;      sötét, bőr iskolatáska, füllel, csattal;      vékony, sötét bőrv;
- $$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & \text{To} \\ \text{To} & \text{To} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \text{Vá} \end{bmatrix}$$
- műbőr, sötét kézitáska;      sötét, félmagas sarkú cipő.
- $$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} & \text{Tá} \end{bmatrix}$$
14. Kétpántos, közepén csipkézett, vékony szegélyű kombiné.
- $$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \text{Vá} \end{bmatrix}$$
15. Zárt vászonruha, gallér nélkül, szegéllyel (a nyak körül).
- $$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Vá} & \text{Vá} \end{bmatrix}$$

16. Derékig meztelen,<sup>13</sup> hátulról.

[Vá Tá Vá]

17. Zárt házi ruha,  
gallér nélkül;

[Vá Tá(To)]  
[Vá]

sötét toldású

zsebbel;

[Vá To]  
[Tá]

világos, sima

posztópapucs.

[Vá Vá]  
[Tá(To)]

18. Zárt esőkabát,  
nyitott gallérral;

[Vá Tá(To)]  
[Vá To]

sötét vászonköpeny;

[Vá Tá(To)]

fehér, hegyes, széles.

pikégallérral

[Vá Vá Vá]  
[Tá(To)]

19. Sötét, műszálas pulóver;

[Vá Tá(To)]

zárt orkáncabát,  
nyitott gallérral;

[Vá Tá]  
[Vá To]

többszínű, csíkozott  
selyemsállal.

[Vá To]  
[Tá]

20. Sötét, műszálas  
pulóver;

[Vá Tá(To)]

zárt orkáncabát,  
nyitott gallérral;

[Vá Tá]  
[Vá To]

többszínű, csíkozott  
selyemsállal;

[Vá To]  
[Tá]

sötét, műanyag táskával.

[Vá Tá(To Tá)]

21. Sötét, műszálas  
pulóver;

[Vá Tá(To)]

zárt orkáncabát,  
nyitott gallérral;

[Vá Tá]  
[Vá To]

többszínű, csíkozott  
selyemsállal;

[Vá To]  
[Tá]

sötét műanyag  
kézitáska;

[Vá Vá]  
[Tá(To)]

(bal kéz gyűrűsujján)  
arany köves gyűrű.

[Vá Tá(To)]

22. Sötét, műszálas pulóver;  
[Vá Tá(To)]
- zárt orkáncabát nyitott gallérral;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$
- többszínű csikozott selyemsállal;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
- sötét, műanyag kezításka;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$$
- sötét, félmagas sarkú cipő;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
- sötét aktatáska, csattal, fogantyúval.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{To} & \text{To} \end{bmatrix}$$
23. Világos, zárt házi ruha, gallér nélkül.  
[Vá Vá Tá Vá]
24. Csipkézett szegélyű melltartó, előlről.  
[To Tá Vá]
25. Csipkézett szegélyű melltartó, hátulról;  
[To Tá Vá]
- térd alá érő, rakott skót kockás szoknya.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$
26. Zárt, sötét kiséstélyi, gallér nélkül, (vállat, nyakat szabadon hagyó) kivágással;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{To} & & & \end{bmatrix}$$
- középen világos betoldással, fekete gombokkal.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} \\ \text{To} \end{bmatrix}$$
27. Zárt, sötét kiséstélyi, gallér nélkül, (vállat, nyakat szabadon hagyó) kivágással;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{To} & & & \end{bmatrix}$$
- sötét, nagy lakktáska.  
[Vá Vá Tá(To)]

28. Hátul övezett, szürke sötét kézitáska; sötét, magas sarkú  
női ballonkabát; cipő.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad [\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}] \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
29. Zárt, szürke kötött kabát, sötét, magas nyakú térd alá érő,  
nyitott gallérral; pulóver; skót kockás szoknya.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \text{Vá} & & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} \\ \text{Vá} \quad \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$
30. Zárt, női ballonkabát; sötét, magas nyakú; sötét, műanyag;  
pulóver kézitáska  

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá(To)}] \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$$
- sötét, magas sarkú cipő.  

$$[\text{Vá} \quad \text{To} \quad \text{Tá}]$$
31. Zárt, szürke kötött kabát, nyitott gal-  
lérral.  

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá(To)} \quad \text{Vá}]$$
32. Vékony, műszálas, szürke térd alá érő, női ballonkabát  
csíkozott pulóver; skót kockás szoknya; (a karon).  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} \\ \text{Vá} \quad \text{Tá(To)} \end{bmatrix} \quad [\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$
33. Vékony, műszálas, szürke térd alá érő, női ballonkabát  
csíkozott pulóver; skót kockás szoknya; (karon);  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} \\ \text{Vá} \quad \text{Vá(To)} \end{bmatrix} \quad [\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$
- sötét, műanyag kézi-  
táska.  

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$

34. Vastag, szürke, női ballonkabát sötét műanyag bordázott kötött kabát; (a karon); készítéska;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Tá(To)} & \text{Vá} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$$
- széles, világos műanyag abroncs, sötét pettyekkel.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \end{bmatrix}$$
35. Zárt, női ballonkabát, sötét magas nyakú többszínű csikozott nyitott gallérral; pulóver; selyemsál (a fejen);  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \text{Vá} & & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
- sötét, műanyag készítéska.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$
36. Vékony, műszálás, szürke, női orkáncabát (újság a kézben). csikozott pulóver; (a karon);  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \end{bmatrix}$$
37. Zárt, női orkáncabát, sötét szövetruha, nyitott nyitott gallérral; sötét gallér.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{To} & \end{bmatrix}$$
38. Zárt, szálkás, női télikabát, nagy csontgombok; sötét műanyag táska;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \text{To} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
- sötét, magas sarkú cipő; frissen vágott, rövid haj.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} & \text{Tá} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$

39. Zárt, szürke kötött kabát, sötét magas nyakú fiús haj, kacsafarokfűrt (a fül mellett).  
nyitott gallérral; pulóver;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{To} & \end{bmatrix}$$
40. Kétpántos, középen csipkézett szegélyű melltartó.  

$$\begin{bmatrix} \text{To} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & & \end{bmatrix}$$
41. Derékig meztelen női test hátulról.  

$$[\text{Vá} \quad \text{Tá(To)} \quad \text{Vá}]$$
42. Sötét, zárt széles, nyitott hegyes, sötét magas nyakú vászonköpeny; fehér pikégallér; pulóver.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
43. Sötét, magas nyakú pulóver.  

$$[\text{Vá} \quad \text{To} \quad \text{Tá}]$$
44. Sötét, magas nyakú pulóver;  

$$[\text{Vá} \quad \text{To} \quad \text{Tá}]$$
 térd alá érő skót kockás szoknya.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$
45. Zárt, női ballonkabát, sötét, magas nyakú nyitott gallérral; pulóver.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
46. Sötét, magas nyakú pulóver.  

$$[\text{Vá} \quad \text{To} \quad \text{Tá}]$$

47. Vékony, műszálas, szürke, térd alá érő, sötét női  
csíkozott pulóver; skót kockás szoknya; ballonkabát (kézben).  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$

48. Zárt, női, sötét ballonkabát.  

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$

49. Ujjatlan, apró kockás, vászon hálóing,  
lekerekített nyakkal, gallér nélkül.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \text{Vá} & & \text{Vá} & \end{bmatrix}$$

50. Vékony, műszálas szürke, széles, kockás térd alá érő  
csíkozott pulóver; nyaksál; skót kockás szoknya.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$

51. Ujjatlan, apró kockás, vászon hálóing,  
lekerekített nyakkal, gallér nélkül.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \text{Vá} & & \text{Vá} & \end{bmatrix}$$

52. Zárt, sötét kosztümkabát, világos, többszínű  
gallér nélkül, gombolásnál selyemblúz, széles gallérral,  
és a nyak körül szegéllyel; sötét pettyekkel.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & & \text{To} \\ \text{To} & & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & \text{Vá} & \text{To} \\ \text{Vá} & \text{To} & \end{bmatrix}$$

53. Nyitott, sötét kosztümkabát,  
gallér nélkül, gombolásnál és  
a nyak körül szegéllyel.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & & \text{To} \\ \text{To} & & \end{bmatrix}$$

54. Nyitott, sötét kosztümkabát, széles, sötét sötét,  
gallér nélkül, gombolásnál lakköv; magas sarkú cipő;  
és a nyak körül szegéllyel;

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & & \text{To} \\ \text{To} & & \end{bmatrix}$$

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$$

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \\ \text{To} & \text{Tá} \end{bmatrix}$$

sötét, nagy laktáska.

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$

55. Nyitott, sötét kosztümkabát, gallér nélkül,  
gombolásnál és a nyak körül szegéllyel.

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{To} & & \text{To} & \end{bmatrix}$$

56. Zárt, sötét vászonköpeny; fehér, hegyes, széles pikégallér.

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá}]$$

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$

57. Zárt, sötét vászonköpeny; széles, világos műanyag abroncs  
sötét pettyekkel.

$$[\text{Vá} \quad \text{Vá} \quad \text{Tá}]$$

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \end{bmatrix}$$

58. Zárt, szürke kötött kabát, térd alá érő,  
kihajtott fehér gallérral; skót kockás szoknya.

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$

59. Nyitott, szürke kötött kabát, fonott fejdísz.  
kihajtott fehér gallérral;

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$

$$[\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$

60. Zárt, szürke kötött kabát, fonott fejdísz.  
kihajtott fehér gallérral;

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$

$$[\text{Vá} \quad \text{Tá(To)}]$$

61. Derékig meztelen női test hátulról.  
[Vá Tá(To) Vá]
62. Vékony, világos, nyitott, szürke kötött kabát,  
műszálas pulóver; kihajtott fehér gallérral.  
[Vá Vá Vá Tá(To)]  $\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$
63. Vékony, világos, műszálas nyitott, szürke térd alá érő,  
pulóver; kötött kabát, kihaj- skót kockás  
tott fehér gallér; szoknya.  
 $\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & & \end{bmatrix}$   $\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{To} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$
64. Nyitott vászonköpeny; nyitott, szürke kötött kabát,  
kihajtott fehér gallérral;  
[Vá Tá(To)]  $\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$   
sötét, félmagas sarkú cipő.  
[Vá To Tá]
65. Összefogott vászonköpeny.<sup>14</sup>  
[Vá Tá(To)]
66. Zárt, sötét nyitott, fehér, hegyes,  
vászonköpeny; széles pikégallér;  
 $\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$   $\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Vá} & \text{Tá(To)} & \end{bmatrix}$   
vékony, műszálas, szürke  
csíkozott pulóver.  
 $\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix}$
67. Zárt, sötét vászonköpeny, felső gomb kigombolva.<sup>15</sup>  
[Vá Vá Tá(To) Vá]

68. Zárt, sötét kosztümkabát, nyitott gallérral, vékony, műszálas, szürke,  
kárómintával, sötét gombokkal; csíkozott pulóver.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} & \text{Vá} \\ \text{To} & & \text{To} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
69. Összefogott vászonköpeny vékony, szürke, műszálas,  
(kéz a zsebben); csíkozott pulóver.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
70. Sötét, zárt, női ballonkabát.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \end{bmatrix}$$
71. Zárt, sötét, női ballonkabát vékony, műszálas, szürke  
nyitott gallérral; csíkozott pulóver.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá(To)} \\ \text{Vá} & & & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix}$$
72. Nyitott, szürke vékony, műszálas, szürke, fém karóra,  
kötött kabát; csíkozott pulóver; sötét szíjjal;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{Tá(To)} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & \text{To} \end{bmatrix}$$
- sötét, félmagas sarkú cipő.  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{To} & \text{Tá} \end{bmatrix}$$
73. Zárt, sötét kosztümkabát, vékony, műszálas, szürke  
nyitott gallérral, csíkozott pulóver.  
kárómintával, sötét gombokkal;  

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & & \\ \text{To} & & \text{To} \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix}$$

74. Zárt, sötét kosztümkabát, vékony, műszálas, szürke,  
 nyitott gallérral, csíkozott pulóver;  
 kárómintával, sötét gombokkal;

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{Vá} & & \\ \text{To} & & \text{To} \end{bmatrix}$$

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix}$$

fém karóra, sötét szíjjal.

[Vá Tá Vá To]

75. Világos, csíkozott selyemblúz, feltűzött lófarok,  
 nyakkivágással, nyitott gallérral, frufruval.  
 világos gombokkal;

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{To} & & \text{Vá} \\ \text{To} & & \end{bmatrix}$$

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{To} & \end{bmatrix}$$

76. Zárt, sötét kosztümkabát, vékony, műszálas, szürke,  
 gallérral; csíkozott pulóver.

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Tá} \\ \text{To} & & \end{bmatrix}$$

$$\begin{bmatrix} \text{Vá} & \text{Vá} & \text{Vá} \\ \text{To} & \text{Tá} & \end{bmatrix}$$

A mátrixok, a jelölőrendszer egységei, mint a tagolás során elkülöníthető elemek, egymással strukturális viszonyban állnak. A strukturális viszony, a kombináció két típusát, a *kölcsönös feltételezettséget* [)]([ és az *egyszerű kötődést* vagy *kapcsolatot* (.) jelenti. A mátrixon belüli szerkezetet a kölcsönös feltételezettség jellemzi. Ez a tárgy és a toldalék viszonyára vonatkozik. A változó és a tárgy egyszerű kombinációban állnak egymással. A mátrixok kombinálódásából élénk táruelő jelölő rendszer lényegi strukturális viszonya a kombináció.

A mátrixok számbavétele és szerkezetük leírása után áttérünk a fajták, illetve osztályok besorolására. *Fajtán* a filmen látható, és a szereplők által viselt egyes ruhadarabokat értjük. Fajta szerepét töltheti be minden elem, ami a testen díszítés céljából elhelyezhető, vagy a test tartozéka (így például ide soroljuk a biszukat, az órákat, sőt a frizurafajtákat is.) A fajták *osztályokat* alkotnak. Egy

osztályba sorolhatók mindazok a fajták, amelyek kölcsönösen kizárják egymást: egy időben, a test adott pontján csak a fajta egyik változata jelenik meg.

## II.

### A korpuszban található osztályok, illetve fajták megoszlása<sup>16</sup>

1. *Alsónemű*: kombiné.
2. *Anyagok*.
3. *Blúzek*.
4. *Lábbelik*: sötét, félmagas sarkú bőrcipő; sötét, magas sarkú lakkcipő; sima, posztó házi papucs.
5. *Csípő*.
6. *Eleje*.
7. *Együttesek*: kosztüm, szett.
8. *Hajítás*.
9. *Hajviselet*: feltűzött lófarok; frufru; kacsafarok; fiús, rövid haj.
10. *Harisnya*: nájlonharisnya.
11. *Háta*.
12. *Kabátok*: télikabát, ballonkabát, orkánkabát.
13. *Kellékek*: kézitáska, iskolatáska, ceruza, óra, újság, fejdísz, abroncs.<sup>17</sup>
14. *Kivágás*.<sup>18</sup>
15. *Kötött kabátok*.
16. *Méret*.
17. *Motívumok*: káró, csíkozás, pettyes, skót kockás.
18. *Nyak*: magas nyak, gallér.
19. *Oldal*.<sup>19</sup>
20. *Övek*: bőrvö, lakköv, óraszíj.
21. *Pulóverek*: vékony, műszálas.
22. *Ruhák*: vászonköpeny, házi ruha, estélyi ruha.
23. *Sálak*: nyaksál, vállsál.
24. *Stílus*.
25. *Szélek*: szegélyek<sup>20</sup>
26. *Szoknyák*.

27. *Táskák:* kézitáska, iskolatáska.
28. *Ujj:* hosszú ujj, ujj nélküli.
29. *Varrás:* rakás, betét.
30. *Vállak.*
31. *Vonalak.*
32. *Zárok:* csat, gomb.
33. *Zsebek.*

A ruházati kód jelölőrendszerének gazdasága a benne működő paradigmarendszerek (változók) számától függ. Minél több változó szerepel benne, annál gazdagabb tagolódási lehetőségről tanúskodik, annál több „információt” képes továbbítani, annál hatásosabban járul hozzá az árnyalt jelentésrendszer felépítéséhez.

A változók gazdasága a jelölőrendszer mobilitásáról vall. A jelölőrendszer mobilitása lehet belső mozgás, vagy külső hatás eredménye. Belső mozgáson azt értjük, ha a ruházati kód jelölőrendszere gazdag artikulációs lehetőségekkel, nagyszámú változóval rendelkezik. A ruházati kód tagolási lehetőségeit ezért változóinak száma szabja meg. Külső hatásról akkor beszélünk, ha a ruházati kód alkotta jelölő rendszer tagolódását a film nyelvi kódjának igénybevételével igyekeznek biztosítani. Erre nagyobb hangsúlyt helyeznek akkor, ha a belső mozgás – a változók kicsiny száma miatt – csekély. Nem térünk ki arra, hogy a változók csekély számának milyen okai lehetnek, csupán utalunk rá, hogy ezek az okok az elbeszélő szerkezetben, a cselekményben gyökereznek; hogy a nyelvi kód a ruházati kódot a narratív kód kíváncsalmainak megfelelően tagolja.

### III.

#### A változók osztályozása mátrixok szerint<sup>21</sup>

1. rövid/hosszú: 1
2. oldalt/hátul/elöl: 1
3. nélküle/vele:<sup>22</sup> 1, 1, 1, 1, 15, 17, 23, 26, 27, 49, 49, 51, 51, 52, 53, 55
4. áttört/sima: 1, 66
5. zárt/nyitott:<sup>23</sup> 2, 4, 6, 7, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 35, 37, 38, 39, 42, 45, 48, 52, 56, 57, 58, 60, 66, 68, 70, 71, 73, 74, 76
6. nyitott/zárt: 3, 4, 7, 8, 9, 10, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 29, 31, 35, 37, 37, 39, 42, 45, 53, 54, 55, 59, 62, 63, 64, 64, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 75
7. nagy/kicsi: 2
8. sötét/világos: 1, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 8, 11, 12, 12, 13, 13, 13, 13, 17, 18, 19, 20, 20, 21, 21, 22, 22, 22, 22, 26, 26, 27, 27, 28, 28, 29, 30, 30, 30, 33, 34, 34, 35, 35, 37, 38, 38, 39, 42, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 52, 53, 54, 54, 54, 54, 55, 56, 57, 57, 64, 66, 67, 68, 68, 70, 71, 72, 72, 73, 73, 74, 74, 74, 76
9. világos/sötét: 1, 4, 5, 5, 6, 6, 7, 9, 11, 17, 18, 23, 26, 34, 42, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 62, 63, 63, 64, 66, 76
10. szürke/világos/sötét:<sup>24</sup> 3, 10, 11, 12, 13, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 47, 50, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 71, 72, 72, 73, 74, 76
11. középen/oldalt: 3, 14, 39
12. párhuzamos/nem párhuzamos: 3, 31, 32, 33, 34, 40
13. szegélyezett/szegély nélküli: 3, 14, 15, 24, 25
14. térd alá/térdig/térd fölé érő: 3, 25, 29, 32, 33, 44, 47, 56, 58, 63
15. ráhelyezett/egybe: 4, 40, 51, 52
16. felső/alsó: 4
17. kötött/sima: 5, 39, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 72
18. elöl/hátul: 5, 24, 41, 60
19. széles/keskeny: 6, 8, 10, 11, 13, 52, 54
20. pettyes/petty nélküli: 6, 34, 52, 57

21. felgyűrt/letűrt: 7
22. vékony/vastag: 8, 11, 13, 32, 34, 36
23. hegyes/tompa: 4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 42
24. csíkozott/csík nélkül: 10, 11, 19, 20, 21, 22, 31, 32, 33, 34, 36, 64,  
75
25. fél/egész: 13
26. 1/2/3: 14, 72
27. félig/egészen: 16
28. toldott/toldatlan: 17
30. kivágott/kivágás nélküli: 18, 26, 68, 75,
31. többszínű/színtelen: 18, 20, 21, 22, 35, 52
32. műanyag/bőr: 12, 29, 30, 34, 35
33. műszálas/gyapjú: 1, 19, 20, 21, 22, 32, 36, 47, 50, 62, 63, 66, 68,  
69, 71, 72, 73, 74, 76
34. bőr/műanyag: 2, 13, 13, 20, 21, 22, 38,
35. hátul/elöl: 16, 25
36. rakott/rakatlan: 3, 25
37. övezett/öv nélküli: 28
38. magas/lapos/félmagas:<sup>25</sup> 28, 54, 63, 64, 72
39. mintás/sima: 3, 25, 29, 32, 33, 38, 39, 44, 47, 49, 50, 51, 52, 57,  
58, 63, 68, 73, 74
40. selyem/vászon:<sup>26</sup> 18, 19, 20, 21, 22, 35, 52, 75
41. vászon/...: 1, 1, 2, 4, 6, 7, 9, 15, 17, 23, 42, 49, 51, 56, 57, 64, 65,  
66, 67, 69
42. szövet/...: 37
43. friss/régi: 38, 39
44. kör alakú/...: 1, 1, 1, 2, 15, 17, 23, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 35, 36,  
42, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 62, 63, 66, 68, 69,  
71, 72, 74, 76
45. lakk/bőr: 54
46. kihajtott/....: 58, 59, 60, 75
47. fonott/....: 59, 60
48. összefogott/...: 65, 69
49. feltűzött/leeresztett: 75

A következő táblázat a beállításokban összeírt mátrixok, és a mátrixokban működő változók számát együttesen adja meg.

#### IV.

#### A beállításokban található mátrixok és változók száma

Beállítá- sok sor- száma	Mátrixok száma	Változók száma az egyes mátrixokban	Változók száma összesen
1.	5	2-3-3-2-3	13
2.	1	3	3
3.	2	2-3	5
4.	2	4-4	8
5.	3	2-2-2	6
6.	3	1-2-4	7
7.	4	1-2-1-2	6
8.	4	3-1-1-2	7
9.	2	2-3	5
10.	2	2-3	5
11.	3	2-3-2	7
12.	3	2-2-2	6
13.	5	2-2-2-2-1	9
14.	1	3	3
15.	1	2	2
16.	1	2	2
17.	3	2-1-2	5
18.	3	2-1-3	6
19.	3	1-2-1	4
20.	4	1-2-1-1	5
21.	5	1-2-1-2-1	7
22.	6	1-2-1-2-1-1	8
23.	1	3	3
24.	1	1	1
25.	2	1-3	4
26.	2	3-2	5
27.	2	3-2	5
28.	3	3-1-1	5

Beállítá- sok sor- száma	Mátrixok száma	Változók száma az egyes mátrixokban	Változók száma összesen
29.	3	3-1-2	6
30.	4	2-1-2-1	6
31.	1	3	3
32.	3	3-2-1	6
33.	4	3-2-1-2	8
34.	4	3-1-2-4	10
35.	4	3-1-1-2	7
36.	2	3-1	4
37.	2	3-3	6
38.	5	5-1-2-1-3	12
39.	3	3-1-1	5
40.	1	2	2
41.	1	2	2
42.	3	2-4-1	7
43.	1	1	1
44.	2	1-2	3
45.	2	4-1	5
46.	1	1	1
47.	3	3-2-2	7
48.	1	3	3
49.	1	5	5
50.	3	3-2-2	7
51.	1	5	5
52.	2	3-4	7
53.	1	3	3
54.	4	3-2-1-2	8
55.	1	3	3
56.	2	2-3	5
57.	2	2-4	6
58.	2	4-2	6
59.	2	4-1	5
60.	2	4-1	5

Beállítá- sok sor- száma	Mátrixok száma	Változók száma az egyed mátrixokban	Változók száma összesen
61.	1	2	2
62.	2	3-4	7
63.	3	3-4-2	9
64.	3	1-4-1	6
65.	1	1	1
66.	3	2-4-3	9
67.	1	3	3
68.	2	3-3	6
69.	2	1-3	4
70.	1	3	3
71.	2	4-3	7
72.	4	2-3-2-1	8
73.	2	3-3	6
74.	3	3-3-2	8
75.	2	3-1	4
76.	2	2-3	5

A változók számának mátrixonként történt összeszámlálása rávilágít arra, hogy a beállításban maximálisan 12 változót tudunk észlelni. Tájékoztató arról is, hogy ha kis számú mátrix található a beállításban, ezekben – potenciálisan – több változót tudunk észlelni, mint a mátrixokban bővelkedő beállításokban.

A változók számbavételével kiderült, hogy a korpuszban vizsgált legtöbb változó *poláris oppozíció*t alkot. Ide sorolhatók mindazok, amelyek meghatározzák a hosszúságot, a szélességet, a térfogatot, a nagyságot, a vízszintes és függőleges helyzetet, a harántállást, a mozgást, a kiemelkedést és az irányt. *Alternatív ellentétpárt* a megnevezést és a létezését, *szeriális oppozíció*t a hosszarányt és a zártságot, *kombinált oppozíció*t a formát, a szimmetriát és a toldalékot meghatározó változók alkottak.

A jelölőrendszer minden elemének – legyen az osztály, vagy változó – a struktúrában elfoglalt helyét az a képessége határozza meg, amellyel a vele ellentétes természetű elemekkel kapcsolatba

tud lépni. Az alábbi felsorolás az egyes osztályok *asszociatív képességeiről* tanúskodik. Túlmutat a jelölőrendszer elemzésén, mert elárulja, hogy az elbeszélésben mely osztályok kiválasztása biztosítja a rendszernek a leggazdagabb tagolódási lehetőséget, melyek azok az osztályok, amelyekben a legjellemzőbben jelentkezik a változás; melyek vonzzák leginkább a tekintetet, kecsegtetnek a változás azonnali észlelésének reményével, növelve ezzel a film jelentésrendszereinek hatékonyságát.

## V. Az értékek megoszlása osztályok szerint

Osztály	Pozitív értékek száma (társulhat)	Negatív értékek száma ( <i>nem</i> társulhat)
Alsóneműk	19	30
Anyagok	16	33
Blúzok	18	31
Cipők	14	35
Eleje	7	42
Együttes	15	34
Hajtás	6	43
Hajviselet	9	40
Harisnyák	10	39
Háta	4	45
Kabátok	19	30
Kellékek	-	-
Kivágások	6	43
Kötött kabátok	16	33
Méretek	3	46
Motívumok	2	47
Nyakak	5	44
Oldal	4	45
Övek	10	39

Osztály	Pozitív értékek szá- ma (társulhat)	Negatív értékek száma ( <i>nem</i> társulhat)
Pulóverek	11	38
Ruhák	24	25
Sálak	11	38
Stílus <sup>27</sup>	-	-
Szélek	6	43
Szoknyák	18	31
Táskák	12	37
Ujjak	10	39
Varrás	1	48
Vállak	4	45
Vonalak	1	48
Zárak	8	41
Zsebek	18	31

A tipikus kapcsolatok a rendszerben levő kombinációs lehetőségekről tanúskodnak. A jelölőelemek gazdag kombinációs lehetőségeiből – a tipikus kapcsolatok bizonyossága szerint – a narratív kód kívánalmainak megfelelően történik a szelekció, s szűkül egyetlen jelöltre az osztály és változó viszonyában potenciálisan benne rejlő jelöltgazdagság.

#### IV.

##### Tipikus kapcsolatok

(az egyes osztályokra vonatkoztatott változók)<sup>28</sup>

- Alsóneműk:* 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 19, 20, 22, 24, 29, 30, 31, 39, 41
- Anyagok:* 4, 8, 9, 10, 17, 20, 22, 31, 33, 34, 39, 40, 42, 45, 41, 47
- Blúzok:* 1, 4, 5, 8, 9, 10, 13, 19, 20, 22, 24, 29, 30, 31, 33, 39, 40, 41
- Cipők:* 4, 5, 6, 8, 9, 10, 23, 25, 30, 34, 38, 39, 41, 45

<i>Csípő:</i>	3
<i>Eleje:</i>	5, 19, 28, 30, 31, 37, 39
<i>Együttes:</i>	1, 8, 9, 10, 13, 17, 20, 22, 24, 28, 30, 33, 34, 39, 42
<i>Hajtás:</i>	7, 8, 9, 12, 16, 19
<i>Hajviselet:</i>	1, 8, 9, 31, 36, 43, 47, 48, 49
<i>Harisnyák:</i>	4, 8, 9, 17, 21, 22, 24, 33, 39, 40
<i>Háta:</i>	19, 28, 30, 37
<i>Kabátok:</i>	1, 5, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 17, 19, 24, 28, 29, 31, 33, 34, 37, 39, 42
<i>Kellékek:</i>	-
<i>Kivágások:</i>	7, 11, 12, 18, 35, 44
<i>Kötött kabátok:</i>	1, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 19, 22, 24, 29, 31, 33, 37, 39
<i>Méretek:</i>	1, 7, 14
<i>Motívumok:</i>	20, 24
<i>Nyakak:</i>	3, 15, 30, 38, 44
<i>Oldal:</i>	4, 5, 6, 28
<i>Övek:</i>	3, 4, 8, 9, 10, 19, 22, 34, 45, 47
<i>Ruhák:</i>	1, 4, 5, 8, 9, 10, 13, 14, 17, 20, 22, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42
<i>Sálak:</i>	8, 9, 10, 17, 19, 20, 22, 31, 39, 40
<i>Stílus:</i>	-
<i>Szélek:</i>	3, 8, 9, 10, 19, 31
<i>Szoknyák:</i>	1, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 24, 28, 31, 33, 34, 36, 39, 42
<i>Táskák:</i>	7, 8, 9, 10, 13, 19, 29, 31, 32, 34, 39, 45
<i>Ujjak:</i>	1, 3, 5, 6, 8, 9, 17, 19, 21, 24
<i>Varrás:</i>	22
<i>Vállak:</i>	3, 19, 23, 36
<i>Vonalak:</i>	3
<i>Zárak:</i>	3, 5, 6, 11, 12, 15, 18, 35
<i>Zsebek:</i>	3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 28, 29, 31, 35

## Jegyzetek

1. A kommutáció, mint művelet a struktúra egyik elemének mesterséges helyváltoztatását jelenti. A változtatás után megfigyelhető, hogy bekövetkezett-e, vagy sem az adott struktúra módosulása. Így fedezhetők fel a változást előidéző legapróbb elemek, amelyeket az adott struktúrára jellemző egységeknek tekinthetünk. Az elemkapcsolatok módosulását megállapítva, meghatározható, hogy az adott struktúra egészében milyen *kommutatív osztályokat* különböztethetünk meg.
2. Egymásnak megfelelő ( $\equiv$ ), de nem egyenlő ( $=$ ).
3. A kombináció lehet implikáció, szolidaritás, vagy egyszerű kapcsolat. A kombináció a konstelláció, a szolidaritás pedig a kölcsönös feltételezettség fogalma alá sorolható. Kölcsönös feltételezettségnek a két állandó közötti, konstellációnak pedig a két változó közötti funkciót nevezzük. Állandó a funkcióban az az elem, amelynek jelenléte a másik elem jelenlétének szükségszerű feltétele. Változó pedig az az elem, amelynek jelenléte nem szükségszerű feltétele a funkciókapcsolat létrejöttéhez szükséges másik elemnek.
4. A mondatnak a vizuális közlésben a szeméma fogalma felel meg. Valahányszor bonyolultabb, összetettebb jelölőkapcsolatokról van szó, a szeméma fogalmát használjuk.
5. Gyakran találunk például egy mátrixban két toldalékot. Ilyenkor nehéz megállapítani, hogy a mátrixban melyik a tárgy és melyik a toldalék. (Az a tárgy, amelyikre a változó vonatkoztatható.)
6. Az alpaga és a vászon ilyen ellentétben állnak, mivel ezek a szövetfajták egyazon időben, a ruházat egyazon pontján nem használhatók fel.
7. A mátrix három elemét a következőképpen jelöltük: tárgy (Tá), toldalék (To), változó (Vá). Arab számmal adjuk a beállításokat (például 1., 2. stb.). A beállítások számozása nem követi a filmbeli tényleges sorrendet. Az itt egymást követő két beállítás közé a filmen több, a ruházati kód szempontjából nem jellemző beállítás ékelődik.

8. A fekete-fehér filmen a színváltozó az egyszerű, poláris ellentétben semleges terminussal gazdagodik (fekete/fehér/szürke = világos/sötét/szürke).
9. A toldalék összefolyhat a tárggyal. A tárgy toldalékká, a toldalék tárggyá válhat. A gombolás egyszer, mint osztály, tárgyat alkothat, máskor – mint jelen esetben is – toldalékként szerepelhet.
10. Néhány márka-, vagy anyagváltozót mint, jelölőt a leképezés (a denotáció) szintjén is konnotált formában észlelünk. Például a *skót kockás* konnotált jelentésudvara igen kiterjedt („sportos”, „angolos elegancia” a világra utaló jelöltek, míg „örökké divatos” a divatra vonatkozó jelölt).
11. Van tapintás útján érzékelhető minőség, amelyet a tapasztalat alapján azonban látással is fel lehet mérni.
12. A rakás szerepelhet toldalékként, bár a rakott/sima ellentétpárba állítható változóforma is létezik. Itt a tárgy és a toldalék összeforrásáról van szó. A rakás/rakott lehet változó, de másik változó segítségével jeleníthető meg, válik tárgyból toldalékká.
13. Meztelen = nulla fok.
14. A nyitott/zárt paradigmának tekinthető ellentétpár összetett változattal egészül itt ki: zárt is/nyitott is = összefogott.
15. Ezt a változatot is tekinthetjük a nyitott/zárt ellentétpár összetett terminusának.
16. Kurzívval jelöljük az osztályokat, mögöttük pedig az osztályokba tartozó fajtákat soroljuk fel.
17. Különfélék lehetnek. Fajtát nem alkotnak. Az ide sorolt tárgyak más-más osztályba tartoznak.
18. Ha nincs gallér, akkor a kivágás jelöli a nyakat, utal a gallér hiányára.
19. Mint osztály, a ruha részét, mint változó, az irányt (lásd eleje, háta) jelenti.
20. Más osztályba is besorolhatók.
21. A változók mögötti szám a beállításra utal, amelyben a változó előfordult.
22. Az ellentétpár második változatát (vele) nem vettük számba, tekintettel arra, hogy csak a „megfosztó” változatnak van hangsúlyozott jelölő funkciója. A tapasztalat alapján csak a

- jelölők hiányára reagálunk azokban az együttesekben, amelyekben hozzászoktunk az egyes elemek jelenlétéhez. Természetesnek találjuk a jelenlétet, természetellenesnek a hiányt.
23. Valahányszor zártról beszélünk, azon mindig a begombolt, becsatolt, zipzárral zárt állapotokat érzük. A nyitott/zárt változó a jelölőrendszer leggyakrabban alkalmazott ellentétpárja. Egyike azoknak a ritka változóknak, amelyek minden jelölőrendszer nélkülözhetetlen paradigmái. Ilyen például az általunk vizsgált mintában a (fekete/fehér/szürke) színváltozó is.
  24. A változó semleges terminusának viszonylagos ritkasága arra utal, hogy a jelölőrendszerben az elemek éles kontraszthatásra épülnek. A divat előszeretettel épít az egymást kizáró mozzanatokra, mert a változást csak ezek által tudja kifejezően érvényre juttatni.
  25. Ebben a rendszerben a magas nem az alacsonnyal, hanem a félmagassal áll ellentétben.
  26. Az ellentétpárokat – bár minden jelölőrendszer lényegét ezek adják – az adott mintában, a minta sajátosságait figyelembe véve kell felállítani. Néhány ellentétpárban, (például a 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48.) jelölt változóknak a rendszerben nem található párja. Így egyetlen ellentétpár sem általánosítható, csupán az adott minta szempontjából tekinthető jellemzőnek.
  27. A stílus jelöléséhez nem egy, hanem több, együttesen, meghatározott módon szervezett változócsoporthoz szükséges.
  28. Az osztályok mögött álló számok a változók listájának sorszámaira utalnak.



# **Pszicho(szemio)analitika**



## A pszicho(szemio)analitika és a film

A filmalkotás *egyedi rendszer*, szöveg, de az egyedi rendszer, a szöveg fogalma mögött bizonyos esetekben több filmalkotás is megbújhat. Minden rendszer több kódot (filmit és kulturálisat) elegyít. Valamennyi filmalkotás a kódok alkalmazásával, felhasználásával (de egyszersmind ellenükben is, meghaladásukkal) születik (ujjá).

A filmi/filmbeli *alakzatok* a minimálisnál nagyobb egységek. Némelyek jelentését a filmalkotásban elfoglalt helyük adja meg (azaz nem, vagy nemcsak a kód), az egyedi rendszer határozza meg. Eszerint egy-egy alakzatnak annyiféle jelentése volna, ahány egyedi rendszer létezik? Kevéssé valószínű, hisz akkor ezek az alakzatok nem alkothatnának kódot. Márpedig tudjuk (a tapasztalat igazolja), hogy ilyen kód létezik. Más esetben az alakzat néhány elfogadott jelentéstípusra vezethető vissza (korlátozódna). A kutatás jelenlegi szakaszában ez utóbbi állítással kell megelégednünk, annak a feltevésnek a lehetőségét meghagyva, hogy létezik terjedelmében nagyobb kód, és ez valóban az összes alakzattípust egyesíti. Bizonyos alakzatok – úgy tűnik – több szemantikai mezőt is fedhetnek, de ezen állítás bizonyításához hiányoznak az alapok. Mindez korántsem feltételezi azt, hogy az alakzatok (sok esetben eljárások) felcserélhetők. Alkalmazásukat azonban nem az a jelentés határozza meg, amelyre visszavezethetünk, hanem az adott szöveggörnyezet. A filmalkotásban elfoglalt helyük kölcsönzi egyedi jelentésüket, és általános jelentésük szabja meg sajátos filmbeli helyzetüket. Státusuk labilitása, a meghatározás bizonytalansága ellenére (amely helyzetüket tükrözi), nagyobb, jelentéshordozó egységek filmi mivolta felől semmi kétség, hisz másutt nincs megfelelőjük. A film sajátosságának kérdése nem függetleníthető a kifejezési anyag sajátosságának kérdésétől. Ezek az alakzatok a *filmforma* alakzatai.

Amikor 1975-ben a *Communications* 23. száma (amely a *Pszichoeanalízis és film* címet viselte) megjelent, benne Metz két tanul-

mányán kívül Roland Barthes, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour, Julia Kristeva, Félix Guattari azóta sokszor idézett írásaival, sokan már eltemették a „klasszikus” szemiotikát, és ünnepelték az „újat”. (Nem ritka jelenség a tudománytörténet-ben.) Az óvatosabbak, a túlzásra kevésbé hajlók, a nem kizárólag ellentétekben gondolkozók inkább új eszközöt láttak a pszichoanalízisben, amellyel tovább mélyíthető az olyan összetett jelenség, mint a film tanulmányozása. (Barthes, Roland: *En sortant...*; Baudry, Jean-Louis: *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité.*; Bellour, Raymond: *Le blocage symbolique.*; Kristeva, Julia: *Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire.*; Guattari, Félix: *Le divan du pauvre.*)

A pszichoanalízis integrálása a szemiotikába nem számított új jelenségnek, miután elvileg sosem zárták ki belőle. Roland Barthes, a *Communications* 4. számához írott bevezetőjében jelezte, a szemiológia lehetővé teszi, hogy benne egyesüljenek az antropológiai, a szociológiai, a pszichoanalitikai és a stilisztikai kutatások, amelyek valamennyien a jelentés fogalmát vizsgálják.

Mindkét álláspontban van igazság. Tény, hogy *A képzeletbeli jelölő* nem ugyanazzal a jelentésfogalommal dolgozik, mint amellyel az *Esszé*kben találkozunk. Saussure-t Lacan váltotta fel.

A svájci nyelvész szerint a jelölő a jelfogalom egyik összetevője, amely a másik (a jelölt) nélkül sosem teljes, sosem jelenhet meg. Jacques Lacan elméletében viszont a jelölő fogalma szembenáll a jel fogalmával. A nyelvészet – állítja az analitikus – nem jelölőkkel foglalkozik valójában, miután nem veszi figyelembe azt, amit a jelölő képvisel. (Milner, Jean-Claude: *L'amour de la langue.* 1978.)

A pszichoanalízis – jegyzi meg Metz is – kétségbevonja a jelfogalom túlzott jelentőségét, amelyet a korábbi elméletekben neki tulajdonítottak. (*Avant-propos. Image(s) et culture(s). Communications*, 1978.)

Maga Lacan viszont több ízben is hangsúlyozta, milyen sokat köszönhet elmélete a saussure-i nyelvfelfogásnak. Sőt, Freud sohasem habozott, hogy kora tudományos elméletéből merítsen, ha a szükség úgy kívánta. „Hogy megnevezze azt, aminek még nem volt neve; hogy átgondolja azt, amit senki sem gondolt még át, Freud (anélkül, hogy ebből titkot csinált volna) számos fogal-

mat kölcsönzött a dinamikából, a biológiából, a politikai gazdaságtanból, nem is beszélve a pszichológiáról és pszichiátriáról.” (Lecourt, Dominique: *Lacan: Philosophe ou philanalyste*. Franc-Tireur, 1978.)

Lacan előbb a freudi pszichoanalízis fogalmait a strukturalista nyelvészet fogalmaivá „dolgozta át”. Nem használta fel mechanikusan őket a tudatalatti tanulmányozásakor, hanem fokozatosan új fogalmakká nemesítette azokat, így azoknak már kevés köze maradt korábbi mivoltukhoz.

A lacani pszichoanalízis mély hatást gyakorolt Franciaországban a társadalomtudomány valamennyi ágára, különösképpen a fiatalabb kutatógenerációra. Csak idő kérdése volt, mikor használják fel végre a film vizsgálatában is. A folyamatot a *Communications* már idézett 23. száma indította el.

A film pszichoanalitikus vizsgálata azonban jóval hosszabb múltra tekinthet vissza. Edgar Morin a *Film vagy a képzeletbeli ember* című, 1956-ban megjelent munkája kifejezetten analitikus inspirációjú mű, de a pszichoanalízis nem freudi, hanem kleini irányzatát követi.

Mélanie Klein kulcsszerepet játszik a pszichoanalízis történetében a lelkileg sérült gyerekek pszichoanalitikus kezelése folyamán kidolgozott elméletével. Tőle származik a *projektív identifikáció* (azonosulás) fogalma. Az ő hatása érződik Lacan tárgyfogalmán (a kleini *részleges tárgy* fogalma alapján.) A *képzeletbeli* jelölőben Metz megpróbál középúton maradni Klein és Lacan között, akik közül az előbbi a *képzeletbelit*, az utóbbi a *szimbolikus*at tartja jelentősnek az Én alakulása szempontjából.

A *szimbolikus* fogalma a pszichoanalízisben Lacantól származik, aki ennek három lényeges tartományát különbözteti meg: a *szimbolikát*, a *képzeletbelit* és a *valóságot*. A szimbolika a pszichoanalízis azon tartománya, amely a nyelvvé strukturálódott rendszerekkel foglalkozik.

A lacani analitikus felfogás így lényegesen többet, újat nyújt a film tanulmányozásakor (ahogy erre Metz írásai a példák), miután a *szimbolikus tartomány* jelentőségét hangsúlyozza, és annak keretében vizsgálja a filmmel kapcsolatos jelenségeket, szemben Morinnel, aki Klein nyomán a *képzeletbeli* döntő szerepében hisz.

A negyvenes évek végén a pszichoanalízis az azonosulás (az identifikációs problémák) vizsgálatával járult hozzá a filmelmélet határainak tágításához. A *Revue Internationale de Filmologie* első számában Jean Deprun *A film és az azonosulás* című cikkében a pszichoanalízis segítségével kísérelte meg bizonyítani a film sajátos művészet voltát. „A film – írta – a színháznál és a sportnál fokozottabban igényli a néző és résztvevő vallásos magatartását, amelyet az azonosulás valamennyi módja takar. (...) A színházban még magam vagyok magam, én játszom szerepem. A moziban azonban lemondok erről, feladom éneimet. Elsiklok a tekintetek elől, amelyek egyébként arra kényszerítenek, hogy magam legyenek, hogy mások várakozásának megfeleljek. Senki nem lát többé, én sem látok senkit.” (*Le cinéma et l'identification. Revue Internationale de Filmologie, Juillet-Août, 1947.*)

Ezt az állapotot (a filmeszlelés metapszichológiai következményeit) Metz is tanulmányozta *A képzeletbeli jelölő* című írásában. A filmi állapotot és az álomállapotot összevetve megállapítja, hogy az előbbi és az utóbbi viszonya az azonosság és különbözőség különös elegye. „Szemben az élet szokványos jelenségeivel – folytatja –, a filmi állapot általában csökkenti az éberséget, az alvás, az álmodás kezdetéhez hasonló állapotot eredményez.

Deprun és Metz vizsgálódásának középpontjában álló fogalom az ún. *film*i állapot. A film és nézője azonosulásának kimutatásához mindketten a néző „tevékenységének” meghatározásából indulnak ki. Az azonosulás képzeletbeli, *projektív* (a néző énjének kivetítése). „A játékfilm nézője nem tudja száz százalékgig biztosan, hogy moziban van.” (Metz: I. m.) Úgy érzi, mintha maga is részt venne a cselekvésben; hogy az, amit mások képzelete szüleményeként észlel, az a saját képzeletének szülötte voltaképpen. „Az álomban a saját képzeletem szüleményeiben veszek részt – mutat rá Mitry is –, míg a filmben mások teremtik meg és kényszerítik rám azokat.” (Mitry, J.: I m. I.) Ő azonban elutasítja azt a gondolatot, hogy azonosulásról volna szó, sőt azt lehetetlennek tartja a néző esetében. „Ha azonosulásról volna szó, az »én« és a »másik« elkerülhetetlenül összefolyna bennünk. A néző viszont csak azonos módon viselkedik két, egymással megegyező helyzetben. Az elcsattanó pofont én is szívesen

lekevertem volna a gazembernek, de jólneveltségem, gyengeségem megakadályozott volna ebben.” A filmet észleli a néző, nem vizionál és hallucinál, ezért „tőle függ, hogy azonosul-e, vagy sem a látottakkal”. „A részvétel, az azonosulás mindig tudatos, akarati tényezőtől függ.” A pszichoanalízis terminusaiban fogalmazva: az Én funkciót (a valóság erőpróbáját kiállva) fenntartja a néző. Az azonosulás – Mitry szerint – *projektív asszociációra* korlátozódik csupán. A néző tudatos személyiség, akaratában szabad, fogékony. A pszichoanalízis viszont szemben áll ezzel a felfogással. Az Én kétségtelenül nem adja fel funkcióit, de figyelme lanyhul, és ez elősegíti a visszahúzódást, a magába zárkózást, a fantázia fokozott működését. Az alany (a néző) fokozatosan veszti el érdeklődését a külvilág iránt, legalábbis ideiglenesen elfordul a valós tárgyaktól. (Metz: I. m.)

A néző viszonya a filmhez tehát nem akarati, hanem metapszichológiai tényezőktől függ (kivételt képez az, hogy tudatosan választja a mozilátogatást, és fizeti ki a jegyét). (Metz: I. m.)

A pszichoanalízis rávilágít arra, miként hat a film intézményrendszere a nézőre (azzal, hogy felfedi a metapszichológiai tényezők szerepét, amelyek befolyásolják a filmélményt). A metzi megközelítésmód a filmről a film intézményrendszerére, mint elemzendő valóságra, helyezi át a hangsúlyt.

A film intézményrendszerének pszichoanalitikus elemzéséhez jelentős adalékkal járult hozzá Jean-Louis Baudry cikkében, amely első ízben említi a *diszpozitív* fogalmát. Ezt Baudry későbbi írásában tovább elemzi, és elmélyíti. (*Effets idéologiques de l'appareil de base. Cinématique*, 1970.; *Le dispositif. Communications*, 1975.)

Kifejti, hogy a néző nem a filmmel, hanem annak ábrázolásmódjával (pontosabban annak révén) azonosul, azt a *látásmódot* teszi magáévá, amely a filmben ölt testet. A felvevőgép nem csupán a reprodukció eszköze, hanem a *camera obscura* modelljére épülő *szerkezet* (diszpozitív), amely lehetővé teszi, hogy a reneszánsz perspektíva szabályainak megfelelő képet kapjunk a valóságról. „Ez az ábrázolás más megvilágításba helyezi a valóságot, mert másra helyezi a hangsúlyt, pontosabban áthelyezi azt. A tekintet kerül a középpontba, és általa annak »eredete«, az

*alany*, amely a jelentés aktív létrehozója, kiindulópontja.” (Baudry, Jean-Louis: *Le dispositif*. 1975.)

A monokuláris perspektíva egyetlen pontból láttatja a valóságot, utal a néző-alany helyére (helyzetére). A lacani pszichoanalízis terminusaival átfogalmazva, ez azt jelenti, hogy a film implikálja a néző azonosulását a tekintetben (mint *másik* tárgyban, azaz az alanytól függetlenül, a tekintet önálló funkciót tölt be ezáltal). A monokuláris perspektíva „transzcendentális alanyt” tételez fel, aki olyan helyzetben van (lenne), mint Isten maga. (Metz: I. m.)

A mozgás reprodukálására épülő film tovább erősítette a monokuláris perspektíva évszázados uralmát. „A filmtörténet illusztrálja, hogy a festészet, a színház, a fényképezés öröksége révén csak késve észlelték hatását, a monokuláris perspektíva hatalmának továbbörökítését.” (Baudry: I. m.)

A pszichoanalitikus vizsgálat tehát kettős azonosulásra világít rá. A néző azonosul a *másik* „szempont”-jával (szemszögével) és a *másik mondanivalójával*, azaz nemcsak a *kijelentés folyamatával*, hanem a *kijelentés eredményével* is. Az előbbi *elsődleges*, az utóbbit *másodlagos filmi azonosulásnak* nevezik.

Metz hangsúlyt helyez erre a megkülönböztetésre. A gyermek a tükörből olyan tárgyakra ismer – írja –, amelyek körülveszik. Az anyját is észleli benne, aki karjában tartja őt. Mindenekelőtt azonban saját képmására csodálkozik rá. „Az elsődleges azonosulás (az Én alakulása) ebből kölcsönzi bizonyos jegyeit. A gyermek magát, mint másikat észleli, másvalaki mellett. Ez a másvalaki képével biztosítja őt arról, hogy a másik ő maga. Tekintélyével fölébe magasodik, de mindenekelőtt kettejük hasonlóságával (emberi formájával) gyakorol hatást rá. A gyermek Énje a hozzá hasonlóval történő azonosulás folyamatában alakul ki. (...) A gyerek azonosul magával, mint tárggyal.” (Metz: I. m.)

Az elsődleges filmi azonosulást gondosan meg kell különböztetni a tükörszakasz elsődleges azonosulásától, amelyhez viszonyítva az előbbi másodlagos, mivel az előbbi feltételezi az utóbbit, hiszen a nézői Én csak azután alakulhat ki, miután a tényleges Én már kialakult. Mindazonáltal a két azonosulástípus sok rokon vonást mutat. Mindkettőben az Énre esik a hangsúly, és a vászon-

nak bizonyos pontig ugyanaz a funkciója, mint a tükörnek. Annak ellenére, hogy a vásznon a néző nem saját képmásával találkozik, ugyanolyan helyzetben van, mint a gyermeki Én a tükör előtt.

Baudry és Metz a nézői Én alakulásáról *topikus* szempontból ad számot. A topikus elmélet, vagy szemléletmód, a lelki apparátusban több eltérő rendeltetésű, jellegű rendszert különböztet meg. Ezek egymáshoz viszonyítva más és más „teret” foglalnak el; ezeket a „tereket” nevezik *toposzoknak*. Csak a toposzok teszik lehetővé a *szimbolikus viszony* magyarázatát. Lacan szerint ugyanis a tükörszakasz biztosítja az Én számára, hogy eljusson a szimbolikus tartományába.

Baudry *diszpozitívelméletének* egyik következményeként sokan (így a szerző maga is) e rendszerben, és nem a filmalkotásban látták – ahogy erre már utaltunk – az ideológiahordozó eszközt. Az e nézetet vallók összekeverték az elsődleges és a *fő* azonosulás fogalmát, azt állítván, hogy az elsődleges a fő filmi azonosulási forma. Az a tény, hogy a film esetében kettős azonosulásról van szó, még nem jelenti azt, hogy az elsődleges azonosulás hordozta „ideológia” (szemlélet) a film elsődleges ideológiája (továbbításra szánt szemlélete). Mindössze arról van szó, hogy az elsődleges azonosulás „ideológiája” logikailag nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a film ideológiahordozóként működjék. A film ugyanis, mint elbeszélés fejt ki ideológiát. Az elsődleges azonosulás szükséges ehhez, de egymaga nem elegendő. „A kép fontos szerepet játszik a pszichoanalízisben, de jelentését teljes egészében a szimbolika határozza meg. A szimbolika az ember lelki tevékenységének szerves (szervezett) része” – írta Jacques Lacan. A pszichoanalitikus megközelítésmód – ebből adódóan – nem elégedhet meg a nézői Én képzeletrendszere (képalkotó rendszere) kialakulásának leírásával, de számot kell adnia a film (szöveg), mint a jelölők szimbólumrendszere, létrejöttéről és mibenlétéről. (*Les psychoses. Le Séminaire. III. Paris, 1981.*)

Erre vállalkozott Alfred Hitchcock *Nyomokban a halál* című filmjének elemzésével (már idézett tanulmányában) Raymond Bellour. Példamutató vizsgálatában kimutatja, hogy a filmet teljes egészében a történetnek rendeli alá a rendező, mint az Én

magát Oidipusznak. Miként jut az egyén egyik egyensúlyi állapotból a másikba – erre keres mind a rendező, mind az elemző választ. A film (rejtve maradó) sémája (amelyre a cselekmény ráépül): a vágy és a törvény szembekerülése, harca. A film elejét jellemző helyzet: az alany és vágyának tárgya között akadályok tornyosulnak. A film végére az alany legyőzi az akadályokat, és biztosítja a törvény diadalát, amely azonban egyszer és mindenkorra (ismét) eltávolítja őt vágya tárgyától. A film lenyűgöző hatása (amely a másodlagos azonosulást kiváltja, de nem a szereplőkkel, hanem magával a cselekménnyel) abból származik, hogy a cselekmény struktúrája és az Oidipusz-komplexum szerkezete között igen nagy a hasonlóság.

A képzeletbeli jelölő és az azonos című kötetben napvilágot látott *Metafora/metonímia avagy a képzeletbeli referens* című tanulmány a pszichoanalízist és nyelvészetet (amely mindkettő a szimbolikus tartománya) használja fel kiindulópontul és referencia gyanánt. Az elméleti erőfeszítés célja: a *filmtárgyat* elhódítani a képzeletbeli tartományából, és mint szimbólumrendszert vizsgálni. A film szemiológiája – fejt ki Metz – nem elégedhet meg csupán az általános nyelvészettel és szemiotikával, mint hivatkozási alappal, vizsgálati módszerrel, de integrálnia kell a szimbolikus *par excellence* tudományát, a pszichoanalízist. (*Métaphore/Métonymie ou le référent imaginaire*. Paris, 1977.)

Metz áttekinti, majd osztályozza Freud írásait, és megállapítja, hogy azok, amelyek látszólag esztétikai, vagy társadalomtörténeti kérdésekkel foglalkoznak, a legkevésbé alkalmasak arra, hogy a filmi jelölő tanulmányozásában felhasználja őket. A pszichoanalízis ún. elméleti magva és metapszichológiai fejtegetései, a klinikai vizsgálatok és a tudat kialakulását megelőző időszakra irányuló kutatások következtetései viszont igen hasznosnak látszanak. További segítséget jelent Lacan Freud munkáját és tevékenységét átvértékelő életműve, kiváltképp annak a szimbolikusával foglalkozó része.

Helyes-e a filmet *tünetként* kezelni, és belőle az alkotó pszichéjére, esetleg neurózisára következtetni, ahogy azt az ún. *nozografikus* tanulmányok teszik? (Fernandez, Dominique: *Eisenstein*. Paris, 1975.) Ez utóbbiak az alkotót és nem az alkotást állítják a

vizsgálat középpontjába. A mű születésének okát, folyamatát elemzik, nem pedig a végeredményt, a filmet. Vajon a *forgatókönyv*, a *szöveg*, mint egyedi rendszer, a filmi jelölő alkalmasabb elemzendő tárgynak nyilvánítható-e a pszichoanalízis számára?

A forgatókönyv (amely a filmben testet öltő filmi kódok jelölteként funkcionál) jelölő szerepet (is) betölthet. Olyan kimondottan filmi jelölők (eljárások), mint a beállítás, az ellenbeállítás, a képmezőn belüli/kívüli tárgy, a montázs vizsgálata a pszichoanalitikus elemzés fényében új megvilágításba kerül.

A filmalkotás csak mozgásban élvezhető, csak ekkor tárja fel valódi arculatát és fejt ki hatását. A filmnézés folyamatának elemzése a film pszichoanalitikus kutatásának választott terepuma.

Az *észlelés szenvedélye*, valamint a *Megtagadás és fétis* című fejezetek a *képzeletbeli jelölő* valóban eredeti hozzájárulása a film pszichoszemiotikai elméletéhez. Annak lényegbevágó megvilágítása, hogy milyen viszony fűzi a nézőt a vászonhoz, és a vászon látottakhoz. Metz rámutat arra, hogy milyen kettős/kétértelmű helyzetben van a néző, amikor vágását kielégíteni jön a mozi-ba, de az élvezet közben mindig tudatosul benne, hogy becsapja önmagát és szenved ettől. A pszichoanalízis – írja – nemcsak a filmalkotást helyezi más megvilágításba, de annak helyzetét és vágyait is feltárja, aki kutatóként elemzi. Minden analitikus vizsgálat egyben önanalízis is. Az elemző néző is egy személy a sok közül, vágyai éppúgy munkálják személyiségét, mint bárki másét; éppúgy szembekerül e vágyakkal filmnézés közben, ahogy az „egyszerű” néző. A *képzeletbeli jelölő* elemzése voltaképpen a kutató önelemzéséhez vezet vissza, önismeretének leletévé válik. Heisenberg úgy vélte, hogy a kutatás folyamatában az elemzés eszköze és tárgya elválaszthatatlanul összemosódik. A filmelmélet – amely szembesül kutatási tárgyával – így az elmélet elméletévé válik a pszicho(szemio)analitikában.

## A forgatókönyv tudatalattija

A film pszichoanalitikai vizsgálatával többen és többféle irányból próbálkoztak. Megkíséreljük, hogy ezekről röviden számot adjunk.

Az első irányzatot – amit nevezhetnénk *tünettannak* is – azok a kutatók és munkák képviselik, akik és amelyek a filmet különböző tünetek megnyilvánulási formájának tekintik, amelyből következtetni lehet a rendező vagy forgatókönyvíró neurózisára. A megközelítés jellege, az osztályozás szigora már-már klinikai, amelyben a film a tünet, a rendező a beteg. Eszerint lennének tehát szorongó, mániákus-depressziós, hisztérikus, vagy perverz rendezők (ami nem is olyan elképzelhetetlen, aminthogy vannak perverz utcaseprők és hisztérikus színészek stb., a felsorolást mindenki folytatni tudná elfojtott vágyai alapján). A *tünettan* egyes képviselői (Dominique Fernandez) alábecsülik a művet és felértékelik a személyiséget. Számukra a film csak ürügy, ami alkalmat szolgáltat a rendezőnek, hogy neurózisától (időlegesen) szabaduljon; apró jelek sorozata, amelyek mind-mind (egyenként és összességükben) a *lappangót* segítik megnyilvánulni. Nem is titkolják, hogy a film nem érdekli őket, csak az alkotója. Feltevésük: minden, ami a filmben látható, megmagyarázható a rendező életrajzából és (feltételezett) neurózisából.

A *nozográfiának* akad olyan változata is, amelyben majd minden azonos a fent említettekkel, a normális és a patológikus éles elhatárolásának kivételével. Az osztályba sorolás nem változik, de elveszti „klinikai” jellegét, egyfajta pszichoanalitikai beállítottságú *karakterológiává* alakul át, amely nem neurózisok, hanem „egészséges” metapszichológiai típusok szerint kategorizál, amelyek között normális éppúgy akad, mint patológikus. (Eszerint valakinek a „jellem” nem más, mint lehetséges neurózisa, ami mindig hajlamos is a *manifestálódásra*.) Az utóbbi irányzatban is az „életrajzi szemlélet” uralkodik; képviselőire a film iránt tanúsított közömbösség jellemző.

E két irányzatot az hozza közös nevezőre, hogy mindkettő a „tisztá jelentést” keresi, s ez elvakítja képviselőit (nem veszik

észre, hogy a film mindenekelőtt *jelölés, ábrázolás, forma, észlelet*, amiből csak következtetni lehet a jelentésre). Az effajta megközelítés „elszegényíti” a film jelentését is, mert *mindent*, ami a filmben látható-hallható, *végső* (kizárólagos és állandósult) *jelentésre* vezet vissza, s ez nem más, mint a *rendező típusa* („osztály-hovatartozása”), egészséges, vagy beteg lelkülete alapján ítélve.

Az effajta osztályozási kísérlet más veszélyt is rejteget még. Életben tatja azt a megcsontosodott meggyőződést, hogy az alkotás gépiesen az alkotóra „vezethető vissza”. Figyelmen kívül hagyja mindazt, ami a filmből nem vezethető vissza a rendező tudatára vagy tudatalattijára; mindazt, ami a filmben „társadalmi”, ami abból ered, hogy az alkotó és az alkotás egyaránt „társadalmi térben és időben” születik és funkcionál, aminek egyenes következménye, hogy a rendező sosem az egyedüli alkotója filmjének; hogy befolyást gyakorol rá a közeg, amelyben él és alkot (az „uralkodó ideológiáról” nem is szólva), a filmkészítés fejlettségi foka, ami az ábrázolásban, az eszközhasználatban és magukban, az eszközökben is kifejeződik (tárgyasul).

Így az effajta „tanulmányok” csak akkor és olyan körülmények között „érvényesek” (mert van bennük figyelemre méltó észrevétel nem is kevés), ha szerzőjük szigorú önfegyelmel korlátozni tudja következtetéseinek érvényét és hatósugarát; ha már a kezdet kezdetén kinyilvánítja, hogy célja a *személyiség* nozográfiai vagy karakterológiai *diagnosztizálása* (a szó klinikai értelmében), és nem törődik az alkotó társadalmi gyakorlatával, a film ábrázolásmódjával (a pszichikum e tárgyasult „formájával”).

A konkrét esetek láttán talán túlzó a bíráló, hogy ezek a kutatások nem fordítanak kellő figyelmet az ábrázolásra (a jelölésre). Szerzőik ugyanis törekszenek arra, hogy a film bizonyos jelenségeit jelölésnek fogják fel (a pszichikum manifesztálódott *jelölőinek*), s ezek olyakor (valóban) azonosak azzal, amit a szemiotikus is jelölésként értékel a filmben. Fernandez Eizenstein montázskódját (amit az események széttördelésére, rövid beállításokra, tagolására, az eltérés, a folyamatosság hiányának érzékeltetésére alakított ki, és használt) a személyiség mély szorongásából eredezteti, amelyben – egyebek között – az a vágy munkál, hogy jelképesen megtagadja gyermekkorát.

A rendező „kedvenc témái” (amelyekhez időről időre visszatekint, szereplői, a korszak, amelyben filmjeinek cselekménye játszódik, valóban adhatnak némi felvilágosítást személyiségéről (alkatáról), de az, hogy milyen gépmozgást alkalmaz (alkalmaz-e); hogyan állítja (vágja) össze filmjét; miként *rendezi* (el) a jeleneteket, és jeleníti meg az események folyamatát az ábrázolásban, nem kevésbé beszédes. A *tünetten* két idézett típusa tehát nem csupán a jelentés mibenlétének meghatározására irányul. Sajátosságukat (különösségüket és különbözőségüket) az adja, hogy személyeket vizsgálnak és nem az ábrázolás módját, nem a film „szövegét”. Az iránt közömbösséget tanúsítanak, nyersanyagként tekintik csupán, ami itt-ott arra utal, ami őket érdekli: az alkotó személyiségére.

A harmadik pszichoanalitikai kutatási irányzat már erőteljesebben „közeledik” a filmhez, mint a két említett. Ugyanakkor törekvései nehezebben körvonalazhatók. Ezért mibenlétének tisztázása céljából, első megközelítésre nevezzük egyszerűen csak a *forgatókönyv pszichoanalízisének*. Ez a kutatástípus valójában nem korlátozódik az írott forma tanulmányozására. Számos olyan tényezőre is kiterjed a vizsgálat, ami ebből a csontváz-formából hiányzik, még – tágabb értelemben – a forgatókönyv „része”: a rendező „bensőjében” a filmről kialakult átmeneti, vagy végleges „kép”; a vágás után kialakult (sohasem rögzített, mégis létező) elvont és virtuális „filmforma”, valamint mindaz, ami a cselekményt, a szereplőket, a helyzeteket – röviden és összefoglalva –, a „témát”, a film „megjelenített tartalmát” érinti. Az így „kitágított forgatókönyv” különös, a vizsgálatnak „ellenszegülő” alakulat, megformálatlan „anyag”. Bizonyos szempontból csupán „tartalom”. Ez kiviláglik, ha szembesítjük megformált változatával, a filmmel, vagy a filmben megnyilvánuló, különféle filmi kódokkal (például a vizuális és/vagy auditív analógiát megteremtő kódokkal, a montázskóddal stb.), vagy a filmbeli, ún. kulturális kódokkal, mint amilyen például a nyelv a hangosfilmben. Minden egyes kód megannyi *rendszer*, amelyeknek – egyaránt és közösen – az a feladatuk, hogy *közvetítsék* a forgatókönyvet, ami e kapcsolat révén válik *jelentésrendszerré*. Ezt a jelentésrendszert a filmben „megjelenő”, azonosítható témák össz-

szessége hozza létre: bennük gyökerezik a film elvont formájában, azaz a megformálás előtt. A forgatókönyv persze nem a film legfontosabb, de azért nélkülözhetetlen eleme, ami a pszichoanalitikai elemzés alapjául szolgál.

Az első lépés tehát, ebben a kutatástípusban, a forgatókönyv „átalakítása” jelölökké, majd belőlük következtetni a lappangó tartalomra; „kibontani” azt, „megnyitni” felé az utat. Hiszen valami rejtett értelmét felfedni csak akkor sikerül, ha elkülönül a nyilvánvaló és rejtett tartalom. Az álomban lappangó jelentés sem „anyagában”, vagy formájában különül el a manifestált jelentéstől (nincs „másik” álom az álom „mögött”); csak egyetlen nyilvánvaló forma van, ami azonban különféle jelentésre vezethető vissza. Nincsenek fokozatok, csak viszonyok vannak. Egy-egy forgatókönyv létezik, csak az értelmezése különbözik.

Ezért azok, akik a forgatókönyv elemzésére vállalkoznak, túl lépnek rajta, igyekeznek „meghaladni”. A tágabb értelemben vett, „nyitott forgatókönyv” tehát közelít a formához (konkretizálódik a jelölésben), többé nem tekinthető a kifejezésre hivatott kódok pusztá tartalmának: maga is kifejezéssé válik. „Megjeleníti” például – mint Danielle Digne teszi Howard Hawks *Vörös folyó* című filmjéről írott doktori disszertációjában – a rendező azon szándékát, amellyel igazolni próbálja a magántulajdon és a területszerzés jogát, miközben – rejtve – a nőgyűlölő homoszexualitás apológiájául szolgál. Mindezt elsősorban a forgatókönyvből lehet megtudni. A filmben nyoma sincs ennek. A forgatókönyvforma (mint jelölés) tehát olyan sajátos jelentés „kibontását” teszi lehetővé, amit a film nézője sohasem „érezkel”. A forgatókönyv pszichoanalitikai (tágabb értelemben, mint tünettan, vagy szemiotikai) vizsgálata feltételezi, hogy a tartalmat (a jelentést) előbb formává alakítják, és mint jelölést észlelik, értékelik.

A forgatókönyv – e tekintetben – hasonlatos az álomhoz, ahogy az álom ugyancsak hasonlít az ember alkotótevékenységéhez. A *manifestálódott álom* – azaz az álom maga – Freud írásaiban szemben áll az *álombeli gondolkodással*. Az előbbi jelölés, amelyet értelmezésnek kell alávetni; ami ellenáll a „formába öntésnek”; ami igyekszik megmaradni a kifejezés különböző kódjainak jelentéstartományában. (Az ember sohasem álmodik

olyan „nyelven”, amelyet nem beszél). Manifesztálódott álomról – és álomfejtésről – csak akkor beszélhetünk, ha az álmodó azonosítani tudja az álmában látott tárgyakat, azaz csak ha ismeri az észlelés társadalmilag egyezményes „formáját” („formálni” tudja az álomban látottakat.) Csak mert jó néhányat felismer közülük, „derül fény” olyanok „jelentésére” is, amelyet nem tud azonosítani, amelynek értelme rejtve marad. A *sűrités* révén a tárgyak egy része összerosódik az álomban, s magából a sűritésből következtethető csak ki, hogy melyek ezek. A képzeletbeli jelképes is egyben, ezért Freud nem véletlenül utalt arra az *Álomfejtés*-ben, hogy *szekundarizáció* (a kódra vissza nem vezethető másodlagos jelentés) nélkül nincs álom, mert a *szekundarizáció* (mint eljárás) feltétele annak, hogy az álom tudatosuljon, és mint észlelet „megjelenjék” a tudatban. Éppen ezért a forgatókönyv – mint világos, észlelhető alakulat – előbb jelentés „formájában” tudatosul, s csak ezután jelölhet valamint.

A forgatókönyv elemzése tehát nem a jelentés vizsgálatára irányul, holott – többnyire és tévesen – erre következtetnek belőle. Nyilvánvaló tévedésről van szó, amihez még újabb párosul. Elfelejtik, hogy a jelölés először jelentés formájában tudatosul, és gyakran (többnyire) az, amit jelentésnek tartanak, nem más, mint jelölés. A *jelképteremtés* „munkája” épp ebben a látszólagos ellentmondásban, ebben a szüntelen hullámlásban és egymásra utalásban keresendő.

Előfordul, hogy a forgatókönyv esetében két dolgot összekevernek: a „megjelenítést” az ábrázolásban, és annak lappangását a filmformában. Holott a „lappangó” filmforma a megjelenítés, a tudatosulás és a tudattalan *előtti* állapotot *egyaránt* jellemzi (ahogy arra Freud a *Metapszichológia* első fejezetében utalt, igaz viszont, hogy másutt a *látens* fogalmát csak a tudatelőttire vonatkoztatva használja, ellentétbe állítva azt a tudatalattival.)

Számos, tipikusan analitikus kutatás a tudattalan „tartalmának” felderítése céljából fordul a forgatókönyvhöz. Közülük sok „fogoly marad” azonban a tudatelőtti jelentés – az „ideológia” – hálójában, összetévesztvén a rejtett tartalmat a tudattalan tartalmával. Ebből még nem következik, hogy a forgatókönyvben „testet öltött” tudatelőtti állapot és jelentés vizsgálata „kevesbé”

analitikus, mint a tudattalané. Most is, mint minden esetben, attól függ, hogy milyen „szinten” végzi valaki a munkáját. Maga Freud sohasem tekintette mellékesnek, elhanyagolhatónak a tudatelőtti. Sokat foglalkozott vele a *Mindennapi élet pszichopatológiájában* is. Azt tartotta, hogy az egyfajta „második cenzúra”, ami dinamikusan kötődik az elsőhöz, és mint *toposzokat*, elválasztja egymástól a tudatelőttit és a tudatot. Ezt mind a *Metapszichológiában*, mind az *Álomfejtésben* hangsúlyozta.

Az „ideológia” sem kizárólag a tudatelőtti terméke. Valószínűbb, hogy – miként más társadalmi tudatformáknak – tudatelőtti és tudatalatti rétegei egyaránt vannak. Tény az – a jelenlegi állapot tükré –, hogy az ideológiára irányuló kutatások, és a belőlük levont következtetések inkább a tudatelőtti ideológiát vizsgálják, illetve az utóbbira vonatkoznak. Éppen ezt kifogásolta bennük a Gilles Deleuze–Félix Guattari szerzőpáros *Anti-Oidipusz* című munkájában, ők a történelem tudatalattira gyakorolt hatását vizsgálták, s kétségbe vonták még azt is, hogy amit ma ideológiának tartanak, valóban az.

A forgatókönyv elemzésén alapuló kutatások közös sajátossága tehát – végső soron –, hogy kevésbé, vagy egyáltalán nem foglalkoznak a *film* sajátosságával. A bennük tükröződő pszichanalitikai érdeklődés és elemzőkedv bármely más „területen” megnyilvánulhatna, tulajdonképpen nincs is szükségük a filmre. Az, amit analizálnak, még nem film, az csupán a történet, amit forgatókönyvformába öntöttek.

„Formai” szempontból közömbös, hogy forgatókönyvről, vagy regényről van szó (a különbség úgyszólván elhanyagolható), az azonban nem indifferens, hogy mi az elemzés tárgya: a forgatókönyv-e avagy a film?

Az irodalom és a pszichoanalízis viszonya már hosszú múltra tekint vissza, a film viszonylag későn került az analitikusok érdeklődésének középpontjába. Talán meglepő, hogy a forgatókönyv és a film viszonya kapcsán eddig még nem esett szó az ún. forgatókönyv nélküli filmekről, a húszas-harmincas évek „elvont” filmjeiről, vagy a mai, ún. *kísérleti filmekről*. (Ez utóbbiakról senki sem tudja, miben kísérletiek, s miért inkább azok, mint a játékfilmek, vagy bármely más műfajba sorolható filmalkotás.

Márpedig nem a típus határozza meg a filmeket, hanem a filmek alkotnak típust. Ugyanakkor a közfelfogás sem intézhető el kezelegyintéssel, hogy „azért kísérletiek, mert még maga a szerző sem tudja, mi lesz belőlük”, mert ebben a véleményben is tükröződik ésszerű, a látottakból levont, átgondolásra érdemes szempont). A forgatókönyv elemzése olyan mértékben válik mind érdekelebbe, amilyen mértékben a film „távolodik” a cselekmény hagyományos, elfogadott „kezelésmódjától”, ábrázolási formájától. Ez utóbbi sajátosságát éppen az adja, hogy a filmforma (és jellemző jegyei) az átlagosnál nyilvánvalóbb, „árulkodó”. Nemcsak az előre meghatározott (és a forgatókönyvben megfogalmazott) tartalom szolgálai „bemutatására” korlátozódik, hanem alkotó szerepet tölt be, „jelen van”, és jelenlétét szüntelenül érezteti. Igyekszik átvenni a forgatókönyvtől számos olyan funkciót (a szereplők „jellemzése” filmi eszközökkel, a tér-idő ábrázolása sajátos filmi „alakzatokkal”, filmi metaforákkal és metonímiákkal, tagolóelemekkel, mint amilyen az *áttűnés* vagy az *elsötétülés*), amelyeket az írott forma, a nyelv *merőben másképpen* jelöl, más formában alakított ki és örökített át. A forgatókönyv vizsgálatára irányuló erőfeszítések hovatovább zsákutcába vezetnek a tájékozatlan vállalkozókat – talán ezért is csappant meg a közelmúltban ezek száma.

Valóban létezik egyfajta „űr”, ahová a pszichoanalitikai inspirációjú kutatás és elemzés eséllyel betörhet (amit betölthet), ha sikerül elkerülnie a hagyományos értelemben vett „tartalomcentrikusságot”, ami a film pszichológiai, vagy pszichoanalitikai elemzését fenyegette és fenyegeti. Azért a tartalom védelmezőit sem kell féltetni, ők sem maradnak munka nélkül. A racionalizáló szellemet sem a tudatalatti inspirálta kutatás fenyegeti elsősorban, hanem gyakorlóinak önmérséklet hiánya, ami – pszichoanalitikai szempontból – ugyancsak nem érdektelen, és elemzésre érdemesíthető lenne.

Hogyan *formálódik* a film a tudatalatti hatására – ez olyan kérdéskör, amelynek vizsgálatában nem egy elme kiélheti ambícióját, meg kellene érdeklődési területét (és érdekérvényesítésének legitimitását „formáját”).

A hetvenes évek elején, a szellemiségében megújult *Cahiers du Cinéma* – Jean-Louis Comolli, Pascal Bonitzer közreműködésé-

vel – fontos szerepet játszott ennek az új kutatási iránynak a kimunkálásában. Sokan és gyakran bírálták a megjelent tanulmányokat zavarosságukért és pedantériájukért (a sznobizmus e „rejtett formájáért”); türelmetlenségükért, amellyel másokat – kevésbé „divatosakat” – marasztaltak el; de akadt ezek között olyan írás is (vagy az írásokban olyan gondolat), amelyik „nyersen technikai” apológiájával megkísérelt kitörni a hagyományos „filmelemzés” semmitmondó ömlengésének bűvköréből. Sok tekintetben emlékeztetett ez (bennünket) az ötvenes évek magyar filmjének megújulására, a „filmszerűségről” folyó viták nyelvezetére, vehemenciájára, de ezek „megtisztító tüze” is. Beszélt-e, írt-e valaha is valaki a montázs jelentőségéről, erényéről úgy, mint a „cahiers-sok” tették, vagy a *képmező*, a *mélyiségelesség*, az *ellenbeállítás* „pszichoanalitikai” jelentéséről?

Említettük már, hogy a különféle művészetek („jelentéshordozó formák”) jelölésük sajátos *anyagában* és *módjában* különböznek *mindenekelőtt* egymástól, és nem jelentéstartományukban. Nincs – elképzelhetetlen – olyan jelentés, ami az irodalom vagy a film *sajátja* lenne. Minden kifejezésformában bármi „elmondható”, de nem azonos módon és mértékben. (Olykor, ha ez a „mérték” nem elegendő, a nyelv siet segítségére a kérdéses kifejezőmódnak, például „címezés”, „magyarázat”, „tartalomleírás” formájában.) Ezért alakulhatott ki az a (kényszer)képzet, hogy minden kifejezőmódnak van szavakba foglalható „tartalma”, holott a sajátosságot épp az adja, ami benne (belőle) nem foglalható szavakba (a nyelv tagolását tükröző fogalmakba). Sokan egész életüket azzal töltötték (vagy töltik éppen), hogy ezt a nagy „egyetemes tartalmat” kutassák (fel) minden műben, s közben csukott szemmel mentek vagy mennek el annak sajátos megnyilvánulása, „formái” mellett.

A film sajátossága nem a témák tárházában keresendő (lásd a hagyományos „műfaji besorolást”, miszerint a „műfajiság” kritériuma a „tartalom” vagy annak „szatirikus, groteszk, lírai stb. tárgyalásmódja” – soha senki meg nem mondta még pontosan, hogy ez „miben áll”), amelyeket a film más kifejezőmódnál „jobban” jelenít meg; amelyek ábrázolásában más művészet „kevesebb ütőkártyával” rendelkezik, mint a film. (Az idők folya-

mán azonban kialakult a rosszul értelmezett – éppen a legitimitás hiányából adódó – felsőbbrendűség-érzet, amelynek megnyilvánulása olykor a sajátosság mezét ölti, miszerint a film „alkalmasabb” bizonyos témák ábrázolására, mint más művészet.) Ez a metafizikába kívánckozó okoskodás (mivel csak a „lényegre” koncentrált) azt sejteti, hogy a film sajátossága abból adódik, hogy „képes mindenről beszélni” – ami igaz, de a *miértre* adandó válaszból azonnal kiderül, hogy milyen ontológia körvonalazódik e kijelentés mögött, ez a „milyenség” pedig korántsem elhanyagolható tényező a sajátosság kérdésében (sem) –, s ez a képessége önmagától, és nem a különböző kifejezési anyaggal rendelkező részrendszerek (anyag, kód) „beszállításából” fakad. A film pszichoanalízise – „tudatalattijának” vizsgálata – nem történhet meg a „formákra” és a jelölésmódra közömbös elmélet keretében. Ki kell terjednie a *kifejezés anyagára, az anyag sajátos formálódásának jellegére, illetve módozataira* éppúgy, mint a sajátosan filmi kódok rendszerére.

## Csapások

Milyen irányba fordult vagy fordulhat a jövőben a filmet kutató tekintete, ha a filmi ábrázolásmód sajátosságának mibenlétére kíváncsi az *éles szemű* vállalkozó? (Gyakran elfeledjük, hogy a film eredményes kutatásához nemcsak szellemi adottság, de jó szem és fül is szükséges. A vizualitás sajátossága, a sajátos vizuális vagy auditív formák, alakzatok felismerése filmek százain iskolázott szemet és fület igényel, feltételez. A szem és fül önmagában nem elegendő. Nézni és látni – nem azonos fogalmak. Nem véletlenül beszél Huxley a *látás iskolájáról*, amelybe sok értő „film-elemző” elmehetne tanulni, hogy végre „észre is vegyen” dolgokat.) A film formái sokszor csak múlt, elillanó *észleletben* nyilvánulnak meg. „Határait” bizonytalanul rajzolódnak ki, sajátos jelölési formáknak „tűnnek”, holott tendenciózusak. Ez teszi lehetővé – a megnyilvánulás és annak gyakorisága alapján – észre- és számbavételüket, „listába foglalásukat” a filmforma szüntelen megújulása folytán. Minden számba vétel csak időleges és ideig-

lenes lehet – korlátozott, a szó pozitív értelmében (korszakhatárt a tudat szab) –, amelyet azután újabb „erőfelmérés” próbája (és eredménye) vált fel. Az „egyszerű néző” és a „szakember” között az a különbség, hogy az előbbi nem, az utóbbi viszont képes észlelni ezeket az elillanó formákat. (Senki sem „formálhat” azonban jogot a „szakember” címére addig, amíg nem bizonyította, hogy többre képes, mint az „egyszerű néző”. Sok „hivatalból szakember” csak ül a moziban és néz, de nem lát.) A filmek „kezdetleges” (a tapasztalaton alapuló) műfaji besorolása már ezen észleletek számbavétele alapján történt meg. Nem véletlen, hogy először a „legnagyobb forma” (a teljes film) sajátossága tudatosult kategóriát alkotó jellemzőként. A filmek meghatározott csoportjai *paradigmákat* alkotnak (mint egymást kiegészítő osztályok összessége), s a paradigmák „lefedik” a mindenkori adott műfajok halmazát. A paradigmák e rendszerében (amelyben a különféle paradigmák meghatározott kritériumok alapján viszonyba rendezhetők) az *egymással határos* (a hasonló, de nem azonos) *műfajok* más és más viszonyba kerülnek. A *műfajiságot* meghatározó ellentétpárban az *eltérő formajegyek* válnak döntővé. Ezek mibenléte különbözteti meg például a híradófilmet, a dokumentumfilmet, a reklámfilmét a játékfilmtől, a színes filmet a fekete-fehértől, a hangosfilmet a némafilmtől, a normál filmet a szélesvásznú vagy a térhatású filmtől. A határok bizonyos esetekben érzékletesen bontakoznak ki, máskor kevésbé érzékletesen rajzolódnak ki „önszántukból”. A *kifinomult észlelés* már az elmosódott határvonalakra is érzékeny, a „közönséges” még a „kijelölt” határokat is alig észleli.

## Tükör és kulcslyuk

Közismert metafora, hogy a film az élet tükre. Való igaz, a film és a tükör sok tekintetben hasonlít egymásra, de egyben eltérnek. A filmben minden tükröződhet, csak egy valami nem: a néző képe. Ha tehát egy picit elfordítjuk a tükröt, azonmód ablaküveg-

g  válik, amelyen  t – regresszióval – beleláthatunk gyermekkorunkba.

Gyermekként látjuk vissza magunkat a tükörből, a bennünket körülvevő, megszokott tárgyak körében. Viszontl tjuk anyánk képét, aki a tükör előtt áll és karjába zárva tart bennünket. Magunkat is viszontlátjuk.  n-tudatunk kezd kialakulni, ‘formát  lteni’ bennünk: magunkat látjuk a másik képében. Más valaki karjában. A másik (tükör)képe biztosítékul szolgál arra, hogy, akit látunk (a tükörben), mi magunk vagyunk.

A gyermek énje tehát az ( n)azonosítás réven ‘formálódik’ *tárgy*(képpé). Ez a (tárgy)k p azonos azzal, amit a filmen l t, de az ( n)azonosságtudat k p(zet)e eltűnt: a gyermek megnőtt, nézővé serdült. Ismeri már –  t lte a szem lyis gf jl d s folyamán – a valódi t k rszakaszt, képes arra, hogy a világ képét önmaga nélkül is felismerje. Tudja, hogy a világot tárgyak népesítik be; hogy  , ‘a megismerés alanya’, mások számára e ‘tárgyak’ egyike csupán; felismeri önmagát és önmaga képét. K l nbss get is tud tenni a kötő között: nincs már szüksége arra, mint hajdan, a valódi t k rszakaszban, hogy a valóság ténylegesen körülvegye. Mint minden ‘másodlagos tevek nyss g’, a film megértése is igényli (feltételezi), hogy a ‘megismerés alanya’ k l nbss get tudjon tenni kezdetben összemosódó énje és nem-énje között.

M ivel azonosulunk hát akkor, amikor filmet nézünk? Mert kell hogy valamivel azonosuljunk (az elsődleges t rk rszakasz lezárultával) a moziban, különben a film érthetetlené ( rdektelen ) válik, mert az azonosulás/azonosítás játéka e sz életen át tart, nélküle nincs társadalmi  let. A legegyszerűbb beszélgetésben is elk l n ln k a személyek (az * n*  s a *te*), azaz a beszélgetők felismerik ( s megkülönböztetik)  nmagukat (a másiktól). A folyamatos azonosulás – ami Freud szerint nem más, mint társadalmi  rz s, az apak p „fels m l sa” után az egyazon nemzedékhez tartoz k agresszív rivaliz l s ra adott válasz, amelyben az elfojtott homoszexuális vágy jut kifejezésre –, ami olyan írás, hogy kihat m g a legelvontabb gondolkodásra is, milyen ‘formát  lt’ a társadalmi élet olyan sajátos megnyilvánulásában, mint a (film)vetítés?

A néző nyilvánvalóan mindenek l tt a film szereplőjével azo-

nosul. Ehhez azonban legalább egy szereplőre van szükség, ezért az azonosulási lehetőség csak a játékfilmben adott, más műfajban nem. Más műfajban is lehetőség kínálkozik azonban a *színésszel* történő azonosulásra, amikor a szereplő tényleges és filmbeli személyisége (státusa) érzékelhetően elkülönül, de megőrzi emberi mivoltát, tehát „felkínálkozik” az azonosulásra. E tényezők egyike-másika, sőt összessége sem lenne azonban elegendő az azonosuláshoz, ha nem létezne még valami más is. Az említettek csak 'tartalom nélküli formák', amelyek egytől-egyig a másodlagos azonosulásra utalnak (szemben az elsődlegessel, amelyik viszont mindig a tükör-szakaszra utal). A film abban különbözik a színháztól – amire sokan és számtalanszor hivatkoztak már a film ún. *kozmozcentrizmusa* kapcsán –, hogy gyakran láthatók benne olyan hosszú képsorok, amelyekben percekig keresztül csak élettelen tárgyak, tájak jelennek meg a vásznon, s ezekkel lehetetlenség azonosulni. Az azonosulás igénye azonban olyan mélyről fakad a nézőben, hogy a film élvezetét ezek a jelenetek nem zavarják meg, sőt az egész filmet is kitölthetik (mint például a tájakat bemutató dokumentumfilmekben). Mert valójában a vásznon megjelenő ember még nem elegendő ahhoz, hogy a néző Én-tudatát felébressze. Akkor hát hol rejtőzik, szunnyad ez az Én a film vetítése alatt? Amikor önmagamra ismerek a vásznon, s még inkább, ha nem ismerek önmagamra (senkiben és semmiben), hol vagyok? Hol az a személy, aki képes magára ismerni, amikor kell? Hol az a „hely”, és miként minősíthető, amelyet a már kialakult Énem a moziban (és nem a való életben) elfoglal?

A néző a széken ül, nincs a vásznon. Ő – a gyerekekkel ellentétben – nem tud azonosulni önmaga (tárgy)képeivel, csak más 'tárggyal'. A vászon ebben az értelemben tehát nem azonos a tükörrel. A tárgy észlelet csupán (az észlelet tárgya), s többé semmi sem utal benne az Én és az észlelet különös keveredésére, aminek megjelölése (néven nevezése) tette éppen lehetővé megkülönböztetését. A film mindig (csak) a másikat mutatja, én csak ülök és nézek. Nem veszek részt semmiben, ami a vásznon történik, de mindent észlelek belőle. Mindent észlelek (mint a Mindentudó), mindenütt ott vagyok (hála a filmnek), de valójában csak egy helyen (a moziban) ülök. Nélkülem nem létezik a

film: én „teremtem” meg a filmet. A legelképesztőbb látvány, a hajmeresztő állítások sorozata, a valóságtól minden tekintetben távol álló cselekmény is jelentéssel (értelemmel) telik meg, mert én a néző, tudom, hogy amit látok, az film.

A 'tudás' igen fontos szerepet játszik, sajátos 'formát ölt' a nézőben. Nélküle nem létezhet film. 'Kettős tudás' ez: tudom, hogy amit látok, a képzelet szüleménye (ezért nem is zavar, hogy olykor olyan furcsa), és azt is tudom, hogy én vagyok az, aki mindezt észlelem. „Utóbbi” tudásom megint csak kettős: tudom, hogy tényleg észlelek; hogy érzékszerveimre hatnak; hogy nem képzelgek; hogy a terem negyedik „fala”, a vászon valóban különbözik a többi háromtól; hogy a vászonnal szemben van a vetítógép (s nem én vagyok az, aki vetít). És azt is tudom, hogy én mindezt észlelem; hogy a látvány észlelete „belém vetül”, mint a vászonra; hogy „belül az egész összeáll” filmmé, hogy tehát én vagyok az a „hely”, ahol a képzelet-észlelet (jel)képpé válik, a film jelévé (képpé).

A néző voltaképpen valamiféle 'transzcendentális alany' (számára nincs többé idő) saját magával az észlelésben. Különös tükörben vizsgálgatja képét. Nagyon hasonlít ez a tükör gyermekkori másához, mégis nagyon elér tőle. Hasonló abban, hogy a film megtekintése közben szinte mozdulatlanra merevedünk, figyelmünk a látottakra összpontosul, mint a gyermeké. Képzeletünk áldozatává leszünk. Eltérő abban, hogy ebben a tükörben bárkinek és bárminek a képe látható, csak a sajátunk nem. Hiányzik belőle a mi (tükör)képünk, míg a gyerek egy személyben szemlélője és tárgya a tükörképnek. A 'filmtükör' jelképeket tükröz, a gyermekkor tükre csak képeket.

### A szem metaforája

Az önmagával (képzetével) azonosuló néző a felvevőgéppel is azonosul. Ez szükségszerű, hisz ő csak azt látja, amit a kamera korábban rögzített, s amelynek *helyzete* az ő *helyét* is meghatározza. A film vetítésekor a felvevőgép már nincs jelen. Helyét a másik gép foglalta el, amit vetítógépnek neveznek. A vetítógép a néző

háta mögött helyezkedik el, pontosan „ott”, ahol a látás központja (található a fejében). Mindenkivel előfordult már, hogy úgy érezte, tekintetével végigpásztázza az elébe táruló látványt; mint a reflektor fénycsóvjája, ide-oda, jobbra-balra mozog, ahogy a fejét elfordítja (s ahogy a felvevőgép is, panorámázás közben, ide-oda „vándorol”), követ valamit (mint a kocsizás során a gép). A felvevőgép pontosan úgy „viselkedik”, mint az észlelő, úgy reagál, mint a tudat (az *Álomfejtés*ben Freud kifejti, hogy a tudat egyfelől érzékelőszerv, másfelől [fény]érzékeny felület, ami a külső és belső „benyomásokat” egyaránt rögzíti; a tudat ’feladata’ – írja másutt – a tudattalan lelki folyamatokkal ellentétben, hogy ezekből valamit észleljen, felfogjon): *fénycsóva*, ami megvilágít; „*írisz*”, ami „*kinyílik*”, és felfogja a környező valóságból azt, amire „*kíváncsi*”, de képes arra is, hogy „*besugározza a lélek rejtett zugait*”.

Ha a néző nem azonosulna a felvevőgéppel (mint ahogy teszi), bizonyos ismétlődő jelenségekre nem tudnánk magyarázatot adni. Hogyan lehetséges például az, hogy a nézőt egy percig sem zavarja, ha a felvevőgép „elfordul”, pedig ő nem fordította el a fejét? A valóságban nem is volt erre szüksége, hisz tudat alatt már azonosult a felvevőgéppel.

A látás összetett folyamat: *kivetítés* (a tekintet végigpásztázza a tárgyvilágot) és *befelé vetítés* (a tudat mint [fény]érzékeny felület, rögzíti a látottakat, mint vászon, megjeleníti őket). Amikor a tekintetemet a dolgokra vetem, azok „megvilágosodnak”, képük lerakódik a tudatban. A felvétel, mint technológiai folyamat, leképezi, metaforizálja a tudattevékenységet. A gép a felvétel tárgyára irányul (kivetítés) és a tárgy (kép ’formájában’) nyomot hagy (’lenyomatot’) a fényérzékeny felületen (bevetítés). (E lelki folyamat működési mechanizmusa – Klein szerint – az orális szakaszban alakul ki.) A néző ezért olyan, mint a vetítőgép, s ugyanakkor olyan is, mint a vászon. Tüköreffektusok sorozata szükséges ahhoz, hogy a film mint kép(zet) megszülessen, hatni tudjon. Az egész gépezet, ami megteremti, jelképezi és megjeleníti a látványt, tárgyasult ’formában’ csupán metaforizálja azt, ami a tudatban lejátszódik. A felvevőgép minden alkatrészének, a felvételi eljárás minden momentumának valami megfelelője

tükröződik a tudat síkján. A leképezés megelőzi a tudattevékenységet, alapot teremt, amire építhet, aminek révén megjelenítheti (magának) a (lelki)világot.

A *másodlagos folyamatok* (a leképezés éppúgy, mint a vetítés, a tükoreffektus éppúgy, mint a fetisizálás) az elsődleges (tényleges) lelki mechanizmus mintájára 'formálódnak'. A film kitör, de nem csupán abban az értelemben, amelyet gyakorta tulajdonítunk neki. Nem csupán a valóság képét „küldi vissza”, hanem a tudat ('a lélek') működési mechanizmusába is bepillantást enged akkor, amikor a foncsorozás lehámlik a tükör hátlapjáról, és általa – „homályosan” – felsejlik a 'képtelen magábanvaló'.

### A film idealista elmélete

Az Én (a transzcendentális alany) kétségkívül fontos szerepe, amit a film(kép) megteremtésében játszik, egyedüli meghatározóvá válik a filmről alkotott – nem a szó szokott és „rossz”, hanem eredeti, az „idea” szóból képzett kifejezés értelmében – *idealista* elméletben, ami André Bazin írásaiban ölt ismeretelméletileg releváns, végső, 'tökéletes formát'. A francia kritikusnak nem akad olyan írása, amelyből ne sugározna valamiféle furcsa kettősség: messzemenő következtetésekre nyitnak perspektívát ezek a többnyire kritikai megjegyzések, miközben zavarba ejt, ellenérzést vált ki érvelésének számos, szembeszökő ellentmondása.

Nem véletlen, hogy a film idealista elmélete legmegfelelőbb 'formáját' – a legmegfelelőbb időben, a negyvenes évek végén –, a fenomenológiában találta meg. Bazin és kortársai teremteték meg a 'filmvalóság', 'filmhűség' misztikumba burkolt fogalmait. A film a valóság tükröződése, az 'igazság kritériuma', a 'létező megnyilvánulása' – hirdette Bazin. A *becsapott, felültetett Én* háborog ezekben az írásokban (olyakor igen találóan adva hangot ennek az érzésnek), amelyek maguk is az Én *becsapását, megtévesztését* célozzák (öntudatlanul). Kellő kritikával kezelve ezeket az írásokat („a fogalmakat visszaállítva a talpukra” – mint az optikai

képet), elgondolkozhatunk a termékeny, de rövid pálya (ismeret)elméleti hozadékán.

Mert hiszen igaz – Bazin megannyi írása voltaképpen mindig erről szól –, hogy a film eszközállománya hasonlóan „működik”, mind az észlelés (a fenomenológia fogalmi „gépezete”), ezért az utóbbi rávilágíthat az előbbi működési mechanizmusára. (Egyébként is, minden „területen”, ahol vizsgálni készülünk, ajánlatos a ’tárgy’ mibenlétét a fenomenológia fogalmi eszközrendszerével feltérképezni, a *jelenség* leírásával kezdeni, és csak azt követően bocsátkozni bele az elemzésbe. A pszichoanalízisnek is van e célra kialakított, ’saját fenomenológiája’.) A lét – a filozófiai értelemben vett fenomenológia-ontológia kategóriája, ami az észlelés alanyára, „az észlelő *cogitóra*” utal, aki nélkül nem létezik észlelet (mert létezés sincs) – a film (képzeletbeli) jelölőjének tükröződése az Én-tudatban (és az Én-tudat megteremtésében is fontos szerepet játszik). E tekintetben tehát a film is *jelenségművészet* (ahogy azt Merleau-Ponty *Értelmes és értelmetlen* című művében meghatározta). Persze – ezt ne feledjük – az objektív feltételek teszik azzá. Az Én „helyét” (a filmben) nem az a rendkívüli hasonlóság határozza meg, ami a felvételi mechanizmus és az észlelés mechanizmusa között a valóban létezik. Épp ellenkezőleg, az emberi elme alkotta (újra) a maga képére az észlelést „mímelő” technológiai csodát, amit filmnek kereszteltek el. A fenomenológia – a hasonlóság révén – hozzásegíthet (hozzá is segített) a film alaposabb megismeréséhez, az észlelés meghatározó erejének illúzióját éltetve, és ebben az illúzióban egyesülve, nem kizárva azonban – mint tették – a valós társadalmi feltételrendszert, amelynek ez az illúzió létrejöttét köszönheti.

### Szubjektív beállítás

Azt állítani – mint korábban tettük –, hogy a néző sincs jelen a vásznon, talán enyhe túlzás volt. A film – történeti fejlődése folyamán – fokozatosan mind bonyolultabb jelölésrendszert alakított ki ahhoz, hogy a ’jelenlévőben’ érzékeltetni tudja a ’távollevő’ képét. Ennek egyik, közismert formája volt az ún. *szubjektív*

*beállítás*, amit Mitrytól Metzsig sokan és sokféleképpen értelmeztek. Közülük a legrejtélyesebb és legvitatottabb magyarázat az, amelyik az állítja, hogy a szubjektív beállítás az alkotó nézőpontját „tükrözi” (szemben azzal a felvetéssel, hogy egyik vagy másik szereplő „logikus” nézőpontja az adott jelenetben). Az alkotó nézőpontja – vallják ezzel szemben ugyancsak sokan – a ritka, vagy soha nem látott szemszögből készült, szokatlan beállításokban tükröződik. Arra a kérdésre azonban, hogy ezek a szokatlan beállítások miért épp az alkotó nézőpontját tükröznék, kielégítő választ még senki sem adott. Mert, ha ez így volna, akkor a „megszokott” beállítások, a „hagyományos szemszög” vajon mit tükröz (kinek a nézőpontja)? Némi igazság azonban – minden pontatlansága ellenére – mégis van ebben az állításban. A soha, vagy ritkán látott beállítás érzékletesebben (érzékelhetően) utal arra (azonosulásunkra a felvevőgéppel), amit hajlamosak vagyunk elfeledni. A megszokott beállítás feledtetni el, hogy filmet nézünk. A megszokott beállítás elandalít, a szokatlan felráz (tompultságunkból), ráébreszt arra (mint a *kúra*), amit tudunk, csak elfelejtettünk („eltemettünk”). A szokatlan beállításban több a fegyelmező erő, amivel kényszeríti a tekintetet az összpontosításra, megakadályozza, hogy az „elkószáljon” a képmező terében.

## Tekintetek

A játékfilmben a szereplők egymást nézik, tekintetük keresztezi egymást. Előfordul azonban, hogy az egyik szereplő *kinéz* valakire, aki nincs a képmezőben, vagy ez a valaki nézi őt (amire csak következtethetünk). Ez a „helyzet” már inkább hasonlít a nézőére, aki ugyancsak mindig a képmezőn kívül „reked”. Más esetben a képmezőn kívül „elhelyezkedő” szereplő tekintetét (a tekintet irányát) a *szubjektív beállítás* ismert *változata* érzékelteti. A *szereplő nézőpontja* (ahogy ezt nevezik) pontosan annak a (szem)szögnek felel meg, ami („helyzetével”) a kívülről befelé irányuló tekintet „forrására” utal. A ’formák’ azonban összefüggnek, egymástól elválaszthatatlanok: sokszor tudjuk, hogy azt, amit látunk, valaki más is „nézi” (aki nem a moziban ül), de bizonyosságot erre csak

a cselekmény logikája, az elhangzott mondatok, esetleg a korábban látott beállítás nyújt.

A *szubjektív beállítás* valamennyi változatában kétféle jelölés-mód is lehetővé teszi, elősegíti az azonosulást. A néző helyzetéből adódó „nézési irányt” éppúgy tiszteletben kell tartani, mint ahogy respektálni kell a szereplők tekintetének irányát is. A film azonban törekszik arra, hogy a képmezőn kívül „elhelyezkedő” szereplő és a néző tekintetének irányát félreérthetetlenül, világosan jelezze, s ne keverje össze, mert bármelyik ábrázolásmód „sérül meg”, az mindig kihat a másikra is. A képmezőn kívül álló szereplő, akit – *metonimikusan* – csak tekintetének iránya leplez le, a kényszerű (kényszeredett) közvetítő (*relé*) szerepét játssza. Ugyanakkor azonban eltéríti a tekintet (tekintetünk) irányát másfelé, a képmezőn kívülre, ezért amit benne/ általa a vásznon kívül „látunk”, nem kép, csak képzet.

A játékfilm megértésének feltétele tehát az azonosulás és az azonosítás kettőségének megkülönböztetése (kettéválasztása). Azonosulnom kell a szereplővel, de ezt megelőzően szereplőként azonosítanom kell őt. A „másvalóságból” visszatérni a létező valóságba, a jelképtől a képhez. A film megértése lehetetlen volna, ha a néző nem tudná már maga mögött az elsődleges tükörszakaszt (amit 6-12 hónapos korában élt át.) A vászon – a másodlagos, foncsorozatlan tükör –, a kép ’formáját’ öltő képzet (’jelkép’), az elsődleges tükörhöz hasonlóan a tükör(kép)re, és a tükörből származó ’megrázó felismerésre’ (a *kasztrációra*) utal. A (tükör)kép mégsem egyenértékű a képzettel, mert (a ráutaló ’jelek formájában’) a ’hiányt’ jeleníti meg a film eszközének segítségével. A film ’testet ölt’, és a testet már szeretni lehet.

### A szemlélés szenvedélye

A film létét a szemlélés szenvedélyének köszönheti. A látvány vonzalma – teljes „mélységében” – a némafilm láttán tudatosult, majd alakult át a hangosfilmkorszak beköszöntével a megérteni vágyás szenvedélyévé. Mindkét – Lacan szerint – szexuális eredetű szenvedély az összes többitől különbözik abban, hogy a

*kasztrációra* vezethető vissza, vagy – legalábbis – ez utóbbi jegyei ('jelei') minden egyébnél érzékletesebbek a tudattevékenységben. E jellemző jegyek a nemi vágy megnyilvánulásának minden 'formájában' benne 'rejlének', viszont hiányoznak a pusztán organikus (Lacan) vagy önfenntartó ösztönmegnyilvánulásokból (Freud). A nemi ösztön, az éhségtől vagy szomjúságtól eltérően, nem alkot 'tárgyával' erős és állandósult kapcsolatot. Az éhséget csak a táplálék csillapítja, de az biztosan. Ezért az ösztönöket könnyebb és egyszerre nehezebb kielégíteni, mint a vágyakat. Az ösztönök kielégítése valós tárgytól függ, az mással nem helyettesíthető. A vágyat azonban más is kielégítheti, mint 'tárgya' (ezt nevezik a vágy *szublimálódásának* vagy *szublimációjának*), illetve más „úton” (például önkielégítéssel) nyerhet kielégülést. Mindez anélkül történhet meg (*elfojtással*), hogy közvetlen veszélybe sodorná a szervezetet. Az önfenntartás igényeit viszont nem lehet se elfojtani, se szublimálni: a nemi vágy (ösztön) hozzájuk képest labilis, könnyebben kielégíthető, viszont többé-kevésbé mindig kielégítetlen marad. A vágy újraéled – rövid lélegzetű kihunyása után –, önmagát gerjeszti, saját ritmusa van. Csillapíthatatlan, lényegében valós tárgya sincs, vagy ez a 'tárgy' csak képzeletben létezik, a valóságban csak (egymással felcserélhető) 'megfelelői' vannak. 'Elveszett és soha elő nem kerülő tárgy' ez, a mindig újra éledő vágy 'tárgya'.

A vizuális és/vagy auditív 'késztetés' (vágy) vajon ugyanígy a 'hiányzó tárgyra', a 'távol lévő és soha el nem érhető', a vágyat serkentő és nem csillapító ösztönre épül-e, ami a képzelet(beli)ben űzi-hajtja várt (várható) kielégülése tárgyát? Az észlelés vágya – a szemlélődés szenvedélyes szeretete –, a szexuális eredetű vágygal ellentétben, mindig 'megjeleníti' a vágy konkrét, 'távol lévő tárgyát'. Távol tartja, de utal is rá.

A pszichofiziológiában régóta ismert a *távolságból érzékelő* és a *közvetlen kapcsolatból érzékelő* tevékenység (a látás-hallás, illetve a tapintás, ízlelés, szaglás) közti lényegbeli különbség. (Freud megjegyzi, hogy a leselkedés, e tekintetben a *szadizmus*hoz hasonló, [kórós] vágyában a tárgy [a leselkedés tárgya] és az ösztön[zés] forrása, azaz az érzékszerv [ez esetben a szem] mindig elkülönül

egymástól: a leselkedő sosem kíváncsi a leselkedés „eszközére”, a szemre.

Cseppet sem véletlen tehát, hogy az ún. *nagy művészetek* élvezete a távolság(tartás)ra, míg a kis művészeteké (mint a konyhaművészet vagy a *parfüméria*) a közelségre (a közvetlen kapcsolatra) épül. Mint ahogy annak is ez a jól felfogható magyarázata, hogy a vizuális vagy auditív érzékelésen alapuló művészetek fontosabb társadalmi szerepet játszottak minden korban, mint a tapintáson vagy az ízlelésen alapuló „rokonaik”.

A leselkedő mindig ügyel arra – mint a gondos néző, aki a helyét keresi a moziban, hogy se túl messze, se túl közel ne legyen a vászonhoz –, hogy önmaga és a ‘vágy tárgya’ közt megfelelő távolságot („űrt”) teremtsen (tartson fenn). Az „űrben” bánata, sóvárgása és örök kielégületlensége „telepszik meg” (pontosan az, amire leselkedőként szüksége van). Ha sikerülne neki végre „betölteni az űrt”, az a vágy kielégülésével járna. Vágya teljesülhetne, ha „közeledne” hozzá, de kapcsolatba kerülve vele mindjárt el is enyészne. A *visszatartás* (az *önmegtartóztatás*) része az érzékelésben megvalósuló kielégülésnek. A leselkedésre ösztönző, a látvány utáni vágy ritkábban vezet *orgazmushoz* (örömszerzéshez), mint más, részleges nemi késztetés. A látvány izgalmában „merül ki”, noha csupán mindig „előkészület” marad. Még néhány pillanat erejéig sem kecsegtet a vágy teljesülésével (a szükségérzet csillapításával), a ‘tárgy birtokbavételével’, mint a nemi ösztön megnyilvánulásának más ‘formájában’. Ha igaz az, hogy a leselkedés a vágy tárgyának véget nem érő hajszolásában teljesül be (vezet a kielégüléshez), a leselkedő az egyetlen, aki az állandó(sult) távolságtartással kielégülésének nemcsak ‘jelképes’, de ‘térszerű’ formát is teremt.

A leselkedő és a néző ‘viselkedésformája’ közt magától értetődő a párhuzam, noha az indíttatás más. Vajon kiben nem él a leselkedés vágya (a tudattalanban elfojtva), amikor a moziba beül, hogy mások életébe bepillantson? A kulcslyuk és a vászon csak ‘formájában’ különbözik egymástól.

## A leselkedő további viszontagságai

A leselkedő a látványban (időlegesen) kielégül ugyan, de további, hasonló élményre szomjazik. Ezt kínálja neki (némi eltéréssel és kellő sajátossággal) a *hangzás*, amelyre a pszichoanalízis – Lacan és Rosolato kivételével – mindeddig csekély figyelmet fordított. A vágy és valós tárgya nemcsak a vizualításban (a vízióban), hanem a hallucinációban (auditív élmény formájában), és az álomban is érzékletesen elkülönül. A vizualitás és az auditivitás érzékletes jegyei azonban még nem rajzolják ki kellően markáns kontúrokkal a film sajátos kifejezőjegyeit, hisz ezek közösnek látszanak a látványra, illetve a hangzásra épülő kifejezési formák esetében. Hasonló, ilyen vagy olyan „jelrendszert” alkot a többi művészet, a festészettől a színházig. Ami a filmet megkülönbözteti tőlük, az – ezúttal – másban keresendő. A vágy tárgyának hiánya (távolléte) a látványban sokkal erősebben nyilvánul meg, válik érzékelhetővé, mint egyebütt.

A látvány és a hangzás, amit a film felkínál (távrolról, s amittől egyúttal azonnal meg is foszt, ellentétben a művészet más kifejezési formáiban látottaktól, vagy hallottaktól), jóval gazdagabb és változatosabb. Látszólag csak fokozatokról van szó, de ez a fokozatbeli különbözőség már jelentéstanilag más, és tárgya szembe-tűnő. Egyebek között azért oly hatásos az erotikus jelenet a filmen, s kevésbé az a fényképen, mert a látványban felkínált erotikum csak az előbbi esetében szublimálódik; nem finomul kulturális tartalomká, „egyébbé”, mint a fotográfián, hanem jelölésében (jelentésében) is megmarad annak, ami: a leselkedő lecsupaszított élményanyagának.

Másodsorban (és most ez a fontosabb, a meghatározó): a képzeletbeli filmi jelölő sajátos affinitása döntő különbség marad, ha más művészettel – így például a színházzal – összehasonlítjuk, amelyben a látvány ugyan éppoly gazdagon bontakozik (bontakozhat) ki, mint a vásznon, de a jelölés anyaga más. A színház a valóságban kínálja fel a látványt, míg a film ennek csak képével szolgál, és ezért elérhetetlen a vágy számára, más(fajta) valóságban bontakozik ki. Végtelenül ígéretesnek és csábítóknak látszik

(mert csak a soha be nem teljesülő vágy lehet ily igézetes és csábító; mert csak a soha be nem kebelezhető tárgy marad örökké a vágy tárgya.) A filmben minden más térben játszódik le, nem úgy, mint a színházban. Ez a tér valójában csupán a tér képzete, a soha el nem érhető valóságé, amely mégis az érzéki képzetét idézi fel részleteinek pontosságával.

A film – újabb adalékként – abban különbözik a színháztól és a látvány valós megnyilvánulásától (a valóság „látványformájától”), hogy mindig megőrzi a távolságot a vágy és tárgy között, utóbbit soha nem éri el a vágyakozó, a leselkedő, aki a látványban, a látvány révén elégül ki. Mit neki a vágy valóságos tárgya!

A „köztes formák” – például a sztriptíz – utalnak szemléletesen arra, hogy a leselkedés nélkülözhetetlen feltétele az önmuto-gatás vagy exhibicionizmus (az egyik a másik függvénye, szurrogátuma), s ebben az összefüggésben a vágy aktív és passzív részese szorosan összefonódik. A vágy látvánnyá finomult tárgya megjelenik, cinkossá válik. A perverzitás (ha kell, csipetnyi rosszindulattal, vagy boldog illúzióval vegyülve, esetenként váltakozva, néha kevéssel is megelégedve, mint a perverz partnerek esetében) legalizálódik, „indokoltta válik”, megbékül magával, megszeli, mert a két résztvevő (a részesek) osztoznak képzetében (ha már tettlegességre nem vetemedhetnek), személyiséget cserélnek.

A színházban és a „privát” (azaz nem intézményesült) leskelődésben a passzív szereplő (aki látványul szolgál), aki felkínálkozik (ha nem ezt tenné, távoznia kellene), aki önszántából belemegy a játékba: együttműködik. Az exhibicionista olyan, mint a színész (az önmegtartóztató exhibicionista), aki alakításában, szerepében szublimálja, társadalmilag elfogadhatóvá, sőt óhajtottá teszi az emberi test látványát. Bazin ebben látta az alapvető különbséget a filmszínész és a színházi színész funkciója közt: az egyik tudatosan kínálja fel magát, a másik cselekvéséből eltűnik a motiváció (látszata). Előfordulhat persze, hogy akit szemlélnék, aki a látvány tárgyává válik (a szó köznapi, és nem csupán abban a sajátos értelemben, amelyet Freud tulajdonított neki), kényszerűségből vállalja ezt a szerepet. (A koncentrációs táborban a vetkőzésre kényszerített fogoly a kiszolgáltatottság kényszere

révén válik az exhibicionizmus részesévé, míg a *szadizmus* – korrelátumként – a leleselkedés alternatívájává.) A leleselkedésben is megnyilvánul – enyhe formában ugyan – a szadizmus (olyan-fajta leleselkedés nincs, amelyben csipetnyi szadista vágy ne bujkálna), ami *fikcióvá* alakítja a valóságot (hasonlóan annak intézményesített formáihoz, amilyen a színház, „súlyosabb esetben” a sztriptíz), s ebben a *fikcióban* az a képzet, hogy a vágy tárgya aláveti magát a „rendezésnek”, szabad utat engedve elfojtott exhibicionizmusának. Pontosabban: ahhoz, hogy ez a fiktív helyzet kialakuljon, a vágy tárgyának egyetértésére van szükség. Annak el/felismerésére, hogy az exhibicionista, aki felkínálja magát, miután „itt van”, bizonyítsa, hogy „akarja” – amire a leleselkedőnek oly nagy szüksége van mindaddig, amíg a szadista impulzus le nem gyűri (benne) a tartózkodást, a vágy tárgyának ellenállását. Így annak ellenére, hogy a tekintet látvánnyá, „élőképé” (Lyotard) szelídíti a valóság durva megnyilvánulását és kíméletlenségét azzal, hogy átlendíti a valóságból a képzelet tartományába, az mégis jelen marad, tényleges viszony érzetét kelti, amelyet az alany (képzeletében) kiélhet.

A film épp ezt a képzetet kezdi ki ott (a tudatban), ahová az befészkelte magát, a képet kényszerítve a helyébe, félreérthetetlenül utalva a vágy tárgyának távollétére.

A színházi előadás folyamán a néző ugyanazon térben van, mint a szereplő. A film szereplője azonban már nincs jelen a moziban, amikor a néző a képével találkozik. A találkozás mindig elmarad a leleselkedő és a „magamutogató” között. A filmgyárban nincs „művészbejáró”, ahol a vágyakozó – akárcsak egy pillanat erejéig – összefuthat a vágy tárgyával, és autogramot, fényképet (fétist) kérve tőle, magáévá teheti. Nem véletlen, hogy a nézőnek eszébe sem jut, hogy a mozi bejáratánál várjon a szereplő megjelenésére, miként azt egy-egy színházi bemutató után teszik a rajongók. A leleselkedő kénytelen lemondani arról, hogy az együttérzés legkisebb jelét is megtapasztalja, ha a filmet tekintí vágya tárgyának. A moziban a színész nem jön ki a függöny elé, hogy köszönetet mondjon a tapsért. A színházban a színész tisztában van azzal, hogy vágyat gerjeszt, karizmatikus hatást gyakorol: az elbűvölt tekintetekben érzékeli a vágy megnyilvánulá-

sát, s aláveti magát a játéknak, maga is élvezi a látványt, mert a csillogó szemekben önmaga testének hatását szemléli. Az elsötétülő moziban az izgalmas látványt, késztetést kereső, vágyát csillapítani szándékozó leselkedő azonban vigasztalhatatlanul magára marad (avagy kénytelen megosztani helyzetét más leselkedőkkel, ami számára a legnagyobb kínnal jár.) Szenved a leselkedő szerepében, mert éppen azt nem láthatja a vásznon, amire a leginkább kíváncsi: elvesztett „párját”, aki eltávozott a sötét teremből, még mielőtt ott megjelent volna. Ezért volt kötelező szabály a klasszikus filmben, hogy a színész sosem „szemezhet” a nézővel, sosem nézhet bele a felvevőgép objektívjébe.

A film megjelenése tette nyilvánvalóvá azt a fájdalmas „űrt”, ami a vágyakozó, és a vágy tárgy között létezik. A látványban realizálódó tárgy (ami mindig a hiányra, a távollévre utal) a fizikai közelségből a képzeletbeli távolságba „számúzte” a vágy tárgyát: a párhuzamos jelenlétből az elvétett, időben kitolt, soha létre nem jövő „találkozásra” helyezte a hangsúlyt. A leselkedő és a „magamutogató” találkozása többé nem volt lehetséges – jelképes formában, ártatlanul és ártalmatlanul sem –, csak a „másvalóságban”. A leselkedőnek tudomásul kellett vennie, hogy a vágy tárgya nyíltan és végleg lemondott az együttműködésről, visszavonta beleegyezését, amelyet az önmutogatás intézményesített rendszere korábban rákényszerített. Vége szakadt a függöny előtt rituálisan elvégzett önfelkínálkozásnak. A vágy tárgya megtagadta hozzájárulását a vágy kielégítéséhez. Tisztában volt azzal, mit szenved a vágy alanya ettől a kényszerhelyzettől. De a kiszolgáltatottság feloldódott, a játék kétesélyessé vált. Szenvedni és szenvedést okozni a film (szereplő) vállalt feladata lett. A Másik együttérző és feltételezett vállalása továbbtűnt, az egyezség felborult. Az egyik fél (aki egyben a Másik is volt, mert jelképesen a szenvedés megtestesítője lett), a valóságos térből átlépett a képzeletbeli térbe, a távolságot választva garanciaként. A film intézményrendszere tette lehetővé ezt a változást, amely az elsötétülő moziteremben újra meg tudta teremteni (más formában) a leselkedésre jellemző alaphelyzetet: a látvány és a kulcslyuk duális (összefüggő) ellentétét. A hasonlóság megdőböntő. A vetítés (mozielőadás) azonban nem teremt

valódi közösséget a résztvevők között, még időlegesen sem. A közönség a moziban egymástól elszigetelt, magukba zárkózó egyénekből áll, akik sokkal inkább a magányos olvasókhhoz hasonlítanak, mint a színielőadás hevében összeforrott közösségre. Másrészt a filmvetítés, a látvány önfelkínáló kitárulkozása a néző akarátától függetlenedik, tudomást sem vesz róla (hisz a látvány tárgya csak jelképes formában, kép alakjában van jelen), míg a színházban a szereplő mindvégig a közönségnek játszik. (Közönség nélkül nincs színház, de van mozielőadás.) A harmadik tényező (ami az előbbi kettővel szoros kapcsolatban áll) nem kevésbé fontos: a tér megosztott a moziban, de egységes a színházban. A színpad nem különül el a nézőtértől, míg a vászon elválaszt, utal a jelen(lét) és a múlt (távollét) összebékíthetetlen ellentétére. A színpad és a vászon (a „megjelenés helye”) nem ugyanazon teret idézi (fel), noha egyazon térben „helyezkedik el”. Nem egyazon tér két ellentétes pontja, hanem két különböző tér ugyanazon megnyilvánulásának (szín)tere. A film tere, amelyet a vászon jel(kép)ez, alapvetően heterogén tér, de nincs „élő” kapcsolatban a nézővel: nem „kérdez”, és nem „vár választ”; nem felel, de nem is kap kérdéseket. A színház valós terével szemben a filmé csupán észlelet. (Élesebb határvonal ez, mint bármiféle rivalda volna, ami a színház egységes terét – jelképesen – megosztani hivatott). A film másutt játszódik, nem a mozi nézőterén. A néző számára közelebbi és távolabbi egyszersemind, mint a rivaldán túli „világ”. „Ő” sosem juthat el (be) oda, ahol – gyermekként – szüleit látta szerelmeskedni, akik éppúgy nem vettek tudomást róla, ahogy a film szereplői. A látvánnyá szervesült gyermekkori emlék (tudata) az „egyedül(i) valóság” (az „együttvalóság” érzete), ahonnan Őt kizárták, amelyben Őt a szemlélő (elfogadhatatlan) szerepkörére kárhoztatták. A film a mozielőadásban („egyfelől” nézve) nem csupán a gyermek helyzetét reprodukálja (reprezentálja), de félreérthetetlenül, közvetlenül az Oidipusz-komplexumra (a benne kifejeződő viszonyrendszerre) utal.

Színház és film különbözősége ezzel még nem merült ki. Rejtve maradt még „születésükből” adódó eltérésük. A film a kapitalizmus fénykorának szülötte, a végletekig kiéleződött ellenté-

tek, az individualizmus tobzódását, a felbomló makrotársadalmi viszonyokat, az apa-anya-gyerek triászra korlátozott családot, a felesleges-En felsőbbbségét ünneplő, a feltörekvést szentesítő (mozgatórugóját kendőző) korszak találmánya. A színház évezredek művészet, amely a demokrácia látszatát keltő társadalom hiteles, ünnepi szertartásaiból nőtt ki, olyan kulturális közegben, amely közelebbi rokonságban állt a kultusszal (a paganizmussal), mint kultúrává szelídült változatával, a vallással, a vágy kendőzetlen megnyilvánulására építve. A színház az évezredek során mindig megőrzött valamit civilizációs örökségből, mindig a játékos, de szertartásos kultusz valóságos színtere maradt. Ezért a vágy kielégítésének „kulturáltabb” formáit kínálta, és kínálja, mint a mozi, amelyben a leselkedés intézményesült, elismertté vált, tömeges méretekben gyakorolt, kulturális kielégüléssé nemesedett (a kultúrára helyezve a hangsúlyt, és mélyen hallgatva a kielégülésről), szemben a moziba járás máig alacsonyabb rendűnek ítélt gyakorlatával, amelyben a hangsúly a leselkedésre helyeződik.

Az emberi viselkedés társadalmilag elfogadott, vagy kétségbe vont magyarázatát azonban nemcsak az eszköz, a hely, a történeti valóság kialakult szokásrendszere határozza meg, hanem az alkotók *habitusa* is. Ez persze más és más formában nyilvánul meg az alkotásban. Számos film „nyíltan” állást foglal a leselkedés mellett (a néző igényét kihasználva). Ehelyütt kell szót ejteni a film, a színház és a politika viszonyáról, illetve a színház- és filmpolitika változó, megújuló, de mindig konfliktusokkal terhelt „vadházasságáról”. A színház, illetve a film nem azonos módon állítható a politika szolgálatába. A színház – ebben az összevetésben – kétségtelen (kétés) előnyt élvez, amelyet közvetlen közönségkapcsolatából merít, ám ezt gyengíti, hogy a képzeletbeli tartománya jóval korlátozottabb e téren, mint a film esetében. A politika színpadára merészkedő film(alkotó) jó, ha számol azzal, hogy hatása (a képzelet mozgósítása révén) jóval meghaladja majd a színielőadásét.

A film tehát visszavezet a gyermekkorba (a gyermekkor tudatállapotába, s még inkább tudatalattijába), újra teremti azokat a körülményeket, amelyek közepette a gyermek a pillanatig tartó *tiltott látvány* szemlélője (a *hiány* szenvedő észlelője és részese)

lehetett, ami meglepte, „felnyitotta szemét”; ami tovatűnt, de nyomot hagyott benne, és örökkön hat. A nagyvárosok folyamatosan üzemelő filmszínházai, ahová a névtelenség megnyugtató garanciája révén a sötétbe betérhet, és onnan – hasonló körülmények között – eltávozhat a néző a vetítés közepén (az elején és végén nem, mert akkor kigyulladnak a fények, megszűnik az az állapot, amit keresett, ami a múltat idézi tudat alatt), módot ad arra, hogy áthágja a hajdan traumatizáló tilalmat. A film fontos – ritkán idézett – társadalmi funkciója, hogy jelképes formában, képzeletben hozzásegítsen a tilalom legalizált megszegéséhez, mint ahogy a bordélyház is arra szolgál, hogy bizonyos, egyébként tiltott tevékenységet „elfogadhatóvá” tegyen. (Mellesleg sokkal inkább a társadalmi környezet, mint a tilalmat megszegő számára. A bordélyház francia kifejezése – *maison de tolérance* – a magyar nyelvnél érzékletesebben adja tudtul, hogy *megtűrt* tevékenységről van szó, ami a legalitás és illegalitás határán van, s ezáltal – a kettősség révén – egyik is, másik is szabályozó erő: nemcsak felhatalmaz, de egyben elrettent is.) A közönség nagy része a filmet is úgy érzékeli, mint az álmot. Elzárt *valóság* mindkettő, egyik sem hat az életre, még ha létrejöttüket a valóság kondicionálja is. Noha a moziba járás legalizált tevékenység, helye van az emberek időmérlegében (a hét egyik, vagy másik napján, ebben és abban az órában), az idő, a hely mégis „ürré” utal, ami betöltésre vár; kielégítetlen igény „helye”; „ablak” valami másra, mint ami az ember életét kitölti, hétköznapijainak keretét adja.

Az elmondottakból értelemszerűen következik, hogy a színház hatása elsősorban a színésznek köszönhető. Nem a darab, hanem a színész (a jelen lévő) áll az érdeklődő figyelmének középpontjában, míg a filmen az ábrázolt szereplő. (Ha a *Lear király* érdekelne, otthon maradnék, és a fotelban ülve, nyugodt körülmények között adnám át magam az olvasás élvezetének. De nem, Én *látni* kívánok, és a *látvány* segítségével birtokba venni. A műveltség gyarapítása a legjobb ürügy a leselkedő számára, hogy vágyát legalizálja.) Ezt a különbözőséget számos klasszikus filmteória szerzője észrevételezte, de az analitikusok, így Octave Mannoni figyelmét is felkeltette (no, nem a film, hanem a színház

kapcsán – Corneille egyik rejtélyes darabja szolgált rá ürügyül). A filmrajongó viselkedésében, a tudat(alatti) „színpadán” ütközik ki, nyilvánul meg, játszódik le a konfliktus. Ez a néző a színészért (a szereplőért) ül be a moziba, de csak a szereppel találkozik: a valóság helyett meg kell elégednie (alkudnia) a képpel. (E viszony elemzésében említésre méltó tény, ami mind- eddig csekély érdeklődést keltett teoretikusörökben, hogy a színházban a változó szereposztás, a darab felújítása révén egya- zon szerepet több színész játszhat és játszik, ezért a színész és a szerep(lő) könnyebben elkülönül a tudatban, mint a film eseté- ben, ahol állandóan összeforr a színész és szerepe: a szerep „örökre” meghatározza a színész létét.) Ha mindez – mint véljük – igaz, úgy részben szintén oka annak, hogy a vágy felkeltésében és kielégítésében a két ábrázolási forma más és más szerepet játszik. A vágy tárgyának megjelenítésével és elérhetetlen „más- valóságba” száműzésével a film a tudat és a tudatalatti viszonya- nak sokaságát formálta át, amire Freud és követői megmagya- rázhatatlanul kevés figyelmet fordítottak.

### A fétis színre lép

A film maga teremtette és többé-kevésbé elismertetett intézmény- rendszerének, jelölésmódjának sajátossága révén mély nyomot hagyott a tudatalattiban, valósággal belegyökerezett. A tükreref- fektus, a lesekedés és az önmutoztatás (viszonya, kölcsönös fel- tételezettsége) csak egyike, másika az erre utaló mechanizmusok- nak. Közéjük tartozik a szakkifejezéssel és immár köznapi nyel- ven egyaránt *fetisizmusnak* nevezett jelenség is, amelynek Chris- tian Metz néhány örökké emlékezetes gondolatot szentelt, ko- moly meggyőző erővel fejtve ki őket 1991-ben tartott budapesti szemináriumán is. (Ennek írásos változatát lásd: *Filmspirál*, 1992/1, 5–22. o.)

Freud emlékezetes, 1927-es tanulmánya óta, amely megfogal- mazta, körvonalazta a kérdést, a pszichoanalízis a *fétist* és korre- látumát, a *fetisizmust* a *kasztrációból*, a kasztrációtól való félelem- érzetből eredezteti. Freud – és őt követően Lacan – e kasztrációt

az anya személyére vonatkoztatja. Ezért azok a képzetek, amelyek erről kialakul(hat)nak, mindkét nembeli gyermek tudat(alatti)ában felfedezhetők.

Amikor a gyermek megismerkedik anyja testével, és „feltérképezi” azt, kénytelen érzékelni, hogy az anyának nincs hímvesszője, *pénisze*. Rájön arra, hogy léteznek olyan emberek, akiknek hiányzik „az”. Hosszú időn át azonban – de lelke mélyén soha – nem fogja fel, hogy ez (ami a hüvely/hímvessző ellentétében nyilvánul meg és „nevesül”) az emberek közötti alapvető anatómiai különbség. Azt hiszi, hogy minden ember hímvesszővel születik, és ha valakinek nincs pénisze, az azt jelenti, hogy az illetőt megcsonkították, kasztrálták. Rettegni kezd attól, hogy ő is hasonló sorsra jut. (A kislány, amikor bizonyos kort ér el, azt hiszi, hogy ez a megcsonkítás már megtörtént, ezért nincs „füttyölője”). Amikor az anya testével megismerkedik, rettegés keríti hatalmába az anatómiai különbség, a *hiány* láttán. A kasztráció „színháza” – nagy vonalakban – meggyezik mindenkinél, noha Lacan lényegében „csupán” jelképes értelmet tulajdonít neki. Metaforikus kifejezését látja benne mindannak, amit a gyermek már „elvesztett” (elszenvedett, mint traumát - értsd születés, elválasztás, a szoptatás megszüntetése, az ágyba vizezés és „bekakilás” tilalma stb.) vagy – mint Freud tartja – a késztetést arra, hogy az elmúlt „eseményeket” valóságnak tekintse, jelentőségüket eltúllozza.

A gyermek, amikor a *hiányt* felfedezi, amikor fellebben előtte a titkot leplező fátyol (lám, máris „moziban” érezhetjük magunkat), hogy ezt az erős traumát enyhítse, kénytelen kétféle hitet kialakítani magában, s – a valóságban észleltet hatása – állandóan két egymásnak ellentmondó (fél)igazságban hinni: 1. „minden embernek van hímvesszője” („eredendő hit”); 2. „bizonyos embereknek nincs hímvesszőjük” (tapasztalás). A második állítás válik meghatározóvá, ráépül az elsőre (olyannyira, hogy teljesen elfedi, mintegy elfeledtet), s így ezt az alany tagadni kényszerül (lásd a *megtagadás* fogalmát Freudnál). Ez az „ingóványossága” miatt veszedelmes „kétarcú” hit (a kétféle tapasztalat nem összehasonlítható, de szembesülni látszik) szolgál minden további meggyőződés (meggyőzés) alapjául az ember élete során. Ezen alap-

szik az a furcsa játék (a hit és cáfolatának kettőssége), amely minden további – tudatos és tudatalatti – állásfoglalást motivál; ami nagymértékben hozzásegít ahhoz, hogy a kényes kérdésekben így vagy úgy (szembenézve velük, vagy elleplezve őket) színt valljon. (Ha őszintén számot vetünk meggyőződésünkkel, kiderül, hogy a hátsó gondolatoktól mentes, fenntartás nélküli hit, amelynek voltaképpen az ellenkezője igaz, ellehetetlenítené mindennapi életünket.)

A megrettent gyermek ugyanakkor megkísérli – esetenként változó sikerrel –, hogy *elterelje* figyelmét a látványról, „örökre” (egész életére) kitörölve emlékezetéből azt, amiből később *fétis* lesz. Feledni próbálja például azt a ruhadarabot, amelyik „a félelmetes látványt” elfedte (fehérmű), vagy utalhat rá (harisnya, cipő). A tagadás nemcsak a hiányra irányulhat, de arra is, ami elkendőzi (ami az alany és a látvány közé „helyezkedik”, az utóbbi elfedésére szolgálva). A leselkedő („embrionális állapotban”) visszaretten a látványtól, meghátrál, ezzel (is) tanúsítva, hogy látta, észlelte, amit nem kívánt látni; amit legszívesebben örökre feledne (de nem tud). A *hiányra* (a feltárukló látványra) emlékeztető járulékos elem („tárgyforma”), a *fétis* így rögzül: a *hiányra* utaló „jelként”, felváltja azt, átveszi funkcióját (az emlékeztetést). A *fétis* felcsillantja a hiány „kiküszöbölésének” esélyét, a jelképes „őseredeti rend”, a hajdani „másvalóság” visszaállítást, amelyben férfi és nő egyként péniszt „hordott”, ami nem egy esetben csupán képzeletbeli, de valós kelléke az orgazmusnak. („Enyhébb” esetben csak hozzásegít, súlya viszonylagos a vágyképzetben.)

A *fetisizmust* általában *perverziónak* tartják; modellnek, amelynek célja a kasztráció megakadályozása. A *fétis* (tárgya) mindig a hímveszőt jelképezi, *metafora* vagy *metonímia* formájában: elkendőzi hiányát vagy a helyébe lép. Más szóval: a *fétis* a hímveszőre (a távollévőre) utal, annak hiányát *jelzi* (jelöl). Helyébe „lépve” betölti, de jelzi a *hiányt*, az „úrt”. Összegezve tehát: a hit és a tagadás *strukturája* a kölcsönös feltételezettség viszonyrendszerén alapul.

## A technika fétise, avagy a fétis technizálása

Ki ne sejtene – aki megfordult már néhányszor moziban –, hogy a film eszközrendszere, amellyel sajátos arculatát megformálják, amelyet egyetlen szóval, összegzőképpen *filmtechnikának* nevezünk, ennek fetisizálásához vezet. Gyakran tapasztaljuk azt a szemléletet, amely a szakma képviselői, a kritikusok és a nézők körében az eszközök abszolutizálásából ered, s melyet nyugodt lelkiismerettel nevezhetünk a továbbiakban magunk is a *technika fetisizálásának*. (A *fetisizmus* fogalma ez esetben a szó hétköznapi értelmében szerepel, ami elég tág ahhoz, hogy megférjen benne minden [kényszer]képzet, a szakmai és az analitikai egyaránt.) A szó szoros értelmében vett fétis, mint a film eszköztára, szintén *kellék* csupán. Kellék, amely azt hivatott bizonyítani, hogy valami létezik, valóságos, holott képzeletbeli, nem létező. Persze a kellék szintén része valaminek. Kellék a hímvestző is. Jelenlétével, tárgyiasságával hivatkozik; jele valaminek, holott funkciója képletes: nem használata, hanem a létezése a döntő. Félértékű tárgy, mely az egészre irányítja a figyelmet, vágyat ébreszt iránta. A fétis kiindulópont, a vágy bizonyos megnyilvánulási formájának eredője, s minél inkább a perverzióra irányul, annál erőteljesebben tűnik technikának.

A fétis és a vágy tárgyának ugyanaz a viszonya, mint a filmnek és eszköztárának. A film a technika állandóan észlelhető, találékony alkalmazása, magamutogatása, a képességek, a lehetőségek kétségbevonhatatlan megnyilvánulása: teljesítmény. A teljesítmény hangsúlyossá teszi és leleplezi a hiányt, amire az eszközhasználat épül, amit feledtetni szándékozik: a valóság hiányát. A fétisimádó, a fétis rabszolgája, a film fetisizálója az, aki ámulatba esik mindazon jelenségek láttán, amelyeket a médium produkálni képes. Az *élvezet*, amely a látványból származik, csak akkor teljes és intenzív, ha a filmből tükröződő látszatvalóság, és a filmből hiányzó tényleges valóság együtt ható élményének következménye. A fetisizsza szüntelenül méricskéli, hol, miben hasonlít a film a tényleges valóságra; hol és milyen eszközzel éri el hatását, hogy a jelenvaló és a távollévő oly tökéletes, együttes

látszatának tűnjék. A filmtechnikára összpontosítja figyelmét, mert a kettő közötti különbség, az eltérés felfedezésében nyer kielégülést vágya. E magatartásforma a film fanatikus élvezőinek, „fogyasztóinak” sajátossága, de többé-kevésbé jellemző mindazokra, akik – örömszerzés, vágykielégítés gyanánt – gyakorta filmeket néznek, hisz nem csekély mértékben éppen ezért járnak moziba. Ők tudják, hogy ott kielégíthetik azt (a vágyat), amit másutt nem áll módjukban. Azért járnak moziba, mert részt akarnak venni valamiben, amit a film felkínál, élvezni, értelmezni szeretnék a pillanatról pillanatra megnyilvánuló *gépezet* (a technika) működését, melynek minduntalan megújuló látványa magával ragadja, elbővüli őket. Önként és élvezettel sétálnak bele a film állította csapdába – ahogy a korai film nézői Mélièsébe –, holott tudják, hogy csak a képzeletük játszik velük, de azért a moziból kifelé tartva tárgyalják, jól volt-e „megcsinálva” a film, és ha igen, miért (mintha arról beszélnének, ki hogy „néz ki”, mi benne a vonzó, avagy a visszataszító).

Talán az elmondottakból is kiviláglik, ami a pszichoanalitikai szakirodalomban Mélanie Klein munkássága alapján ismeretes, hogy a fetisizmus a film esetében (is) szorosan kötődik az ún. jó tárgyhoz (*La vie sexuelle*. Paris, 1927.). A fétis funkciója, hogy amikor a hiány felfedezésének szörnyű veszélye fenyeget, jó tárgyként megjelenjen, s elhárítsa a veszélyt, amit a hiány felfedezése jelent, vagy jelenthetne. A fétis olyan, mint a gyógyszer: begyógyítja a sebet, erőforrássá – *erogénné* –, s ezáltal vágyakozás tárgyává válik. A filmjelenséget hasonlóképpen képzeljük el, mint a vágy valós tárgyát: „beöltöztetve”. Vékony áttetsző lepel fedi, amely sejtetni enged a részleteket, kedvet csinál a fantáziáláshoz. Eszközrendszere, ábrázolásmódja, valamint maga a *fitymaszámba* menő filmszalag – amire Roger Dadoun (*King Kong: du monstre comme démonstration*. Paris, 1972.) és Octave Mannoni (*Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris, 1969.) egyaránt indokoltan tett célzást – mind-mind hasznot húznak a valóság hiányából (a hiány szükségéből a jelenlét erényét kovácsolva). Miközben feledtetni próbálja a valóságot, a film arra is törekszik, hogy szüntelenül utaljon rá, megakadályozva ezáltal a feledést, „tartván” attól, hogy a valóság(érzet) feledésével figyelmen kívül

marad az ok is, ami a feledést előidézte; a törekvés értelme, ami a feledtetésre irányult; a tárgy, amit a hiányzó helyébe állított.

A film a maga fizikai valóságában fétisként működik, nem pedig képzetként. Az ábrázoló művészetek közül egyedül igényel olyan bonyolult eszközrendszert, amely összetettségében, különbözőségében messze felülmúlja minden más művészeti ág technikai apparátusát. A film esetében nyilvánvaló a technika szerepe, amit más művészeteknél elkendőz az alkotó – úgymond – tehetsége, teremtképessége. A filmben a technika teremt, a technika pedig anyag- és eszközhasználat, tehát lényegesen könnyebb fetisizálódása, mint más művészetben bármely eszköze. (Ez a helyzet persze, a televízió megjelenésével, némiképp módosult. A televízió, mint fétis, a filmhez hasonlóan bonyolult eszközrendszere révén, a film vetélytársává lépett elő, sőt napjainkban jóval megelőzte azt.) A fétis ugyanis mindig anyagi természetű. Ha képzetté minősül át, ami korábban fétisként szolgált, elveszti fétisjellegét, megszűnik a funkciója, és a fetisizista imádata tárgya nélkül marad. Többé nem az, aki volt, mert nincs mit fetisizálnia.

A film (és a televízió) olyan művészi forma, amely ipari tevékenységen alapszik; ipari infrastruktúrát igényel a „termék” elkészítéséhez. (A többi művészetben ma csak utólag válik az ipari jelleg felismerhetővé, leleplezővé. Értsd: a hanglezet-, CD-lemez-, vagy a videokazetta-ipar, a könyvnyomtatás stb.) A „hagyományos” művészetek között egyedül az építőművészet hasonlít e tekintetben a filmre: az is eszközfüggőségű. Mindkét esetben az eszköz, az anyag döntő befolyással van a késztermékre.

A fétis nemcsak utalás a hímveszőre (lokalizálja, rámutat). Mint a test egészét jelképező rész(let), a vágy tárgyának *színekdochéban* összegzett jelképe. A film szeretete, az eszközök és a technika iránt tanúsított érdeklődés nem egyéb, mint e *színekdoché* megjelenési formája, tartalmának hű tükörképe, közvetítője. A film eszközrendszere teszi lehetővé a vágy megnyilvánulását: benne és általa alakul át a képzelet tárgya (a képzet) az eszközrendszer jelképévé (jelképes formájává); neki köszönhető, hogy a vágy elveszett tárgya, a hiány (a távollévő, a lefényképezett valóság) intézmény- és eszközrendszer *keretében* legitimálódik és

legalizálódik, vágyakozás tárgyát képezheti, hiszen a film célja az, hogy felkeltse, fokozza, éltesse iránta a vágyat.

A fétist nem az teremti meg, hogy a gyerek még mindig azt képzei, hogy anyjának (is) van hímveszője (mert ha ebben „őszintén”, és teljes szívvel hinne, mint ‘annak előtte’, nem volna szükség[e] [a] fétisre.) A fétistudat épp azért „képződik”, mert a gyerek *már jól tudja*, hogy az anyának nincs pénisze. Más szóval, a fétis értéke nemcsak abban rejlik, hogy meghazudtolja a (hamis) képzetet, de abban is, hogy elősegíti a meg(fel)ismerést. Ezért fejlődik ki a filmtechnika fetiszizálása kiváltképp, és elsősorban azokban, akik ismerik, vagy ismerni vélik a filmet. Ezért fordul olyan erőteljesen a film elmélete iránt érdeklődő figyelmre (kíváncsisága) is *ebbe az irányba* (arra kényszerülve, hogy legyőzze magában a fétis iránt érzett vonzalmát, felfedezze és leleplezze érdeklődése valódi mozgatórugóját, és ezáltal képessé váljék arra, hogy a vágy tárgyát ‘megszelídítse’ [szublimálja], vonzalmát meghatározott cél, a megismerés szolgálatába állítsa, s felülemelkedjék a fetiszizta pusztán vágyának mérséklésére irányuló önkielégítésén, ami persze – az utóbbi esetében – sohasem vezet kielégüléshez, inkább a szenvedély újabb fellobbanásához).

A film eszköztára nem csupán ‘kézzelfogható’, ‘kitapintható’, létező valóság (a voltaképpeni fétis); hatása, „lennyomata” kiolvasható magából az alkotásból, a filmi ábrázolás ‘szövetéből’. Az elmélet (az elmélkedő) szerepe, feladata, hogy legyőzze a technika bűvöletét, világossá, közérthetővé, ‘kézzelfoghatóvá’ tegye azt, hogy ez az eszközzrendszer (működésbe hozva, felhasználva) miként *jeleníti meg* a hiányt, miféle értelmezést ad (*kódolt* formában, azaz a filmi ábrázolás különféle sajátosan egyedi *kódjai* révén) a távollétre vonatkozóan (*mi helyett mi áll, és miért ott áll, ahol éppen áll?*). A gondossága ellenére sosem egyértelmű jelölés (ábrázolás) igénye a gondolkodó fetiszizmusából, már-már mániákus megismerésre törekvő szándékából táplálkozik. „Tudom, de mégis...” – írta Octave Mannoni e viselkedést jellemezve, s ha igazat adunk neki, akkor a filmi ábrázolás sajátos módjának, a filmalkotó eszközhasználatának kutatása abból az óhajból eredeztethető (nyugodtan nevezhetjük ezt a *libidó* sajátos megnyilvánulásának is, hisz a „kutató” és a gyanakvó, kereső gyermek

helyzete sok tekintetben hasonló, noha nyíltan nem ugyanazon tárgyra irányul az érdeklődés, de rejtve talán igen), hogy korlátozza, leszűkítse a megismerhetetlen tartományát, csökkentse a „de, mégis” kijelentés súlyát, energiát takarítva meg, amit a „jól tudom” elmélyítésére irányuló törekvéseben kamatoztathat, átalakítva ezzel a Mannoni-formulát: „nem tudok ugyan semmit, de szeretnék (meg)tudni (mindent)”.

Mint mindenfajta „lelki beállítottság”, „lelki mechanizmus”, lélektani jelenség, melyek kialakulása, megléte nélkül a film talán meg sem születhetett, „fel sem növekedhetett” volna (jól értsük, a film létezésének feltétele nem a pénz, hanem a néző hajlandósága, érdeklődése, s még inkább vágyai – ezek éltetik „örök idők óta”), a fetisizmus hatása sem korlátozódik az ábrázolás ilyen- vagy olyanfajta alakulására, csupán bizonyos vonatkozásokban (például a filmi alakzatokban) jobban érzékelhető, míg másokban kevésbé feltűnő. Emlékeztet, hogy milyen „mesterségbeli tudással”, elemzőképességgel és finomsággal elemezte hajdan Christian Metz a fetisizmus megnyilvánulását a *képmező határainak* kijelölésében, illetve bizonyos *gépmozgások* kivitelezésében (utóbbiakat a képmező módosításának kiváltságos módjaként jellemezte).

### A képmező fetisizálása

Nem tekinthető véletlennek, hogy a kifejezetten és kizárólagosan erotikus témájú filmekben oly „képlékenyek” a képmező határai. A film „élvezettel” változtatja őket, lassan, fokozatosan elfordítva, elmozdítva a felvevőgépet. A gép centiméterről centiméterre pásztázza a képmezőt, „csusszanva” fedi fel a látványt, de sohasem teljesen. (Hol van már ez a „rég, szép idő”? – kérdezi az ember a mai *hard pornó* egyre szellemtelenebb megoldásai láttán.) Nemcsak a lélek cenzúrázik itt – ahogy Freud mondaná –, hanem a hatóság is. Az eredmény egyre megy. Mindazonáltal a hajdani filmi ábrázolás a vágykeltés kifinomult formáit teremtette meg. Felfedni itt-ott valamicskét, rejtetni sok mást. Fel-felvillan egy-egy női comb, ágyék, elrepiül egy női alsónemű (férfié soha). Csak

egyvalamit nem látni sosem: a nemi szervet. Később egy-egy rendező (és cenzor) megengedi magának, hogy a nemi szőrzetet felvillantsa. Kettős játék folyik: felkelteni a vágyat, „izgatni”, egyben önmérsékletre inteni (korlátozni a vágyat.) A furcsa az, hogy az izgalom, amit e látvány teremt, csekélyebb, mint hinnők. Az önmérsékletre szóló intelm (a rejtegetés) pedig inkább fokozza a vágyat, mint a feltáruklkozó látvány. A filmgyártásban idővel pontosan kialakult tehát az a *határ*, amelyet nem lehetett átlépni; amely álljt parancsolt a tekintetnek. Különösen kedvelt forma volt a *ráközelítés*, illetve *eltávolodás daruval*, amelyek (így vagy úgy) siettették és/ vagy gátolták a felismerést, s arra ösztönözték a képzelőerőt, hogy teljes erővel „működésbe lépjen”. A képmező határainak változása (váltakoztatása) a felvevőgép eredeti helyzetére is utalt, s valóságos izgalmat váltott ki a nézőből az a gondolat, hogy mások „mást” láthatnak, mint ő. Reménykedett: várakozott és vágyakozott. Kíváncsi volt, hogy mit láthat még; hogy az, amit majd lát, mit jelenít meg, és mit hagy rejtve; hogy a rejtély lelepleződik-e (végre), vagy folytatódik a találgatás, „a kulcs” keresése. Nem véletlen, hogy az efféle „játék” (kitágítás/leszűkítés) minden más műfajnál gyakoribb a bűnügyi filmben. E mechanizmus a felismerés késleltetésével különösképpen hasonlít a vágy működésmódjára, ami nemcsak az ún. erotikus jelenetekben nyilvánul meg (lép működésbe), hanem a film teljes cselekményének, elbeszélésének folyamán élteti az érdeklődést. Az egyetlen különbség az, hogy eltérő a vágy nagysága az erotikus és az erotikát nélkülöző jelenetek láttán. Az állandóan változó képmező, az elmozdulás, a *letapogatás* és *simogatás*, amelyekhez a lassú és folyamatos gépmozgás oly hasonlatos, erotikus képzeteket idéz fel a nézőben, aki *tekintetével műveli azt*, amit a kezével nem művelhet. A tér (formáinak) felfedése a test formáinak felfedezését indukálja benne: tekintetével szinte levetkőzteti a látványt. Levetkőztette már jóval a *sztriptíz* intézményesülése előtt. Sztriptíz volt ez is (maradt is) a javából. Nem olyan durva és közönséges, mint a valóságban, mert nemcsak a vetkőzésre irányult, hanem az öltözésre is. Miközben a gép elmozdult, az újonnan feltáruklkozó tér új elemekkel gazdagodott, „ruhát öltött”, új tartalommal, új elemekkel telt meg. Kimaradt a már

ismert, belekerült a felfedezésre váró. Az ismétlés sem volt azonban kizárt. A *visszatérés* a már ismert motívumra, amit megkedveltünk, élveztünk és örömmel üdvözöltünk újfent, mint a gyerekek, amikor a fétisre rátalál: felfedezi azt, amit már látott, de félelmében elfordítja róla tekintetét. Ebben a leleplezésben keveredtek a jelen és a múlt, az álom és az emlékezet képei; megjelent a múlt másképpen (más sorrendben) felidézett jeleneteinek új változata, ami megint csak pezsdítően hatott a képzeletre. A leleplezés és felfedezés eljárás módjait, a filmi tagolás kifinomult, kényelmesen és kéjjel élénk tárt, kimunkált változatait (*mint az elsötétülés, a kivilágosodás, az áttűnés, a képek egymásra kopírozása*, amikor két különböző idejű képsor egyidejűleg van jelen a vásznon) a klasszikusok nagy tökélytel alkalmazzák, ügyelve arra, hogy az újdonság és a már ismert – a varakozásnak megfelelően – kellő arányban keveredjék.

Ez a figyelemre méltó megfigyeléssorozat, és elméleti következtetései a maguk idején sok vitát váltottak ki. Egyesek azt bírálták, hogy Metz túl nagy hangsúlyt helyez a fetisizmusra. Valósággal privilégizálja, mintha a filmi alakzatok egyedül, és kizárólagosan a fetisizmuson nyugodnának, holott kialakulásukban számos más perverzió oka-nyoma is felfedezhető – állította Thierry Kuntzel. Az ösztönélet, a tudatalatti *hipertrófiája* a leleselkedésben, a tekintet privilégizálásában, irányának és tárgyának korlátozásában, ugyanakkor kizárólagossá tételében a túlzott leleselkedés következményeként is megnyilvánulhat. Mit mutat meg a felvevőgép „tekintete”, és mit rejt el; milyen számítás rejlik egyik vagy másik cselekvés mögött? Ez éppúgy előtérbe tolokódó, kizorító tendencia, mint a filmforma, mint a fetisizmus léte. Kétségtelen, hogy a fetisizmus és a perverzió szorosan kötődik egymáshoz, de az utóbbi tágabb fogalom, többféle jelenséget fog össze. A fent már idézett filmi effektusokban (a képmező határának szűkítése-tágítása) a kifejezett fétiselem maga a képmező *határa* (ami korlátot szab a tekintetnek, választóvonalat alkot a látható és a tiltott látvány között). Ha a vizsgálódásban a képmező határáról áthelyezzük a hangsúlyt a látható/tiltott látvány ellentétpárjának mibenlétére, a fetisizmusból átlépünk a perverzió jelenségének kiterjedt tartományába.

## Oh, elmélet!

Az, hogy miként értelmezhető a filmnek a szemiotikához sok tekintetben hasonlatos, és még több tekintetben eltérő pszichoanalitikus felfogása, nagy lélegzetű, átfogó és mélyenszántó elemzést igényelne, s nem csupán gondolatmorzsák több-kevesebb sikerrel homogenizált ötvözetét. Több elemét alig-alig, vagy egyáltalán nem érintettük (érinthettük). Nem feledékenységből, hanem józan megfontolásból. Nem vagyunk analitikusok, csupán a pszichoanalízis ódivatú hívei (pontosabban az ódivatú pszichoanalízis hívei). Rokonszenvünk iránta abból táplálkozik, hogy a pszichoanalízisben a szemiotikához hasonlatos szemléletmód munkál. A serdülőkor kritikátlan rajongását azonban később felváltotta a felnőttkor sokszor túlzó szigora, amely a pszichoanalízist – a szemiotikához viszonyítva – „renyhe”, kevésbé feszes és egzakt elméletnek tekintette. Ez a vélemény finomodott ugyan azóta, de lényegét tekintve nem változott. A pszichoanalízis – mint az általános szemiotika lehetséges, integrálható alkotóeleme – önálló, öntörvényű tudomány; csak önmagában és önmagával magyarázható elmélet ugyan, de része a *képzeletbeli különféle megnyilvánulási formáit* kutató általános, tudományos, ismeretelméleti törekvéseknek. Ezért nem mondhatunk le róla, ha olyan munkaterületen dolgozunk, amelynek vizsgálati tárgya a pusztán képzeletbeli tartománya, és annak megnyilvánulási formái.

Valami azt súgja nekünk, hogy jó volna itt pontot tenni a gondolatok végére. Mert hiszen mire is vállalkoztunk? Hogy ízelítőt adjunk egy elgondolásból, amely elméletté nőtte ki magát. Valamiről, amiről úgy gondoltuk, köze van a filmhez. (Van köze hozzá.) Bizonyítani magunknak és másoknak, hogy „itt” valami figyelemre méltó jelenség kéredzkedik be a „film tudományába”, ne utasítsuk hát el rossz reflexszel, érdektelenségből, értetlenségből. A pszichoanalízis nemcsak a film kutatásában lehet hasznos segédeszköz, de a filmet kutató önismeretének nélkülözhetetlen vizsgálati módszere is. Mindenkinék, aki filmmel foglalkozik, vagy foglalkozni kíván, szüksége van (vagy

lenne) egy jó, zamatos (ön)analízisre, hogy megtudja (végre), mi és miért érdekli őt *épp* a filmben. Minden tudományos vizsgálatnak önvizsgálattal kell kezdődnie. Hogy sokan elmulasztják? Hogy sokan feleslegesnek tartják? Lelkük rajta. Ha nem néznénk folyamatosan magunkba, vajon honnan tudnánk, hogy mi, akik hajdan annyira szerettük a filmet (mit szerettük, imádtuk), ma már nem szeretjük (annyira). Vagy talán mégis, csak vágyunk fokozata, érdeklődésünk formája változott meg? Tárgynak, fétisnek tekintjük? Nem. Érzelmileg azonban többé nem kötődünk hozzá, vonzalmunkat az értelem irányítja, a megismerés *vágya* sarkallja. Ez újabb önvizsgálat kiindulópontja lehetne, amire azonban most nem vállalkozunk. Hisz személyünk csak *epifénomén*, így is többet foglalkozunk magunkkal a kelleténél, mi több, a megengedettnél.

Az elmélkedő – azzal, hogy meghosszabbítja a moziba járás *élvezetét* idős, sőt agg koráig – csak azt bizonyítja, hogy továbbra is az örömszerzés irányítja, örökre rabja maradt a látás, a szemlélődés, a vizsgálódás szenvedélyének (mint a zenerajongó a hall/gat/ásnak), melynek kielégítésére a film egész intézményi rendszere épül. E kezdetben osztatlan szenvedély, amely a filmben csak a jó tárgyat keresi, és észleli – kép(zelt)szenvedély, a szenvedély kép(zet)e –, idővel tagolódik. A vágyak (tárgyuk szerint) elkülönülnek, és eltávolodnak egymástól, hogy aztán a látás szenvedélyében ismét közelítsenek egymáshoz, és összefonódjanak. A látás (leselkedés) és a kutatás (megismerés) szenvedélye elméletben szakadást idéz elő, szakítást eredményez, s mint minden szakítás, ez is mély kötődést tételez fel. Az elmélet kötődik tárgyához, s a már hiányzó kapcsolatot igyekszik újrateremteni.

„A film szeretete”. E különös kifejezés remélhetőleg nem téveszt meg senkit. A szeretet sosem jut el a rajongásig, a fanatizmusig, mint néhány „megrögzött” filmimádó esetében, akiket minden este ott látni a párizsi, londoni, berlini filmmúzeumok első soraiban (talán akad már belőlük egy-egy a mi Örökmozgónkban is, mert nélkölük nem is múzeum a filmmúzeum.) Arról sem lehet szó e fogalomhasználat kapcsán, hogy mesterséges és mondvacsinált ellentétbe igyekeznénk állítani az érzelmit az ér-

telmivel (a lélek működését az elme működésével). Arra keresünk, keresünk választ, miért járnak az emberek moziba, holott erre semmi sem kényszeríti őket; hogyan jutnak el a tudatlanságból a film rutinos értelmezéséig, felfedezve a filmalkotás 'formálódásának' viszonylag rövid életű, de meglehetősen bonyolult szabályait; s végezetül, de nem utolsósorban, hogyan válnak ők is részévé annak az intézményrendszernek, amely nélkülük született, de mindig tőlük függött. „Szeretni” és „érteni” a filmet – az érem két oldala; két aspektus szoros és összefonódó kapcsolatának megnyilvánulási formája, amelyet a társadalmi-lelki mechanizmus szüntelenül (újra)termel.

Az elmélkedő, aki tanúja, szemlélője e „gépezet” működésének, és azt meg kívánja ismerni, Metz kifejezésével élve, nem lehet más, mint szadista. Szublimációról ugyanis nem beszélhetünk – hangsúlyozza Freud – „az ösztönök elkülönülése nélkül”. A jó tárgy a megismerés célja és tárgya, a film pedig rossz tárggyá lett: eltávolodott/eltávolították a tudománytól, a tudás és megismerés nem volt (nem lett) célja a moziba járó *filmélvezőnek*, a nézőnek. A film legelszántabb híveiből lettek „legelszántabb” ellenségei, akik üldözték a tudományt annak minden megnyilvánulási formájában, tartva a leleplezéstől, félve a lelepleződéstől. Acsarkodásuk már-már elszánt vállalkozássá tett minden tudományos kísérletet, a progresszív megismerés vágyát depresszív gyógykezeléssé szelídítette. Miközben az önfeledt lelkesedők kihajszolták, kiűzték a film „tudományából” mindazt, ami a film sajátosságainak feltárására irányult, a megismerés hívei (gyógy)kezelní igyekeztek e baklövessel elkövetett sérülést, megpróbálták a tudományban visszaadni a filmnek, amit a valóság(ban) intézményrendszere megtagadott tőle: tanulmány és tudás (jó) tárgyává tették.

„Tanulmányozni” a filmet! Milyen furcsa és máig szokatlan kifejezés, hisz a film arra való, hogy nézzük, s főként *élvezzük*. Lehet-e hát „tanulmányozni” a filmet anélkül, hogy ezzel meg ne fosztanánk hatásától (amely egyben hatalma feltétele); le ne lepelnénk a róla kialakított idealizált képet (a/film/ismeretelméleti idealizmus sosem titkolt célját, ma is létező népszerűségét és hatását – gondoljunk csak Bazinre és ma is feltétlen „újra

lődő” harcos hívőire), amely mint egyszerű, közérthető „művészetet” magasztalja fel? Persze amit „szétszedünk”, ízekre bontunk, hogy megértsük – s mi más a tudomány célja? –, elveszti hétköznapi varázsát, és a tudomány éppen e mágia hatalmát igyekszik megtörni. Ezért oly „népszerűtlen” hát „filmszörnyekben”, s a nézők között egyaránt. A gyerek, akitől elveszik játékszerét, haragszik. A gyerek, akinek bebizonyítják, hogy a maci csak rongydarab, még jobban haragszik. És a tudomány ezt teszi. Miközben tör-zúz – mint elefánt a porcelánboltban –, miközben elkésértve igyekszik vigasztalni (hisz visszaadja az időlegesen elkobzott „játékszer”, s ez attól, hogy szétszedték, még ugyanaz a játékszer marad), elköveti a megbocsáthatatlant: véget vet a gyermekkorának. Amit legjobban féltünk elveszíteni, de amit egyszerűen *el kell veszítenünk* ahhoz, hogy felnőtté váljunk, annak hiánya fáj legjobban. Ezért haragszanak a tudományra, ezért oly ellen-szenves minden vállalkozás, amely nem a jó tárgy dicséretét zengi, hanem – fondorlatosan – tetszeleg tudásában; s még mindig rokonszenvesebb, amelyik csak olykor bírál, itt-ott csipked, de többnyire dicsér, magasztal, hízelkedik.

Nemcsak a filmnek, a gépkocsinak is megvannak a maga fanatikusai. Ők azok, akik hasonló élvezettel, kéjjel beszélnek – mit beszélnek, sóhajtoznak, nyögdécselnek – karosszéiről, ló-erőről, felfüggesztésről, sebességről. A vezető, aki „egyesbe, kettesbe” stb. kapcsol, fokozatosan gyorsít, s egyben fokozatokat lép át. A vágynak is vannak – igaz, kevésbé ismert – fokozatai, a vágyak is rendszert alkotnak. Gyengébbek, vagy erősebbek, pillanatnyiak, vagy tartósak, több-kevesebb energiát „fogyasztanak”. A fokozatokat azonban nehezebb pontosan „beállítani”, mert a rendszer nem automatizált, mint a gépkocsi esetében. A gépezetet előbb „be kell jártni”. A film is 1895 óta kereste a legkedvezőbb fokozatot, mielőtt a ma is legnépszerűbb, hollywoodi „történetközpontú” filmformára rátalált volna. A filmnél a fokozatokat nem lehet egyszerre, és oly egyöntetűen beállítani, elismertetni, mint a „lélektelen mechanizmusok” esetében, mert míg az előbbinél társadalmi, utóbbinál „tárgyi tényezők” játsszák a döntő szerepet. A társadalmi tényezők lassabban változnak, mint amilyen ütemben a technika fejlődik, hatásukat hosszabb

távon fejtik ki (az előző filmélmény normává válik a következő film láttán). A vásznon látható filmek, a valamennyiünkben élő és ható élmények, a film értelmezésének kialakult vagy éppen alakuló normarendszere, képzeletünk egyszerre védekező, és új élményre áhítózó igénye meghatározza minden újonnan születő alkotás szemlélet- és elbeszélésmódját.



# Episztemológia



## A film és tudománya

*A filmnek szentelt írárok tömege elképesztő. Osztályozásuk komoly nehézséget jelent, hiszen a rendszerezés szempontjai hiányzanak. A feladat azonban lényegesen egyszerűsödik, ha módszeresen vizsgálat alá vesszük őket. Akkor ugyanis ezeknek az íróknak a zöme kihullik a rostán, mivel majd mindegyik – legyen az „elmélkedés”, kritika, rendezői életmű-ismertetés, híradás a filmszínészek köz- és magánéletéről, értékelésnek álcázott reklám, azaz mindaz, amit általában a filmirodalom fogalmán értünk – a tudományos kutatás területén kívülre szorul, mert mindenféle módszerességet nélkülöz. Ezek a írások annak a totális jelenségnek, amelynek mi az alépítményét kívánjuk feltárni, csupán a felületét érintik. – Gilbert Cohen-Séat: A film és a vizuális tájékoztatás problémái. (1961.)*

A filmelmélet történetét kutató számára világos, hogy a film, mint az elmélkedés teljes jogú, önállósult tárgya, a tízes évek végétől elsősorban az intézményrendszeren kívül állók fantáziáját foglalkoztatta. A „szakmán” (az iparágon) belül mindaddig csupán gyakorlati, jobb esetben jogi kérdések körül folyt a vita.

Ennek tartalma, súlypontja – a húszas évek elejétől – megváltozott, áthelyeződött „máshová”, és előtérbe került két olyan kérdéskör tisztázása, amelyek azóta is, változatlanul vitatottak. Az egyik a valóság és a film viszonya. A film a valóság teljes, tökéletes, vagy csupán részleges tükrözése-e? Miben egyezik a filmen látott és a tényleges valóság, s miben tér el a kettő egymástól? Szolgálhat-e viszonyítási alapul az utóbbi, avagy a film önálló, más minőségű valóságot teremt?

Az addig jobbára iparként kezelt filmkészítési gyakorlat észlelésében már a századfordulót követően tapasztalható volt a változás. Ahogy nőtt a művek közönsége, népszerűsége, a film

intézményrendszere, és a művészet eleinte lenézett, később rettegte riválisává vált, úgy fogalmazódott meg egyre gyakrabban (kezdetben éppen ellenfelei szájából) a másik kérdés: művészet-e, amit a vásznon látunk? Majd később, módosított formában: önálló művészet-e? Mennyiben sajátos az, amit a felvevőgép produkál? Vajon nem több művészeti ág összegzéséről van-e szó csupán? Teremt-e önállót, sajátosat a film? Rendelkezik-e olyan jellemző jegyekkel, amelyekkel más művészeti ág nem? E kérdések szolgáltatták az eszmélésen túljutottak számára az elmélkedés tárgyát.

## A széptan már nem elég

A tudományteremtés igényével fellépő elméletalkotók – a tízes évektől – nemcsak az esztétika felé tekintettek, hanem másik tudományág, a pszichológia ismeretanyagába is „bele-belecsípkedtek”.

Elsőként Hugo Munsterberg tette meg ezt 1916-ban – követői szép számmal akadtak. André Malraux, *Filmsz pszichológiai kísérlet* című műve a harmincas évek végén látott napvilágot. Munsterberg arra a nem csekély jelentőségű eredményre jutott – harminc évvel André Bazin előtt –, hogy az alkotás és a tényleges valóság részleges analógiája okán a film minden mozzanata értelmezhető, következésképp az előbbi az utóbbi alapján érthető meg. Ez az „elmélet” persze értelemszerűen következett a film akkori állapotából, illetőleg a kor ismeretanyagából.

Rudolf Arnheim – Balázs Béla mellett a húszas évek legjelentősebb „teoretikusa” – az ún. *expresszív montázsról* kifejtette, hogy annak kialakulását, de főként értelmezését az álomban tapasztaltak hasonlósága révén érti meg a néző. A legismertebb „pszichológiai elmélet” szerint – amire Balázs Béla, Vsevolod Pudovkin és Lev Kulesov egyaránt hivatkozott – a néző észlelése, agyműködése, és a film ugyanazon mechanizmuson alapul: a film csak azt tükrözi, amivel a néző nap, mint nap szembekerül, és úgy, ahogy azt észleli. (Természetesen itt nem az élményanyagról, vagy a tartalomról, hanem a működési mechanizmus azonos-

ságáról vagy hasonlóságáról van szó.) Pudovkin – 1929-ben – a montázs jelentőségét éppen abban látta, hogy a valóságos észleléssel *izomorfikus*. Nem kétséges, hogy ezekben az itt-ott elejtett megjegyzésekben sok részleges igazság rejlik, de a filmjelenség sajátosságainak magyarázatát kereső, a pszichológiát ehhez segítségül hívó szerzők többsége a hasonlatok felállításánál nem jutott tovább, így azokat „elmélyíteni” sem tudta. Ehelyett azonban számos olyan előírást (normát) fogalmazott meg, amelyek tudományos szempontból magalapozatlanok voltak ugyan, de a „filmelmélet” köntösébe bújtatva, sajnálatosan megtévesztően, nem egy esetben károsan hatottak évtizedekig, s némelyik – a tekintélyelvnek köszönhetően – hat még napjainkban is.

Tanulmányozása közben és után, az évtizedek folyamán sokan és sokféleképpen nyilatkoztak a film „mibenlétéről”, sajátosságairól. Az általánosítás különböző szintjén mozgó kísérletekből azonban „egységes” filmelmélet – a *filmológiát* és a *filmszemiotikát* kivételnek tekintve – a mai napig nem született. („Egységes” filmelméleten azt az *egyezményes* filmelméletet értjük, amelynek keretében, ugyanazokkal a fogalmakkal és módszerekkel több kutató juthat el különféle következtetésekhez, tudományos eredményekhez.)

Filmelmélet – hányan és hányszor éltek vissza e fogalom használatával az elmúlt évtizedek folyamán. Magától értetődőnek tűnt, pedig a kézenfekvő dolgok mindig veszélyt rejtene. Feloldva a szóösszetételt, a filmelmélet a filmről alkotott, a filmről szóló nézetrendszer. Azoknak az állításoknak, véleményeknek összegezése és általánosítása (vagy az általánosításra irányuló kísérlete), amelyeket a filmalkotások sokaságának tanulmányozása révén, némely esetben azt megelőzően, feltevésszerűen, vagy állításként megfogalmaztak. A tudományos értelemben vett filmelmélet – ellentétben a „hétköznapi” elméletekkel – bizonyos kritériumok meglététől függ. Megállapításai – tárgyra nézve – általános érvényűek, azaz a leírásban érintett tárgyak összességének minden egyedére vonatkoznak. A tudományos elmélet a meghatározások, következtetések és általánosítások rendszere, amelyben az egyes elemek (fogalmak, tézisek) egymással függőségi viszonyban vannak, egymásnak előzményei,

vagy következményei, és éppen ebből adódóan összefüggést alkotnak. A tudományos elmélet önmagában zárt egység ugyan, de zártsága nem akadályozza annak, hogy új kérdésfeltevésre ösztönözzön. Amikor az egymással összefüggésben álló, egymásra utaló, és egymásból következő megállapítások sorában meghatározott tárgyra vonatkozó kijelentésekkel találkozunk, elmélettel van dolgunk. Ha ez az elmélet – tárgyat illetően – kellőképpen általános megállapításokat tartalmaz, akkor nemcsak válaszul, de magyarázatul is szolgál a bennük megfogalmazódó kérdésekre.

A tudományos elmélet ilyenfaja meghatározása – figyelembe véve a tárgyról írott szövegek nagy részét – a film esetében még mindig túl szigorúnak tűnik. Kiderül, hogy olykor az, amit filmelmélet névvel illetünk, nem más, mint a filmről szóló írásokban megszokottá vált, unos-untalan hangoztatott, megalapozatlan és szubjektív kijelentések sokasága, itt-ott – szerzője válogatja – „filozófiai-esztétikai elvekkel” (inkább azonban azok ellaposított és kusza változataival) „elmélyítve”. Jó példa erre a közismert, és bizonyos körökben példamutatónak tekintett, másutt egyenesen bálványozott André Bazin életműve – kritikáinak, tanulmányainak gyűjteménye –, amelyet csak rajongói tisztelnek meg az „elmélet” elnevezéssel. Igaz, a mai kritikusoknak van mit tanulniuk, sőt irigyelniük Bazintól, és nemcsak a tájékozottságot és filmismeretet, de legfőképp némi elvonatkoztatási készséget, amit a kritikusok többségénél nemigen tapasztalunk. Mindaz, amit gondolatainak terjesztői állítanak róla, persze nem csökkenti Bazin filmtörténeti jelentőségét, s az ő életműve is csak elemzése után vall arról az ismeretrendszeréről (vagy éppen annak hiányáról), amelyik tevékenységét (néha tudatosan, olykor tudattalanul) irányította, és mint ilyen, fontos tanulságokkal szolgál a filmtörténet és filmelmélet alakulásának kutatói számára. Lényeges azonban, hogy minőségi különbséget tegyünk *tudományos elmélet* és a köznap gondolkodás szintjén alkotott, de „tudományos” zsargont használó, az elmélet köntösében jelentkező okfejtés között.

A *filmelmélet* fogalmának tisztázatlansága következtében bármire hajlamosak vagyunk rámondani azt, hogy „elmélet”, ami az általánosítás szintjén mozog. A filmről írott fejtegetések, a kriti-

kák vagy az „elemzésbe” burkolt okfejtések sikerrel aspirálnak az elmélet rangjára, ha bevallottan (olykor hivalkodóan) a film „értelmezését”, magyarázatát tűzik ki célul.

A magukat „filmelméleti” munkaként jellemző írások zömében – már a húszas években is – a szerzők nyíltan vallották, illetve vallják, hogy tulajdonképpen céljuk „tudományos programot” adni, ami ez esetben nem más, mint a film „elmélete”. Az eizensteini írásos életmű tanulmányai e tekintetben sajátos helyet foglalnak el a „filmelmélet” történetében. Az orosz filmrendező többször kifejtette, hogy a film tudományos elméletének a társadalomtudományok egy részét (a pszichológiát, a szociológiát, a nyelvészetet) magába kell olvasztania. Őszintén hitte és hirdette, hogy a filmművészet tanulmányozásában a tudomány módszeres alkalmazásának komoly feladat jut; hogy a művészet és a tudomány művelése (a művészettudományban) egymástól elválaszthatatlan. Az eizensteini életmű gazdag tanulságokban, nagyszerű megsejtésekben és perspektívát nyújtó gondolatokban, de nem hiányzik belőle az elhamarkodott vagy fellezgős általánosítás, sőt a bombasztikus, megalapozatlan kijelentés sem. Eisenstein kijelentései bizonyítják, hogy az elmélet fogalmát illetően milyen zavar van a filmről írott munkák szerzőinek agyában.

### Visszatérő problémák

A „filmelméleti” értekezések közös jellemzője, hogy szerzőjük gyakran saját gyakorlatát, ismereteit (amelyeket a moziban szerzett be) elégséges alapnak tekinti az általánosításhoz. A látottakat felidézve, következtetéseket von le belőlük, és ezeket állítja követendő gondolatmenetként, majd – a látottakat általánosítva – a példát (vagy példákat) normaként az olvasó elé. Leírással kezdi, és előírással végzi. Az egyik felcserélése a másikkal – legyen az szándékolt vagy véletlen – azt eredményezi, hogy „leegyszerűsített filmelmélet” helyett vulgarizált „esztétikai” értékelmélet kerekedik ki belőle. Legjobb esetben is csak az derül ki, mit

kedvel, mit helyez előtérbe a társadalom az adott időpontban bemutatott filmalkotásokban.

A valódi filmelmélet célkitűzése – legalábbis mai elképzelésünk szerint – azonban más. A film, mint sajátos kifejezőeszköz azon jegyeinek, eljárásainak, működési mechanizmusának vizsgálatára irányul, amelyeken egyetlen más kifejezőeszközzel sem osztozik. Tekintsünk itt most el attól, hogy miben egyezik és miben különbözik a filmtechnika és az elektronikus, pontosabban mágneses képrögzítés eljárása, és ami még ennél is fontosabb, az ebből az azonosságból, illetve különbözőségből adódó *megjelentetés*, a *látvány*. A film és a televízió, illetve újabban a film és a video hamis, de megszokottá vált alternatívájában (megkülönböztetésében) keveredik, és zavart okoz az intézményt, illetve a kifejezésmodot, a kifejezési eszközt jelölő fogalom állandósult összeromosása. A kérdés lényegesen egyszerűsödik, ha egyiket is, másikat is, mint kifejezési eszközt, és nem mint intézményrendszert vizsgáljuk. Az optikai, illetve a mágneses képrögzítésből származó „termékek” *rokon nyelvet „beszélnek”,* azaz jellemző jegyeik többsége megegyezik, de természetesen vannak közöttük olyanok is, amelyek eltérnek. Az eltérés mértéke azonban jóval kisebb annál, mint ami más kifejezőeszköztől, kifejezésmodtól elválasztja őket. Ezeknek a jegyeknek, eljárásoknak, ennek a mechanizmusnak a leírása, a sajátosságok rögzítése hangsúlyozottan csak a már létező alkotások elemzése alapján válik lehetővé. Az erre irányuló erőfeszítéseket, kísérleteket taglaló írások kerülnek az olyan fogalmazásmódot – jóllehet ez elsősorban nem fogalmazás, hanem felfogás kérdése –, amely lehetővé teszi, vagy arra ösztönöz, hogy a leírt, megfogalmazott jellemzők – mások értelmezése alapján – „örök igazságokká” váljanak.

A filmelméleti funkciót betöltő (vagy erre a szerepre aspiráló) művek igen jellemző típusa a „stiláris jegyeket” felsorakoztató, már-már halmozó, ezek alapján osztályozó, eligazító, irányadó értekezés. Ennek iskolapéldája Robert Bataille *Filmnyelvtan* című, 1948-ban megjelent könyve. Az ilyen, és az ehhez hasonlatos, vagy vele azonos típusú művek részletesen tárgyalnak bizonyos témaköröket (rendezés, fényképezés, díszletezés, vágás), és – a

szó konkrét értelmében – el is igazítanak bennük, utalva egy-egy lehetséges megoldásra.

Az ilyen, a szerző, mint néző tapasztalati anyagából levont következtetéseket a norma szintjére emelő „elméleti” kísérletek – amelyek a filmkritikában, majd a „tudományosság” látszatát sugárzó „filmelemzési” kísérletekben, „igényesebb” filmszaklapok hasábjain jelentkeztek és gyökereztek meg, látszólag elpusztíthatatlannak bizonyulva – a film „nagykorúvá válásakor” jelentek meg. A húszas években a film már nem egyszerűen az optikai leképzés eszköze, amely – bárki álljon is a felvevőgép mögött, bárki „irányítson” is – majd mindig ugyanazt a művet eredményezi, hanem a gondolatok közvetítésének felettébb sajátos módja volt, amely egyénektől függően változott, munkájuk révén eredményezhetett lapos tolmácsolást, de emelkedett átlényegítést is. E pillanattól kezdve már mindenki másképp látta ezt a kifejezőeszközt (ezt a közvetítőt vagy *médiumot*), ettől kezdve a legmerészebb fantazmagóriáknak is helyük volt, amint alkotásról vagy értékelésről volt szó, ha olyan valaki fogalmazta meg a műben, de főként az írásban kifejeződő gondolatokat, aki ezáltal a film intézményrendszerében kulcsszerepet remélt játszani.

Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein és társai elsősorban alkotók voltak, akik vágyaikat kivetítve írtak a filmről. Elfogultságuk, érzékenységük, sőt elérzékenyülésük érthető, ha a film intézményrendszerében elfoglalt helyüket nézzük. Filmtörténeti jelentőségük kétségszövegbevonhatatlan, de éppen gondolataik újdonsága, a filmről alkotott, e körben szokatlan, és ezért túlzásnak minősített megállapításaik csak növelték elszigeteltségérzetüket, és valódi elszigeteltségüket. Alkotásaikkal többet tettek, mint írásaikkal a „másfajta film” létjogosultságának elismertetéséért vívott küzdelemben. Írásaik mindenekelőtt arról tanúszkodnak, hogy milyennek kellene lennie az új típusú filmnek, és nem arról, hogy milyen is volt valójában. Ezek a „merész” elképzelések, irányelvek hajdan még betölthették a filmelmélet funkcióját, ma azonban már nem. Megértették azt, hogy mi a film, miben rejlik egyedülálló volta. Feltűnő azonban, hogy az általuk írott vagy hasonló szellemű munkák csupán előírásokkal szolgáltak, és nem elvekkel. Implicit módon mégis valamiféle elvet feltéte-

leztek, hisz létrejöttük, létük enélkül megmagyarázhatatlan volna. A látszólagos ellentmondás oka az, hogy ezek az előírások rendszerére épülő, gyengéd vagy agresszív, de mindenképpen oktató szándékkal írott művek az adott korszakban – mivel magában minden előírás tényanyagot tartalmaz, amely a norma alapját képezi – betöltötték az elmélet funkcióját is, még ha ez az „elmélet” el is tért attól, amit mai fogalmaink szerint elméletnek nevezünk.

### **Tudományt a film kutatásában!**

A tudományos kutatás, feltárás, vizsgálódás célja az elméletalkotás. Az elmélet nem más, mint modell, amely meghatározott, jellemző jegyek (tulajdonságok) sorával írható le. Ezek egyike a *rendszerjelleg*, másika a megfogalmazott állítások *általános érvénye*, míg harmadikként említhető, hogy ezek a jellemző jegyek valamennyi olyan tárgy leírásához és elemzéséhez vezérelvül szolgálnak, amelyek a modellálás alapját képező jelenségek (tárgyak) körébe tartoznak. Van-e – a szó tudományos értelmében – ilyen modell a filmelmélet történetében? Néhány példa akad rá. Olyan, mint Gilbert Cohen-Séat *filmológiai* (1949) vagy Christian Metz *szemiotikai* modellje (1964, 1971, 1976, 1992). Ezekben a hozzájuk hasonló, komoly kutatásokban már nemcsak modellalkotásra irányuló kísérletet, de modellt is lelünk. Akadnak a pszichológiára, illetve az esztétikára épülő modellek is (Jean Mitry, 1964), vagy olyanok, amelyeknek elméleti keretét a filozófia szolgáltatja (Gilles Deleuze, 1983–1985).

A szemiotikai, illetve az esztétikai modell – mint a filmek (a filmjelenség) elemzéséhez alapul szolgáló elméleti keret – szembeállításával kimutatható a kettő között meglévő alapvető különbség: a *leírás*, illetve az *előírás* elméletteremtő követelménye. Korábban, a legelőrehaladottabb elméleti törekvésekben, kísérletekben az esztétikai normák filmre alkalmazása igen erőteljes igényként nyilvánult meg. A modellálás (modellalkotás) igényével fellépő Mitryt például hozzásegítette ahhoz, hogy a francia filmelmélet történetében a legmegalapozottabb esztétikai mo-

dellt megteremtse. A film szemiotikai modellje is arra keresi, illetve adja meg a választ, hogy miként értelmezzük a filmalkotásokat; mi fogja össze egységes rendszerbe őket. Az esztétikai modell azonban nemcsak különbséget tesz közöttük, de minősít is: egyeseket értékkel ruház fel, másokat értéktelennek nyilvánít. Még az olyan rendkívüli esetekben is, amikor a filmesztétika helytálló leírással és elemzéssel szolgált, az értékelésbe mindig keveredtek normatív szempontok. A modellálást (amelyhez a tudományos módszerek nélkülözhetetlenek) az esztétika sem mellőzheti; modell hiányában összefüggéstelen, ellenőrizhetetlen állítások, kijelentések halmaza marad, amely csak a megfogalmazás többé, vagy kevésbé sikerült mivoltában mutathat minőségi különbséget.

Miként azt a filmelmélet története, az írott művek elemzése mutatja, e területen még a modellalkotás kísérlete is ritkaságnak számított, és az, amit „esztétika” címen minősítettek, nemcsak homályos, de végtelenül – már-már károsan – szubjektív, tudományos szempontból megalapozatlan volt. A „filmelmélet” állapotát az elméletalkotás területén meghatározó szerepet játszó Franciaországban mi sem jelzi jobban, mint hogy bizonyos körökben (és a véleményalkotás, illetve a befolyásolás szempontjából nem is a legjelentéktelenebbekben) mindmáig azt az Adré Bazint tekintik az egyik legjelentősebb elméletalkotónak, akinek „életművéből” az alapos elemzésnek nem volna nehéz kimutatnia állításai megalapozatlanságát, esetlegességét, amelyekhez a példát mindenkor napi nézői tapasztalatanyagából merítette.

### Egy példa, amely talán bizonyít

Bazin – a neoralizmusról elmélkedve – a *valódi* realizmust szembeállítja az *ál*realizmussal (kiemelés – SZG). Az első híven tükrözi a valóságot, míg a második becsapja a nézőt, illúziókat kelt benne – állítja. „A filmstílusokat – írja – osztályozhatjuk, egymás alá, illetve fölé rendelhetjük aszerint, hogy milyen mértékben tükrözik a valóságot. *Realistának* azt a kifejezés-, illetve elbeszélésmódot nevezzük, amelyik arra törekszik, hogy a valóságból mind

többet adjon vissza. A »valóság« mértéke természetesen nem mennyiségi tényező. Ugyanazt az eseményt, vagy tárgyat több-féleképpen is lehet ábrázolni. Valamennyi olyan jellemzőt árul el a tárgyról vagy jelenségről, amelynek révén azt felismerjük a vásznon. Valamennyi ábrázolás – didaktikai vagy esztétikai okból – a tárgy többé-kevésbé részleges elvonatkoztatásán alapul, azaz bizonyos jellemzőket kiemel, másokat pedig elhagy. E szükségyszerű, elkerülhetetlen vegytani művelet eredményeképpen a valóságkép helyett, amelyből az alkotó kiindult, az elvonatkoztatás egyezményesen elfogadott műveleteinek eredményeképpen átalakított valóságképet (fekete-fehér, két dimenziós sík) tolmácsol a film. Ez szükséges illúziókeltés, de oda vezet, hogy a néző elveszíti valóságérzetét, és tudatában a tényleges valóság azonosul a filmen látott formájával.”

E néhány mondatból is kiderül – a tudományos módszer hiányából adódó következtelenség eredményeképpen –, hogy Bazin a film egyik sajátosságát a filmek meghatározott csoportját jellemző sajátosságra szűkítette. Érveléséből azt már megtudtuk, hogy mi az álrealizmus, de hogy miként jelenik meg a vásznon a valódi – hisz valamennyi film a valóság *részleges* tükrözésén alapul –, azt nem. Az ellentmondás felállításával – a filmek meghatározott csoportját jellemző jegy megalkotásával, és kiemelésével, majd hogyan nem kizárólagos megkülönböztetés alapjául szolgáló elkülönítésével – Bazin (ki nem mondva) olyan „mérce” teremt, amely képes (volna) objektíven, szavakban megfogalmazhatóan tájékoztatni a filmek valóságtartalmának „mértékéről”; azt a feltételezést sugallja, mintha létezne a valóság tükrözésének olyan sajátos módja, amelynek révén egy alkotás „nagyobb” valóságtartalomra tesz szert, mint a másik. E megkülönböztetésben már benne rejlik Bazin értékítélete (s annak következményeként, előírása): a „nagyobb” valóságtartalmú filmek „értékesebbek”, mint társaik. A szembeállításból úgy tűnik – ez persze csak a látszat –, mintha itt lényegi ellentmondásról volna szó, a filmek egy csoportjának jellegzetességéről, holott ez az ellentmondás legfeljebb csak feltételezés értékű.

Ilyen és ehhez hasonló megállapítások halmazából keletkezett az évtizedek óta hatást kifejtő bazini „elmélet” mítosza. Bazin

életművének túlértékelése akadályozta meg, hogy a hatvanas évek közepéig kialakuljon más, széles körben (el)ismert elmélet, amelyik az övénél magasabb elvonatkoztatási szinten fogalmazódik meg. Bár nem Bazin volt az első, aki filozófiai, esztétikai fogalmakkal „operált”, a film intézményrendszerében elfoglalt helyzetéből adódóan – mint a *Cahiers du Cinéma* legendás hírű szerkesztője – a leghatékonyabb terjesztője volt a „filozofikus”, vulgarizált, fenomenológiai indíttatású „filmelméletnek”, s egyben – még halála után is – a leghatékonyabb akadálya a valóban tudományos igényű filmelmélet kialakulásának, és elterjedésének.

## Egy diszciplína hajszáerei

Annak, aki a filmtudomány mai helyzetét kutatja, legalább három tényezőt kell megvizsgálnia az ítéletalkotáshoz, jóllehet a három nem azonos jelentőségű. Vissza kell pillantanunk a második világháború után kialakult helyzetre, mert a jelen gondjai ebből erednek. Figyelembe kell vennünk a filmtudomány művelésére vállalkozók képzettségét, elhivatottságát, meg kell vizsgálnunk, alkalmasak-e e tudomány művelésére. Végezetül, fel kell tennünk a kérdést, kinek szól – szól-e egyáltalán valakinek – a filmtudomány, azaz mi a befogadó és a közlés viszonya.

Látszólag egymástól független, szertágazó kérdéskörök ezek, valójában azonban nagyon szoros kapcsolatban állnak. Csupán részigazságot kapunk, ha az egyiket a másiktól függetlenül vizsgáljuk. Egy rövid, összegző igényű áttekintés persze nem vállalkozhat arra, hogy e kérdéskörök viszonyát a maga bonyolultságában elemezze, csupán az összefüggés néhány aspektusára kíván rávilágítani.

Induljunk ki abból az axiómából, hogy a tudomány intézmény. Mint minden intézmény, szervezettel, szerkezettel rendelkezik, sajátos célok kielégítésére létesült (intézményesült), saját tárgya, módszere, nyelve és nyelvhasználata van, amelyben az azonos

fogalmakat mindenki egyértelműnek tartja, és a jelenség megjelenésére kötelező érvénnyel ezeket a fogalmakat használja. A tudomány elméletekből épül fel, amelyeknek egységessége, folyamatossága teremti meg a tudományágat.

Mindaz, ami a tudomány fentebb kifejtett meghatározásában benne foglaltatik, meghatározott értékű, és érthetővé teszi, miért hangsúlyoztuk a bevezetőben a három eltérő természetű tényező egyenértékű fontosságát.

Tudomány nem létezhet e három tényező (szervezet, sajátos célok, elméletek) együttes létezése nélkül. Csak kellően felkészített, képzett kutatók biztosíthatják egy tudományág kialakulását, folytonosságát, fejlődését. Csak megfelelően képzett kutatók képesek megérteni és /vagy vitatni pályatársaik munkáit, egyszerre tölteni be a kibocsátó és a befogadó szerepét, még akkor is, ha a tudomány „közönsége” nem korlátozható csak az adott tudományterület gyakorlóira.

Az elmondottak ismeretében már válaszolhatunk is arra a kérdésre, létezik-e manapság filmtudomány? Ma egyetlen tényező sem biztosított folyamatosan ahhoz, hogy a filmtudomány, mint organikus egész megszülethessen, folytonosságát – művelése révén – biztosítani lehessen. Ez egyetemes jelenség, ami persze nem zárja ki, hogy valahol, valamikor, tudományos igényű mű szülessék a filmről.

Amásodik világháború óta létrejött már néhány elmélet, amelyek a tudományosság különféle fokán állnak. Nincs azonban közöttük folytonosság: ahány elmélet, az mind eltérő képzettségre, nyelvtérületre, kulturális hagyományra, fogalomrendszerre, szaktudományra vezethető vissza. Manapság a „filmtudomány” nem tudatosan építkezik, nem cáfolva halad előre, hanem egymástól függetlenül keletkezett nézetrendszerek élnek egymás mellett.

Közülük az egyik nagyobb hatást gyakorol, mint a másik, és ilyen vagy olyan – legtöbb esetben nem a tudományos értéknek megfelelő – tényezők közreműködésének köszönhetően, többé-kevésbé ismertté válik. Ugyan miféle közös jellemvonást fedezhetünk fel a negyvenes-ötvenes évek filmológusainak a kísérleti pszichológián, szociálpszichológián alapuló kutatásai, Bazin fenomenológiával kacérkodó nézetei, Mitry saját gyakorlatát teo-

retizáló összegzése, Metz szemiotikán, pszichoanalízisen alapuló elmélete között? Ne féljünk kimondani: semmilyen. A filmtudomány ma sem sokkal több, mint volt egy, két, három évtizede: elméletek laza halmaza – annak leghétköznapibb értelmében. Elméleteké, amelyek között a tájékoztatlanak nem is olyan könnyű megkülönböztetni a búzát a konkolytól.

Példáinkat a francia nyelven írott filmszakirodalomból idéztük. Ezért joggal érvelhet bárki, hogy más országban eltérő a helyzet. Egy nemzetközi áttekintés azonban ma is csak megerősíti azt a régi meggyőződést, hogy a filmelmélet, a filmtudomány terén Franciaország nagyhatalom volt, és maradt. Évtizedek óta úgyszólván az egyedüli. A francia példa ugyanakkor a filmtudomány ellentmondásosságát is a legtisztábban tükrözi, eredményeivel, erényeivel, kudarcaival és hibáival együtt. Franciaországban történt a legtöbb erőfeszítés kutatók képzésére (előbb Cohen-Séat, majd Metz éveken, évtizedeken át oktatóként is rendszeres tevékenységet fejtett ki), a legtöbb, valóban elméleti indíttatású és jellegű munka ebben az országban látott napvilágot a második világháború óta. Mégis, a hetvenes évek közepén, a francia filmtudomány ismét éppúgy válságba került, ahogy a többi. A válságot Metz pályafutásában bekövetkezett fordulat jelezte: ő, aki korábban a nyelvészeti-szemiotikai modellt választotta alapként, hirtelen a pszichoanalízis felé fordult. Persze e fordulatnak volt pontosan eredeztethető oka, s megszületett kétségbenvonhatatlan eredménye is. Mivel azonban a pszichoanalízis ún. „puha” tudomány a nyelvészethez és szemiotikához képest – sokan a klasszikus értelemben vett tudománymeghatározás alapján nem is tekintik tudománynak –, csak átmeneti megoldást kínált. Nem véletlenül következett tehát be Metz tudományos pályafutásában a nyolcvanas évek közepe óta a várt és remélt fordulat: visszatérés a nyelvészeti-szemiotikai megközelítéshez, és annak korszakos jelentőségű elméleti építménye, a *filmkielentés elméletének* kidolgozása. (Erről a *Filmspirál* 1992/1. olvasói maguk is meggyőződhetnek.)

Azok után, hogy korábban kétségbe vontuk, létezik-e a szó szigorú értelmében meghatározott filmtudomány, ellentmondásnak tűnhet, ha most mégis kijelentjük: a fogalom valamiféle

realitást takar. E látszólagos ellentmondás oka, hogy – mint minden fogalommeghatározás esetében – itt is óvatosan kell bánunk a szavakkal. Inkább azt kellett volna állítanunk, hogy a filmtudomány fogalmát értelmezhetjük szűkebb és tágabb összefüggésben, és hogy ettől függ, milyen tartalmat tulajdonítunk a fogalomnak. Fentebb már utaltunk arra, hogy szűkebb-szigorúbb értelemben mit tekintünk filmtudománynak. Vizsgáljuk most meg azt, milyen tartalmat fed a lazább értelemben használt filmtudomány fogalma.

E ponton azonban szükségesnek látszik röviden visszatekinteni a múltba. A második világháborút megelőzően még lazább értelemben vett filmtudomány sem létezett. Akik ennek a korszaknak elmélettörténetét kutatják, tudják, hogy valóban jelentős, gondolkodásra serkentő művek születtek mind Franciaországban, mind Németországban, a Szovjetunióban és Olaszországban is, de ezek tudományossága vitatható, sőt kétségbevonható. Szerzőik nagyon sok érdekes gondolatot fogalmaztak meg, amelyeket nem egy esetben „rendszereztek” is. Közös hiányosságuk volt azonban, hogy a film sajátossága szempontjából lényeges, illetve lényegtelen jellemzők, tényezők között nem tettek különbséget. A filmről mint önálló művészetről írtak, hangsúlyozták újdonságát – ezt többnyire szintetizáló jellegében vélték fellelni –, de az új művészet totalitásigénye, „szellemi imperializmusa” e művek szerzőire is átragadt, rendszerszerűen, vagy rendszertelenül ezt tükrözték műveikben.

A döntő fordulat akkor következett be, amikor a film különböző, lehetséges vizsgálati aspektusaiban a valóban lényegest sikerült megragadni, kiemelni a lényegtelen vagy másodlagos elemek, témák közül. Ebből a szempontból figyelemre méltó a Szovjetunióban 1927-ben megjelent *A film poétikája* című gyűjteményes kötet, amelynek egy-egy tanulmánya ilyen fontos, vizsgálandó aspektusok elemzésének igényével készült. Borisz Eihenbaum például már *filmnyelvről*, a film *szintaxisáról* értekezett, bár e két fogalom írásában nem ugyanazt a tartalmat fedte, mint később a filmszemiotikában. Szerinte a szintaxis a beállítások sorozatának felel meg, míg vele szembeállítva, a filmszemantika a filmi kifejezési eszközök használatát vizsgálja. Eihenbaum sze-

rint a film alapegysége az ún. *filmmondat*, amely a beállítások láncolatából elemezhető ki. A szóról a mondatra (mint alapvető filmnyelvi egységre) átterelő érdeklődés elmélettörténetileg igen jelentős változást jelentett, és további ösztönzést adott a kutatásnak. Az az állítás – amely már korábban is annyiszor és annyiféleképpen megfogalmazódott –, hogy a film önálló művészet, első ízben Eihenbaum írásában kap megfelelő értelmet, akinek nagy érdeme, hogy elvetette a film és más művészet analógiáját, ezzel elutasította annak vizsgálatát, hogy mit örökölt a művészetektől a film. A film eredetiségét nyelvi rendszerjellegű mivoltában vélte felfedezni. E tekintetben szemben állott Eizensteinnel, aki ugyan szintén analógiát teremtett a nyelv és a film között, de ő mindvégig a film alapvető egységének a szóval egyenértékű beállítást tekintette. (Eisenstein egyik tétele az, hogy a szó a beállításnak felel meg. Ez az állítás sokakat tévútra terelt, és évtizedekig befolyásolta a kutatás irányát és eredményét.)

Kettőjükön kívül – a húszak és a harmincas években – Pudovkinnak a film technikájáról, Arnheimnek a film művészet voltáról, Roger Spottiswoode-nak a film nyelvtanáról, és Balázs Bélának a filmkultúráról (nem azonos címmel) megjelent írásai teremtették meg azt az alapot, amelyre a rendszerező igényű filmelmélet kiépülhetett volna.

A filmtudomány helyzete és megítélése a második világháború után megváltozott. A film és a kultúra történetében első ízben kezdik tudományos igénnyel és apparátussal (ez utóbbin fogalmakat és műszereket egyaránt értünk) vizsgálni a filmet. Voltaképpen ebben rejlik a *filmológia* (szó szerint a film tudománya) irányzatának elterjedésével bekövetkezett változás lényege. Először vált nyilvánvalóvá, hogy a film tanulmányozása kettős kompetenciát igényel: nemcsak a filmet kell ismerni, de kellő képzettséggel kell rendelkezni tanulmányozásához másik tudományterületen is, felhasználva annak elméletét és módszertanát. Csak a kettő együttesen biztosíthatja az eredményes kutatást, miként ez a filmológusok konkrét kutatásaiból kiderült. Gilbert Cohen-Séat vezeti be a film vizsgálatába azt az igényt, s teszi lehetővé érvényesülését, amely szerint lényeges különbséget kell tenni akö-

zött, ami a filmben sajátos és ezért kutatásra érdemes, és aközött, ami nem, mert más művészetben, kifejezőmódban is fellelhető.

A tag értelemben vett filmtudomány tehát az a fajta kutatástípus, amelyik tudományos igénnyel, meghatározott tudományág fogalmi apparátusának és módszereinek segítségével tanulmányozza, elemzi és értékeli a filmet, s célja a filmről érvényes és ellenőrizhető megállapításokat közölni. E tag fogalommeghatározásba belefér valamennyi olyan vizsgálat, amely a filmet egy-egy tudományág (pszichológia, pszichofiziológia) alapján kutatja a második világháborútól napjainkig.

Csak a hatvanas évek közepén, a filmszemiotika megjelenésekor tudatosult, hogy a szűkebb értelemben vett filmtudomány tartományába (azaz a sajátosan filmi jelenségek tanulmányozására korlátozódó kutatástípusba) mindössze két tudományág, az esztétika és a szemiotika sorolható. A kettő módszertana azonban teljesen eltérő, egyik is, másik is más-más utat tett meg, amíg a tudományosság meghatározott szintjét elérte, és a tudományosság ideájától és ideáljától is más és más távolságban állnak.

A filmszemiotika kiindulópontjának Christian Metz 1964-ben írott és megjelent tanulmányát tekintjük, amely első ízben fogalmazta meg a kérdést: nyelv jellegű jelentérendszer-e a film, és ha igen, miben tér el a természetes nyelvtől? Metz nemcsak összevetette a nyelvet a filmmel, hanem meggyőzően cáfolta annak a metaforának (filmnyelv) jogosultságát, amelyre évtizedeken át alapoztak, tárgyilagosan és bizonyító erővel kimutatván, hogy bár a film jelentérendszer, nem azonosítható, nem állítható párhuzamba a nyelvvel, mivel hiányzik belőle a nyelv három lényeges kritériuma: nem (nyelvi) rendszer jellegű, nem kommunikáció, a jelek nem egyértelműek benne. A természetes nyelvvel ellentétben, a filmre nem jellemző az ún. *kettős tagolódás*, azaz nem lelhető fel benne a fonémának, a morfémanak, sőt a mondatnak megfelelő egység sem. A film és a nyelv párhuzamba állításához azonban mégis alapot szolgáltat az a tény, hogy a film rendszerek rendszere; a filmben is elkülöníthetők a különféle, (film)nyelvi jellegű egységek, noha ezek más és más rendszer (kód) alá rendelhetők/rendezhetők. Metz szemiotikai elmélete szigorúbb értelemben is megfelelt a tudományosság kritériuma-

inak. Figyelembe vette és felhasználta mind a korábbi filmológia, mind az újabb nyelvészeti kutatás kétségbevonhatatlan eredményeit. 1971-ben megfogalmazott, rendszerezett filmszemiotikai elmélete néhány év alatt világszerte elterjedt, és ma már nincs olyan filmelméleti mű, amelyik ne ehhez mérné igényeit, hasonulni akarván hozzá, vagy szembehelyezkedvén vele.

Érdekes, hogy a volt Német Szövetségi Köztársaságban nem tudott gyökeret eresztetni a strukturalista indíttatású filmszemiotika. Ott egész más jellegű, igen erős szemiotikai áramlat jelent meg, amelynek alapját részben a peirce-i szemiotika, részben a kommunikációelmélet képezte. Ennek oka abban keresendő, hogy a német filmszemiotikusok a filmszemiotika korabeli alapjával, a saussure-i, hjelmslevi nyelvelmélettel nem értettek egyet, mert nem tartották azt alkalmasnak a film, mint jelentésrendszer modellálására. W. A. Koch ezt ki is fejtette, azzal érvelvén, hogy a filmszemiotikai elmélet jellegét mindig meghatározza az a nyelvi modell, amelyre kijelentéseit alapozza. Ezért Metz szemiotikai elméletét is azok tartották érvényesnek, akik elfogadták André Martinet-nak a nyelv kettős tagolódásáról vallott nézeteit.

A strukturalista indíttatású filmszemiotikától elhatárolódott az amerikai Sol Worth is, aki a kommunikációelmélet alapján tanulmányozta a filmet. A strukturalista filmszemiotika nem tekinti meghatározó tényezőnek a kibocsátó és befogadó különbözőségéből adódó lehetséges jelentésváltozást; tagadja, hogy a film kommunikáció lenne. Worth viszont a filmet kommunikációnak tartja, a benne megjelenő jelek, és azok értelmezőinek viszonyát döntő, meghatározó tényezőnek. Az általános szemiotikában is kialakult két irányzat – a *jelentés szemiotikája*, illetve a *kommunikáció szemiotikája* – értelemszerűen tükröződik a filmszemiotikai elméletekben is. Míg az előbbi irányzat képviselői csak magát a jelrendszert kutatják, az utóbbi képviselői a jelrendszer születésének és hatásának folyamatát is a vizsgálat tárgyává teszik. Worth azt vallja, hogy a filmről, mint rendszerről felállított hipotézist explicitté kell tenni, ki kell dolgozni igazolásának valamiféle módszerét. Ennek érdekében olyan modellt kell kialakítani, amely számításba veszi nemcsak a filmet, mint tárgyat, mint jelentéshordozó rendszert, hanem a film készítőjének és nézőjének tevékenységét is.

A filmszemiotika történetében sajátos helyet foglalt el a lett Jurij Lotman. A filmről írott munkája, amely *A filmesztétika és filmszemiotika* címmel jelent meg, azonban csalódást okozott azoknak, akik ismerték korábbi irodalomelméleti munkásságát, és némiképp jártasak a filmszemiotikában. A cikkekből könyvvé ötvözött munka teli volt olyan naiv állításokkal, amelyekből nyilvánvalóan kiderült, hogy a szerző számára meglehetősen ismeretlen területre kalandozott, amelyen – kellő kompetencia hiányában – képtelen volt eligazodni. Ugyanis még egy kiemelkedő képességű kutató esetében is csak akkor van esélye a tudományos nézetrendszer kialakulásának, ha fel/elismeri a kompetencia szükségességét; ha szakít azzal a felfogással, hogy mindenhez ért, legyen az történeti, esztétikai, vagy szemiotikai kérdés, kiváltképp akkor, ha nem tudja problémává alakítani a kutatás kiindulópontját.

A filmszemiotika helyzetét a nyolcvanas évek elején meglepő kettősség jellemezte. Egyfelől a szemiotika általánosan elfogadott tudományággá vált, másfelől – némiképp ennek következményeként – növekedett a szemiotika álcájában jelentkező, fogalmival operáló, de szellemétől idegen mellébeszélés, semmitmondó fecsegés. Maga az elméletalkotó, Christian Metz is nehezen lábalt ki a korábbi évek válsághelyzetéből. Közel egy évtizeden át a pszichoanalízis segítségével igyekezett – sikerrel – megújítani a filmszemiotikát, a produktumról a produkcióra (a film előállításának és befogadásának folyamatára) helyezve a hangsúlyt. Közben ezen munkálkodott, szembe kellett néznie egy újabb kihívással is, amit a másfajta szemiotikai elméleten felnőtt fiatalabb kutatógeneráció megjelenése jelentett, amelynek tagjai a generatív-transzformációs nyelvészetet tekintették irányadó modellnek.

A metzi szemiotikát – mint említettük – a *de Saussure*-Hjelmslev neve által fémjelzett strukturalista-glosszematikai nyelvészeti irányzat inspirálta. Legfontosabb elméleti tétele – amely közel évtizedes vitát váltott ki – az volt, hogy a film esetében nincs a nyelvi jelnek megfelelő nagyságú és jellegű, mindössze *egyetlen fajta*, ún. *legkisebb egység*, hanem annyiféle – gyakorlatilag végtelen számú – minimális egység-típus létezik, ahány fajta filmi kód, amelynek kialakításához/kialakulásához ezek a minimális egy-

ségek szolgálnak alapul. A generatív-transzformációs irányzat viszont nem a minimális egységből, hanem a természetes nyelv esetében a többszörösen összetett jelenségből, a mondatból indul ki. *Grosso modo* azt vizsgálja, milyen mélyszerkezet generálja a felszíni szerkezetet, vagy megfordítva, a felszíni szerkezet milyen mélyszerkezetre vezethető vissza?

A metzi szemiotika kétféle kutatási lehetőségre utalt, kétféle irányt jelölt ki, s a kutató egyéni ízlésére, döntésére bízta a választást. Az egyik az általános (a kódok) vizsgálatát, a másik az egyedi (a művek) feltérképezését irányozta elő. Mindkettő más és más típusú érdeklődést, de azonos felkészültséget igényel. Metz maga az előbbit művelte, de lehetőséget látott az utóbbiban is. Sajnos, nem bizonyult csalhatatlan látnoknak. Nem az első, hanem a második kutatási irányzat bontakozott ki mind erőteljesebben a nyolcvanas évek elején, és jellemezte világszerte a filmszemiotikusok tevékenységét. Ezek a vizsgálatok új eredményt nem hoztak, hanem fokozatosan hozzászürkültek az ún. hagyományos filmelemzéshez, és tudálékos érveléssel, a szemiotikából kölcsönzött fogalmakkal igyekeztek a tudományosság látszatát kelteni. A filmelemzésekben éppen a tudományosság egyik kritériuma, az igazolhatóság vált kérdésessé. Ugyanez a veszély fenyegetett, és vált valósá az ugyanebben az időben elburjánzó, pszichoanalitikus inspirációjú, de szemiotikai fogalmakkal zsonglörködő írásokban is.

Az az irányváltás, amely Metz munkásságában a hetvenes évek közepén bekövetkezett, a legbiztosabb jele volt annak, hogy a „hagyományos” strukturalista filmszemiotika válságba jutott. Ezt a valóságot, furcsa módon, azonban nem az idézte elő, hogy a tudomány kimunkált eszközei és elmélete hamisnak bizonyult. A válság inkább azt bizonyította, hogy még mindig nem alakult ki az az intézményes keret (a tudomány létezésének feltétele), amelyikbe egy újonnan jelentkező tudományág, eleinte konfliktusokkal, később konszenzussal, integrálódhatott volna.

## A filmtörténetírás útvesztői

A filmtörténetírás sem térhet ki – a többi tudományághoz hasonlóan – a módszeres, és időnként megújuló önvizsgálat elől. Ez az önvizsgálat múltjára, magára a tevékenységre, az elméletre és módszerekre egyaránt kiterjed. A filmtörténet ismeretelméleti alapjait és tárgyából adódó sajátosságait kell meghatározni, a tudományok rendszerében, a megközelítési módok között elhelyeznie annak, aki filmtörténetírással vállalkozik. Tudományos igényű fogalom- és elméletalkotás nélkül a filmtörténetírás, mint gyakorlat, és a filmtörténet, mint tudományos diszciplína (a fogalmak és elméletek egymásra épülő, szerves rendszere) csak illúzió marad, és mint minden illúzió, a gyakorlók önámítását célozza, azt hivatott biztosítani. A tudományos igényű filmtörténet megteremtése felé vezető úton tehát az eddigi gyakorlat vizsgálatára, és ismeretelméleti megalapozottságának, módszereinek megkérdőjelezésére, majd a további teendők kijelölésére van szükség.

A film történetének kutatása a harmincas években indult meg. A folyamat természetesen a nemzeti filmgyártás vizsgálatával kezdődött, és csak a második világháború után jelent meg az első olyan, összegző igényű mű, Georges Sadoul egyetemes filmtörténete, amelyik kitekintett egy ország határain túlra.

Sadoul munkássága fordulópontot jelentett a filmtörténetírásban. Csak tiszteletteljes csodálattal lehet adózni annak a hatalmas munkának, amit egymaga elvégzett, és ámulni azon, hogy milyen nehézségeket sikerült legyőznie. Érdeme, hogy megteremtette az első, átfogó filmtörténeti munkát, úttörőként olyan időszakban, amikor még az archívumok, gyűjtemények nem nyitották meg kapuikat a filmtörténész előtt, s filmográfiák sem léteztek. Bárki mást ez a helyzet elretentett volna. Sadoul azonban makacsnak, kitartónak, módszeresnek bizonyult, így szinte a semmiből alkotott maradandó művet. Az életmű iránt érzett tiszteletünknek azonban nem szabad megakadályoznia bennünket annak vizsgálatában, hogy vannak-e, és ha igen, melyek e vállalkozás korlátai és hiányosságai, amelyek nem annyira Sadoul képességei-

ből, sokkal inkább helyzetéből, és a filmtörténetírás hagyományainak hiányából fakadnak. Az a történeti, társadalmi, kulturális állapot, amelyben a sadouli filmtörténet fogant, választ adhat arra is, milyen feltételek szükségesek ahhoz, hogy a filmtörténet tudományos igényű és értékű diszciplinává váljék. Sadoul modellt teremtett, hatása és e modell példaértéke még ma is sok helyütt érvényesül, példája nyomán még ma is művek sokasága íródik.

Az életmű egyik sebezhető pontja a szerző totalításra törekvéseiből adódik. Mindent fel akar dolgozni. Ez jogos célkitűzés lehet, ha a tárgykörben hiányoznak a nélkülözhetetlen előzmények, ha egy korszakot, egy témát, egy „területet” még senki nem dolgozott fel. A totalitási igény azonban általában hátrányul szolgál a kutatásban. A kényszer viszont nagy úr, mint Sadoul példája is illusztrálja. Sokszor a teendők, az elvégzendő feladatok, a felgyülemlett adósság törlesztésének igénye nem kínál igazán választási lehetőséget a filmtörténésznek. Maga is tudja, hogy olyan vállalkozásban kötelezi el magát, amelyben óriási a kudarckorrekció.

A másik hiányosság – amelyet Sadoul sem igyekezett kordozni – abból adódik, hogy sokszor kényszerült emlékei, mások elbeszélése, és nem a filmek megtekintése, elemzése alapján minősíteni alkotásokat és alkotókat. A jelenségek és tények kezelése sokszor önkényes, a válogatást nemegyszer személyes meggyőződése, és nem objektív – a műben rejlő – értékek irányítják. Érdembeli, lényeges hiányossága még az okok és okozatok, az összefüggések leegyszerűsítése, felcserélése, és az ebből adódó, egyoldalú magyarázat.

Nem a sadouli életmű részletes elemzésére, vagy módszertani bírálatára vállalkoztunk azonban (a látszat ellenére). Sadoul példának tekintjük (a szó mindkét értelmében) annak illusztrálására, hogy egy tudományág kialakulását és fejlődését meghatározó történeti-társadalmi helyzet hogyan hat elméletben a munka ténykezelésére, miként határozza meg a „tudományosság” fokát. Nem az a kérdés, el lehetne-e (és hogyan) végezni tökéletesebben azt, amit Sadoul csinált, hanem az, hogy a szemlélet megfelel-e a mai követelményeknek; megismételhető-e (meg kell-e ismételni) a sadouli

vállalkozás(t)? Úgy tűnik, ahhoz, hogy a történeti kutatás a film vizsgálatában valóban tudományos igényűt nyújtson, szakítania kell két, Sadoul szemléletére nagyon jellemző felfogással és igény-nyel: mindenekelőtt a totalitás igényével, továbbá azzal, hogy a filmtörténet reprodukálni igyekezzék a valóságot, azaz az egyidejűség totális és hiteles megidézésére törekedjék mindenkoron.

Célunk az elkövetkezendőkben néhány, a filmtörténetírásban megoldásra váró probléma felvázolása, bemutatása. Ha a totális filmtörténet nem is, de a teljes filmtörténet megszülethet. Reménykedjünk.

A film története nem redukálható a művek történetére, egymásra következtetésük kronologikus rögzítésére, a rendezői életművek ismertetésére, stílusok önkényes deklarálására, amelyeknek jellemzése jelenleg tíz esetből kilencben esetleges, kellőképpen nem definiált, a sajátosságot figyelmen kívül hagyja, és kizárólag kijelentéseken, nem pedig tényeken alapul. A filmtörténet a filmnek, mint intézménynek (a társadalmi kommunikációs rendszer részének) a története. Az intézmény lényeges jellemzőkkel leírható változását kell megragadnia, és elemeznie annak a viszonyrendszernek a felvázolásával, amelyik a filmet a társadalomhoz fűzi; annak a belső mozgásnak, és e mozgás fő irányának, elemeinek és jellemzőinek meghatározásával, amelyek magát az intézményt szabályozzák, illetve irányítják. Az időrendiség (a kronológia) kényszerű foglyaként (ami nélkül nincsen történettudomány) vállalni kell a krónikás szerepét, de ezzel egyidejűleg a rendszeralkotóét is. Világosan meghatározott modell (rendszer) nélkül ugyanis nem képzelhető el tudományos igényű filmtörténet. A modell (a rendszer) nem mindig és szükségszerűen felismerhető/felismerendő a műélvezet közben, de irányelvül kell szolgálnia az alkotás szakaszában. A filmtörténet legnagyobb adóssága a rendszerszemlélet hiányából fakad. A rendszerszemléletet kell vonzóvá tenni, elfogadtatni ahhoz, hogy a tudományág megújuljon, hogy Sadoul és életműve – mint hivatkozásra méltó ellenpélda – végképp méltó helyére, a historiográfia múzeumába kerüljön.

Ma már nem elegendő az al-, illetve felépítmény viszonyrendszerének csupán egyik-másik tagját elemezni, értékelni, hanem a

hajdan „felépítménynek” nevezett szerkezet, vagy alrendszer mozgásában, változásában kell kimutatni a valaha alépítményként meghatározott stuktúra hatását. A kettő viszonyának elemzését nem lehet rövidre fogott, és felszínes leírással helyettesíteni (milyen volt a társadalmi-kulturális szféra a film fejlődésének adott szakaszában), ami óhatatlanul, szinte szükségszerűen megragad a rögzítés szintjén.

## A filmtörténet is tudomány?

Minden tudományt kutatásának tárgya, és a tárgyat feltárni, elemezni igyekvő tudományos módszer határozza meg. Ahhoz tehát, hogy egy tudományág megszülessen, saját(os) tárggyal és módszerekkel kell rendelkeznie. A tudomány fejlődéstörténete meggyőzően bizonyítja, hogy ha e két tényező közül valamelyik hiányzik, nem születethet önálló tudomány. A filmtudomány, a *filmológia* – amelynek megteremtésére Cohen-Séat és munkatársai oly sok erőfeszítést tettek a negyvenes évek végétől – abban a látszólag paradox helyzetben van, hogy rendelkezik ugyan sajátos, önálló tudomány alapját képező tárggyal (ez a film, a szó átvitt értelmében, mint absztrakció), de nem rendelkezik – legalábbis látszólag – e tárgy megközelítésére, elemzésére szolgáló saját(os) önálló módszerrel. A film (tudományos) elemzése mindaddig más tudományágtól (az esztétikától, a szociológiától, a pszichológiától, legújabbban pedig a szemiotikától) kölcsönzött módszerek segítségével történt.

Az első kérdés, amelyre választ kell találni: vajon léteznek-e sajátos, csak a film tanulmányozására szolgáló módszerek, vagy a filmtörténetnek, önmaga megteremtéséhez, be kell-e építenie saját rendszerébe más tudományok által is alkalmazott módszereket?

Éppen ezért, mivel jelenlegi ismereteink alapján a film csak önálló objektummal rendelkezik, de önálló módszerekkel nem, illúzió – legalábbis a fejlődés jelenlegi szakaszában – film(történet)tudományban gondolkodnunk. Bele kell törődnünk abba, hogy a filmen, mint a kutatás tárgyán, egy sor társadalomtudomány osztozik, amelyek rendelkeznek már ugyan saját objek-

tummal, sőt módszerekkel is, de – ha éppen a film tudományos igényű vizsgálatára vállalkoznak – könnyen „telepítik át” saját módszereiket a filmobjektum elemzésére. Így magától értetődik és logikus, hogy a film tanulmányozásakor tanulnunk kell a társadalomtudományok felhalmozódott tapasztalati anyagából, élnünk kell kialakított és bevált módszereikkel. Mégis, mi az oka annak, hogy hasonló helyzet kialakulhatott?

Talán az, hogy a film fogalma mindmáig nem egyértelmű, nem egy, hanem több(féle) jelenségre utal. A leglényegesebb, hogy különbséget kell tennünk a film, mint intézmény, a film, mint hordozó és a film, mint műalkotás között, s mindig ennek megfelelő módszerrel és megközelítéssel kell operálnunk. Elképzelhető, hogy a (film)tudomány fejlődésének későbbi szakaszában ezek az „átvett” módszerek, tudományos elméletekbe épülésükkel, a kialakuló filmtudomány sajátjává válnak. Annyira összeforrnak a film tanulmányozásának kialakuló gyakorlatával, hogy attól elválaszthatatlanok lesznek, és lehetővé teszik a most már tárgyában és módszereiben is sajátos, önálló filmtudomány kialakulását. A tudomány fejlődésében akadnak hasonló példák. A jelen pillanatban – e fejlődés érdekében – elő kell segíteni a különféle megközelítési módok egyedi és együttes alkalmazását; biztosítani békés egymás mellett élésüket és öntörvényű fejlődésüket éppen a későbbi, óhajtott integrálódás előmozdítása érdekében. Mert a tudomány fejlődése szempontjából létjogosultsága van minden tudományos megközelítésnek, kivéve annak, amelyik legitimitását a többi kizárására igyekszik alapítani.

A tudományos diszciplínára az jellemző, hogy tudományos igényvel alkotott fogalomrendszerrel dolgozik, elméleteket alkot, amelyeket erre a fogalomrendszerre épít fel. E fogalmak és elméletek segítségével, azok révén képes megragadni, elemezni és értékelni tárgyát.

Ha ebből a szemszögből szemléljük a filmtörténetírás eddig kialakult gyakorlatát, megállapíthatjuk, hogy a felhalmozódott, tengernyi munkából többnyire hiányzik, vagy a tudományos igényvel kidolgozott, operacionizálható fogalomrendszer, vagy az elméletalkotás igénye, sőt, olykor mindkettő. Mindez már nem lehet véletlen, csupán a szerzők egyéni képességeinek hiányára

utaló momentum, hanem ebben az objektíve leírható, elemezhető, indokolható helyzet fejeződik ki, amely maga utal e tudományág fejlődésére, perspektívájára.

### **Két feltevés, amely előbbre visz**

Szeretnénk érzékeltetni, hogy véleményünk szerint miért rekedt meg a filmtörténetírás általában eme ideálisnak aligha nevezhető zsákutcában. Érvelésünket két feltevéssel kezdjük. Az elméleti (tudományos) tevékenység, a tudományág csak akkor és azáltal képes önállósulni, feltevésekből, megérzésekből, megállapításokból tudományos diszciplínává válni, ha radikálisan és következetesen szakít a köznapi gondolkodásra jellemző, azt kifejező fogalomrendszerrel, és maga konstruálta fogalomrendszerével igyekszik a jelenségeket feltárni, elméleteket alkotni. A köznapi gondolkodásra jellemző fogalomrendszer ugyanis nem alkalmas elméletalkotásra, attól rendeltetésében tér el. A köznapi és a tudományos gondolkodásban szerepet játszó fogalmak között meglévő eltérésre, lényegi különbségre itt csupán egyetlen példával utalunk.

Szinte minden filmtörténet ad életműösszegzést, felvázol ún. rendezői portrékat. Az életmű, a rendezői portré ezekben nem absztrakció eredménye, hanem alkotások összessége. A tudományosan konstruált fogalomrendszerben azonban a rendezői életmű (mint absztrakció) nem a művek összessége, hanem a művekben található lényeges, jellemző vonások elvonatkoztatása, és e jellemzők leírása, s mint olyan, nem rendelkezik valóságos megfelelővel. Modell, amely minden lényeges elemet tartalmaz, hiányzik azonban belőle a kronológia, a konkrét utalás, a valóságos tárgy. Ez az első feltevés. A második: mivel a filmtörténetírásnak eddigi gyakorlata során többnyire nem sikerült szakítania a köznapi gondolkodására jellemző mentalitással; fogalomrendszere nem újult meg, nem absztrakció eredményeképpen született, nem sikerülhetett az elméletalkotás, s nem születhetett meg

az a kritériumrendszer, amely a filmtörténetírásban modellként működhet.

A köznapi gondolkodás hatása a tudományos célzattal alakítandó diszciplínában, az elméleti tevékenység felületén nagyon erős. Az e fogalomrendszerben kimunkált „elméletek” nagyon tetszetősek, mert mindenki számára azonnal érthetőnek és logikusnak tűnnek, szemben a tudományos gondolkodásra és fogalomra jellemző, látszólagos „érthetlenséggel”. Éppen tetszetős, könnyen érthető mivolta révén töltheti be oly sokáig, és magától értetődően, a köznapi gondolkodásra alapozott elmélkedés legitimizált módon a tudományos gondolkodás és elmélet szerepét, s akadályozhatja, rövidebb-hosszabb távon hatékonyan, ez utóbbit érvényesülését az adott területen.

Azt hihetnők, hogy az effajta, köznapi gondolkodás végül is önmagától, automatikusan elvezet a tudományos igényű fogalomrendszer kialakulásához, mintegy beletorkollik abba. Ez azonban csak látszat. Csupán a következetes és tudatos szakítás ezzel a gondolkodásmóddal eredményezheti hosszabb távon a tudományág megszületését, mert a köznapi szemlélet – ahelyett hogy elősegítené – éppen hogy gátolja a tudományosság létrejöttét a maga problémaellenes, mindenre könnyed, és egyértelmű magyarázatot adó okfejtéseivel, tetszetős mivoltával. Megfosztja a kutatót a problémaérzékenységtől, amely pedig a tudományos fejlődés motorja.

Az elméleti jellegű és rendeltetésű tevékenység tudományos igényűvé válása, a tudomány kimunkálása, szüntelenül és módszeresen kihívást jelent a kutatók számára. A kihívás csak azáltal szűnik meg, ha a tudomány eredményeket produkál; ha utólag visszavetül rá valami az általa felfedett téziseknek és elméleteknek kijáró dicsőségből.

### **Ismeretelmélet és önvizsgálat**

Minden társadalomtudománynak – így a filmtörténetnek is – ahhoz, hogy helyesen, tudományos igénnyel közelítse meg, és dolgozza fel tárgyát, mindenekelőtt ismeretelméleti alapot kell

teremtenie a saját gyakorlatának, tematikájának (a feldolgozott témák összességének és jellegének) kritikai vizsgálatával. Ennek meg kell előznie a szorosabb értelemben vett kutatást (tárgyközelítést, forrásfeltárást, anyagfeldolgozást, a feltevések rendszerének kidolgozását, az elméletalkotást, és annak ellenőrzését), valamint annak a viszonyrendszernek a vizsgálatát, amely a kutatás tárgyát a valósághoz fűzi. Ennek az önvizsgálatnak az eredményeképpen a valóság viszonyrendszere fokozatosan áttekinthetőbbé, a róla alkotott elmélet viszont egyre bonyolultabbá válik.

Annak érdekében, hogy a személyes benyomások elméletbe épülésének lehetőségét kizárjuk; hogy az elemzés és az összegzés egységét, mint folyamatot megteremtsük; hogy az ismeretrendszer kiterjedésében és mélységében szüntelenül növekedjék, illetve gazdagodjék, a rendszerezést és tipizálást egyre gazdagodó, kellően megalapozott, kritikailag ellenőrzött fogalmakkal és elméletekkel (stílus, irányzat, rendezői életmű, korszakolás, korszak-meghatározás, korszakváltás, műfaj) összhangban, újra és újra el kell végezni. Mindez az igény csak a filmtörténetírás, illetve – tágabb értelemben véve – a filmjelenség kutatásában hat újdonságnak. Nem egy tudomány megbirkózott már fejlődése során ezekkel a problémákkal, illetve birkózik velük még napjainkban is. Más tudományágban is meg kellett szabadulni az elméletileg megalapozatlan, kinyilatkoztatásszerű igazságok fejlődést gátló terhetől.

Az ismeretelméleti megalapozás és az önvizsgálat azonban még nem old meg mindent. A tudományág fejlődésének érdekében tett erőfeszítések jelentős részének arra kell irányulnia, hogy vizsgálja és elemezze azoknak a tényezőknek jellegét és hatását, amelyek lehetővé teszik a több-kevesebb tudományos értékkel rendelkező gyakorlat kialakításának esélyét az adott tudományterületen.

A tudományos munka eredményesebbé tétele érdekében meg kell különböztetni azokat a tényezőket, amelyek növelik a tudomány igényének, és magának a tudományosságnak a lehetőségét a széles értelemben vett kutatóközösség társadalmi-kulturális gyakorlatában. Csak a kedvező körülmények megteremtésének

eredményeként várható, hogy a filmtörténetírás területén jelentős eredmények szülessenek

A tudományágak, tudományos elméletek kialakulása mindig világosan meghatározható, társadalmi-kulturális igényeknek köszönhető. A tudományos elméletteremtés vizsgálatakor nem elhanyagolható tényező, hogy milyen társadalmi közegben dolgozik, fejt ki tevékenységét a kutató, így a filmtörténész. Sadoul példája mutatja, hogy azok a tényezők, amelyek meghatározzák a kutató személyiségét és produktumát (képzettsége, annak jellege, a kutató társadalmi státusa, az intézmény, amelynek keretében tevékenykedik, az intézményben elfoglalt helyzete, az intézmény, illetve a tudományág társadalmi elismertségének foka) jelzik azt is, hogy milyen ismeretelméleti nézetek és ellentmondások tükröződnek munkájában. A filmtörténész nem „önszántából”, saját elhatározásából empirikus, formalista, vagy éppen séggel elméletalkotó típus (illetve válik azzá), hanem azoknak a tényezőknek eredményeként, amelyek munkáját, annak keretét meghatározzák. (Gyakorlatának rendeltetése, minden kutató számára szellemi tevékenységének kereteit meghatározó lehetőségek és akadályok rendszereként, és szabályozójaként tudatosul.)

Ahhoz tehát, hogy a tudományos igényű filmtörténetírás gyakorlata kialakuljon, és teret nyerjen, mindennekelőtt a film (mint intézmény) társadalmi-kulturális keretét kell vizsgálat alá venni. Tisztázni a filmre, mint kutatási objektumra irányuló tudományos tevékenység beépülésének reális és konkrét (történetileg, társadalmilag meghatározott) lehetőségét a tudomány rendszerébe, a film kutatására vállalkozó intézménytípusok társadalmi helyzetét és jellegét. Csak mindezek figyelembe vétele, és vizsgálata után ítéltethető meg, vajon van-e a tudományos igényű filmtörténetírás megteremtésének reális, helyhez és korhoz kötődő/kötődő esélye.

A tudományos kutatás tárgyával kapcsolatos, a tárgyhöz fűződő viszonyt meghatározó tényezők nem specifikusak, nem egyetlen tudományágra, vagy tudománycsoportra, hanem valamennyire jellemzőek. Az ismeretelméleti tévedések sem annyira az egyes kutatók számlájára írhatók, mivel létrejöttük lehetőségét

meghatározza a tudományos tevékenység keretétől szolgáló intézmény és jellege: a „közönség” elvárásai, a diszciplína hagyományai. A tudományos gyakorlat ismeretelméleti kritikáját éppen ezért, a filmtörténet esetében is, az e tényezőkből fakadó hibák feltárásával kell kezdeni.

## **A film(történet)tudománya**

A filmtörténet, mint tudományos igényű diszciplína megalapozását mindenekelőtt a történetiség fogalmának ismeretelméleti meghatározásával kell kezdeni. A hajdan íródott filmtörténeti munkák adósak maradtak ezzel az elméleti alapvetéssel. Ugyanakkor valamennyit átszővi – bevallatlanul is jellemzi – a történelemről, a változásról, a szempontok osztályozásáról, az elméletalkotás mikéntjéről, és a módszerek megválasztásáról alkotott koncepció. Nem a kinyilatkoztatások hiányoznak a filmtörténet jellegéről, a szerző történeteszemléletéről – abban többnyire bővelkedünk –, hanem az olyan, tudományos igényű ismeretelmélet érvényesítése, amely a valóság és a tudományos gyakorlat, illetve szemlélet viszonyának meghatározásában következetesen érvényesíteni tudja a szerző történelemszemléletét.

A filmtörténetírásra vállalkozó kutatónak mindenekelőtt arra kell választ adnia, hogy számára a film – mint történetileg változó intézmény – fejlődésének kutatásában melyek a lényeges (pertinens) vonások, szempontok, folyamatok, s melyek a változásra utaló, nem felületi, hanem a mélyben munkáló, mégis tételesen kimutatható jegyek. Ezeket kell számba vennie, értékelnie és modellbe foglalnia. Olyan hipotézisrendszert kell felállítania (és abból kiindulnia), amelyik nem csupán bizonyos vonatkozásaiban, hanem rendszerjellegéből adódóan tud összefüggő (koherens) kérdéssort generálni, és a válaszadás irányába utalni. A történetileg változó tényezőket csak az a filmelmélet tudja kellő mélységben megragadni, és kellően árnyaltan értékelni, amelyik kérdésfelvetésében, hipotézisrendszerében éppoly egységes és kritikus, mint elméleti következtetéseiben.

Az eddigi filmtörténetírás gyakorlatának, módszerének egyik

jellegzetessége, visszatérő vonása az volt, hogy mindenekelőtt ún. eseménytörténetre törekedett. Források (többnyire csak a filmek, és az azokról írott kritikák, ismertetések) alapján adatokat gyűjtöttek, majd ismertették azokat, a maguk módján értékelve a jelenségeket. Sok esetben hiányzott azonban az értékelhető (tehát a következtetések alapjául szolgáló) *(át)konstruált* tényanyag, az esetleges és a lényeges között meglévő, és a konstrukció során érzékletessé váló különbség észlelése, és szemléletessé tétele, aminek hiánya a tényanyag értékelésekor, az elméleti munka szakaszában ütött vissza. Ezek a munkák a történelmet és a filmtörténetet események egymásra következő láncolataként tekintették, és mutatták be. Amikor nem feledkeztek meg annak kifejtéséről, hogy milyen összefüggésben áll az esemény és annak látszólagos következménye, akkor – a legtöbb esetben – ezt a kapcsolatot az ok/okozat viszonyra egyszerűsítették ahelyett, hogy okok/okozatok többsikú összefüggésrendszerébe helyezték volna. Az eseménytörténet a filmtörténetírás kétségtelenül egyik fontos kötelezettsége, de azt megfelelő ismeretelméleti alappal, hipotézisrendszerrel, tudományos-kritikus önkontrollal, az összefüggések rendszerbe ágyazódott vizsgálatával indokolt megírni. A fejlődés eme embrionális szakaszát azonban a strukturális-funkcionális történelemszemlélet érvényesítésének kellene követnie. Az utóbbi célkitűzése egy-egy korszak, egy-egy történetileg meghatározott ún. szinkronállapot, vagy fejlődési szakasz összefüggésrendszerének, a film, mint intézmény, és az azt körülvevő társadalmi-kulturális környezet átfogó elemzése és értékelése, amelyből – természetszerűen – nem hiányozhatnak maguk az események sem. Ezeknek a szinkronállapotoknak a vizsgálata azonban a filmtörténetírásnak csupán az első szakasza. Ezt követnie kell az egyes állapotok jellemző jegyeik alapján történő összevetésének, ún. diakronikus vizsgálatának, amely egyedül képes a változás kimutatására. Számos, korábbi kutatás már első lépésként a diakroniára törekedett, holott az első szakaszban megalapozottabbnak és célszerűbbnek látszik egyes korszakok elemzése, amelybe bevonható/bevonandó több, más tudományág a maga sajátos vizsgálati szempontrendszerének érvényesítésével.

A filmtörténet célja tehát az, hogy olyan összegző, tudományos diszciplínává alakuljon, amely integrálja a különféle tudományos módszerekkel vizsgált és feldolgozott, a szinkronitás elvére épített kutatásokat, hogy ezek alapján a változás tükrözésére törekedjen, s képessé váljék folyamatelemzésre, és a valóság más természetű, a totalitás igényét nélkülöző, megértése szempontjából mégis nélkülözhetetlen reprodukálására.

### **„Cinéma” versus „film”**

A filmtörténeti kutatás számos hiányossága évtizedek óta szembeötlő. A filmtörténész egyik alapvető tévedésére már 1946-ban utalt Gilbert Cohen-Séat, amikor a „cinéma/film” fogalom pár bevezetésével, és a kettő megkülönböztetésével kívánta hangsúlyossá tenni, milyen félreértések származhatnak abból, ha a filmtörténész összekeveri a kettőt. A film fogalmán az egyedi műalkotásokat értette, míg a *cinéma* fogalma összefogta a létező, vagy virtuális filmalkotások összességét. Az első konkrét, azonosítható *entitás*ra utalt, míg az utóbbi absztrakció eredménye volt, s nem az előbbieket mechanikus összeadásából származó összesség. A legtöbb filmtörténeti mű azonban mégis, azóta is, következetesen mindig a film(eket) vizsgálja, és sohasem jut el – mert a filmtörténész felfogása alapján nem is juthat el – a *cinéma* mint absztrakció értékeléséhez, holott ez lenne munkájának végső feladata. Az effajta tárgycserével más formában is nagyon gyakran találkozunk. Igen gyakori, hogy a szerző kijelenti: a „filmet” kívánja tanulmányozni anélkül, hogy tisztázná, mit ért e fogalmon. Az intézményt (amelynek al-, illetve felépítmény jellegű összetevője van), a műalkotást, amelyik az ún. „felépítményhez” tartozik, vagy a hordozót, amelyre a műveket rögzítik (*ez is lehet* ugyanis történeti kutatás tárgya). Amikor a két fogalom között nem tesznek különbséget, vagy ez a különbség nem nyilvánvaló, akkor az elméletalkotás során „üt vissza” ez a módszertani következetlenség. Amikor egyesek azt állítják, hogy a film történetével foglalkoznak, valójában az alkotások szinkrón vagy dia-kronikus vizsgálatát végzik. Holott a kettő csak *együttesen* eredményezheti a

filmtörténetet. Végül azok, akik deklaráltan a filmművészet történetére kívánják koncentrálni kutatásaikat, nem határozzák meg kellőképpen, mi a különbség (van-e ilyen?) a film és a filmművészet között, illetőleg – ha van létjogosultsága – mi e megkülönböztetés jelentősége történeti perspektívában?

Nem kívánjuk az elméleti és módszertani problémákat a végtelenségig szaporítani, hiszen e rövid eszmefuttatásnak nem (lehet) célja, hogy a filmtörténetírás elméletével és módszertanával szolgáljon – akár dióhéjban is. A lényeg azonban néhány mondatban is összegezhető. A tudományos kutatás csak a filmtörténetész által tudatosan konstruált, és nem a tényleges valóságból átemelt konkrét tárgyon, vagy tényeken végezhető el. Az olyan kutatás, amelynek szerzője – a tudományos kritériumok alapján – nem alkotja meg tárgyát, önmagát és művét rekeszti ki a tudomány közegéből, s megreked a köznapi ismeretrendszer és elméletalkotás szintjén. Mindez természetszerűen visszahat műve (és személye) megítélésére.

A filmmel kapcsolatos kutatások mai állapota láttán továbbra is szükségesnek tűnik azon erőfeszítések ösztönzése, amelyek több tudományos diszciplína együttes igénybevételével segíthetnek olyan konkrét kutatási feladatok kijelölésében, amelyeknek eredményes megvalósítása révén szakíthatunk az eddig tudományosnak hitt, vagy tekintett, valójában azonban a köznapi ismeretrendszer szintjén mozgó vizsgálódással. Csak részletekben közelíthető meg, és elemezhető az a totalitás („a film”, a film „története”, „esztétikája” stb.), amelyet eddig éppen „teljességében” igyekezett megragadni a kutatás. A revíziónak minden részterületet érintenie kell, a konszenzuson alapuló „kiegyezésnek” végre a filmtudományban, és a filmtörténetírásban is meg kell történnie. E közös, nagy vállalkozásban valamennyi tudományágnak megvan a maga kijelölt feladata, működési-vizsgálódási területe.

A film vizsgálatára irányuló tudományos kutatás tárgyának megteremtése maga után vonja a tárgy megközelítésére szolgáló módszerek finomodását. A tudomány tárgya, és e tárgy feltárására szolgáló módszerek finomodásának következményeként tökéletesedik az elmélet, amely egyedül hivatott a felhasznált mód-

szerek adekvát alkalmazásáról ítéletet mondani. E mozgás révén válik a konkrét tényanyagból tudományos kutatási tárgy, ami megoldja, hogy a filmtörténet ne csak tények ismertetése, és összegezése, hanem – és elsősorban – azok tudományos igényű értékelése, és értelmezése legyen.

## Film és filmművészet

*Két fogalom, amelyek nem zárják ki, de nem is fedik egymást.*

E problémafelvetés kapcsán néhány olyan kérdésre keresünk választ, amelyek – jelentőségükből adódóan – időnként heves viták keresztútjában álltak a film százesztendősi története során. A vita ezzel a kérdéssel kezdődött: művészet-e a film? Majd így folytatódott: egészében, vagy egyes, egyedi, eseti megnyilvánulásában? És ha igen – kérdezték a kételkedők –, sajátos-e ez a művészet? Ha pedig sajátos, egyszersmind önálló-e?

Sajátos, önálló, egyedi művészet. Olyan fogalmak ezek, amelyek mindegyike jelentős, lényegbevágó elméleti kérdést takar. Alapvető kérdéseket, amelyek szinte a *filmtudat* (a film sajátosságainak észlelése, azoknak bizonyítása nélkül) kialakulása óta csaknem valamennyi elméletalkotó fejtegetéseiben szerepeltek.

Létezésének első két évtizedében a film önálló jellegét egyöntetűen kétségbe vonták. A tízes évek végén – az olasz, de főként az amerikai film, azon belül is Griffith eredményei láttán – az az egyöntetű vélemény alakult ki, hogy igenis önálló művészet.

Az húszas évek elméletalkotói az önállóság jó néhány bizonyítható tényezőjére rámutattak, érveléseikben ezekre támaszkodtak. Sikerült is elfogadtatniuk – főként művészeti körökben – a film önálló művészet voltának tényét.

A társadalmi tevékenység bármely területéről legyen is szó azonban, az egyén értéktétele, a társadalmi munkamegosztás-

ban elfoglalt helyzetének megfelelően, magán viseli e helyzet sajátosságát. Egyetlen társadalmi szereplő sem képes önmaga tevékenységének objektív megítélésére, értékkel ruházza fel, jelentőssé növeli, sőt jelentőségteljessé nagyítja azt, de legalábbis törekszik erre. Ez a törekvés jellemezte a húszas-harmincas évek elméletalkotóit is, akik így, vagy úgy – alkotók, kritikusok lévén – valamennyien kötődtek a filmhez.

A második világháborút követő évek *filmológiai* irányzata, majd a hatvanas évek közepétől a *film szemiotikája* viszont az érdekszférán kívülálló kutatók köréből indult el, és legfontosabb célkitűzése nem a film sajátosságainak deklarálása, hanem e sajátosság tényeken alapuló bizonyítása volt.

## Művészet-e a film?

A különböző kulturális és művészeti értékeket alkotó tevékenységek és eredményük, a művészi alkotás nem ugyanazon elbírálásban részesül egy adott időpontban és az adott társadalomban. A művészi alkotások értéke, megbecsültségük mértéke területenként jócskán eltérhet egymástól. A különböző kifejezőmódok társadalmi megítélése – bár különféle egyének értékítéletén alapul – függetlenedik az egyéntől, és csoportok, rétegek egyéni értékítélet fölött álló, hierarchikus értékrendjét tükrözi. Ez az értékrend más minőséget képvisel, mint azt az egyéni értékítéletek összeadásának mechanikusan kialakuló végeredménye sejtetné, mert meghatározza, kifejezi a kulturális legitimitást, annak fokozatait. Tükrözi azt, hogy mit és milyen mértékben tekint művészinak, művészetnek adott időpontban a társadalom; mit tart olyannak, amelynek esélye van, hogy egy nap majd a művészetnek tekintett tevékenységek szférájába emelkedjék, s mit vet el, mint rövidebb távon esélytelen.

Azoknak a tevékenységeknek és produktumainak megítélése esetében, amelyeket a társadalom nem ismer el a művészet részeként, a „fogyasztók” értékítélete szabadon „lebeg”, belátásuktól függ. Megítélésüket nem kötik egységesítő, korlátozó szabályok,

esztétikai normák; a műélvezet fogyasztó jellege kendőzetlenül jelenik meg, nyíltan vallott, sőt proklamált.

Ezzel szemben – ami az elmondottakból logikusan következik –, a társadalmi gyakorlat szerint elismert művészeti tevékenységek produktumait illetően a megítélés már korántsem az egyéntől függ, hanem a produktumok kötelező érvényű értelmezését biztosító, társadalmi-kulturális szabályozórendszer hatása alá rendeltetik. Történeti perspektívában vizsgálva, úgy tűnik, hogy a film bejárta a legitimitás irányába tartó, a művészetté válás útján lévő tevékenységek kötelező stációit. Míg a hagyományos művészetek legitimitását társadalmi presztízzsel rendelkező intézmények szavatolják, időtlen idők óta szaktudományként tekintett elméletek bizonyították (illetve biztosították), addig a művészetté válás rögis útját bejáró könnyűzene, a fotográfia és a film hosszú időn át egymásnak ellentmondó értékítéletek tárgya volt, amelyek mindegyikük esetében megnyújtották a legitimációs folyamatot. Azaz, a huszadik század folyamán mindig akadtak olyan jelentős társadalmi rétegek és csoportok, amelyek kérdésessé tették a fent említett tevékenységek művészet voltát, megtagadták tőlük a hagyományos művészeteknek kijáró legitimitást, és a vele járó presztízt.

Ebben a kérdésben persze elsősorban nem a művészet „magasztos voltának” előkelő címe bírta harcra a szembenálló feleket. Pozícióharc volt ez, a szó konkrét és átvitt értelmében egyaránt, harc a politika szféráját is érintő kulturális befolyásért, az abból származó megannyi előnyért.

A film esetében a társadalmi elismertetés késleltetéséért részben viszonylagosan rövid múltja (az elismerésre méltó eredmények viszonylagosan kicsiny száma), az „érdekvédelmet” biztosító intézmények (a „filmtudomány”, filmoktatás) hiánya, vagy kezdetlegessége, illetve a meglévő intézmények (filmkritika) komolytalannak ítélt jellege a felelős. Ráadásul, itt olyan új „formanyelvről” volt szó, amelynek megértése és megítélése még a társadalmi elismerést biztosítók körében is nap, mint nap nehézséget jelentett, véleményeltérést váltott ki, vitákat okozott. Sőt, mintha a mai napig nem tudná a társadalom, hogy miként értelmezze ezeket a jelentésrendszerekké összeálló, új kifejezési for-

mákat. Mintha még ma is a hagyományos művészetek megítélése és értékrendszere szolgálna zsinórmértékül. Egyszóval, úgy tűnik, a legitimációs folyamat még nem zárult le.

Mindezek a tényezők – egyenként és összességükben – megmagyarázzák, hogy a kétségtelenül jelentős művészi produktumok sorozata ellenére, miért késik a film művészet voltának társadalmi elismerése (amit nem pótolhatnak a hangzatos kijelentések, vagy az olyan szerény, és eredményüket tekintve kétséges kísérletek, mint a „művészfilm-forgalmazás”, art-kino hálózat stb.). Bizonyos, hogy ez a helyzet nem a művészi erőfeszítés megsokszorozásával változtatható meg. Egyedül a legitimitást biztosító intézményrendszerek gyöngülése, társadalmi presztízsük csökkenése hozhat döntő fordulatot e téren, és rendezheti át a kulturális legitimitás „tájképét”.

### **Művészet-e a film egyedi megnyilvánulásában?**

Mivel társadalmi konszenzus a film művészet voltát illetően még korántsem alakult ki – sőt, az újabb „eredmények” láttán egyre gyengül –, a tudományos alapon álló, vagy azt nélkülöző értékítélet-rendszerek csupán szerzőik eltérő társadalmi helyzetét, érdekelttségét, felkészültségét tükrözik. Részlegesek, s így aztán kevésbé hatékonyak, mert hiányzik belőlük az egységes ítélkezéshez oly nélkülözhetetlen háttér, s rezignáltan vallanak a magányossá vált szerző mind kilátástalanabb helyzetéről, elszigeteltségéről.

A legitimitásért vívott küzdelmet mind ez ideig többféle, a film intézményrendszeréből, vagy a rajta kívül állók köréből kiinduló kezdeményezés jellemezte. Különbő társadalmi csoportok más és más stratégia alapján tettek rá kísérletet. Az egyik stratégia (amelyik az esztétikában, a kritikában öltött testet) jellemzője az volt, hogy nem a filmalkotások összessége, hanem csupán azok csoportja számára követelt művészi elismerést. Azaz, a film, mint kifejezőmód egészen belül hajtott végre szelekciót – olyan különböző kritériumok alapján, mint a valóság hű tükrözése, az esztétikum feltárása, a valóság megváltoztatásának képessége –,

önmaga végezvén el, a filmek csoportjára redukálva azt, amit a társadalom a kifejezőmód egészének megítélésével kapcsolatban igényelt: a minősítést. Kiemelt egyes alkotásokat, amivel egyszersmind ki is rekesztett másokat. Az esztéta film és film között fogalmazza meg a *különbséget*.

Aszemiotikus számára ezzel szemben valamennyi filmalkotás a művészet tartományába sorolható. A film szerinte társadalmi státusából, intézményrendszere jellegéből adódóan funkcionál művészetként: az emberek társadalmi munkamegosztásban szakosodott egyik csoportja, társadalmi tevékenységek széles spektrumát tükrözve, viselkedésmintákat, magatartásmodelleket, normákat és értékeket alkot, s intézményrendszerén keresztül biztosítja azok terjedését. Ebben a meggyőződésben a szociológus is megerősíti a kutatót. A film azonban – teszi hozzá a szemiotikus – mindezt sajátos módon, önálló formanyelvet teremtve, egyedien „cselekszi”. A film a valóság leképezésének sokáig egyetlen, egyedülálló technikai eszköze volt, mégsem csupán a valóság „objektív” feltárására tett kísérletet („dokumentumfilm”), hanem mindenkoron a művészetek között kereste helyét, művészetként igyekezett legitimáltatni magát. Ennek oka elsősorban abban keresendő, hogy születése pillanatától a fiktív valóságábrázolás (tehát a művészi alkotás), és nem a „mechanikus” (optikai) leképezés lehetősége jelentette az új kifejezőeszköz, illetve kifejezőmód igazi vonzerejét.

Az elmondottakból talán világosan kirajzolódik, hogy a film fogalma nem azonos az esztéta, a szociológus, illetve a szemiotikus szempontjából. Mindenekelőtt tehát a film fogalmát kell tanulmány tárgyává tenni, hogy eltérő tartalmú jelentés-tartománya megfelelően körvonalazódjék.

## Film és filmalkotás

E két fogalom megkülönböztetésében Gilbert Cohen-Séat-é az úttörés érdeme. A francia filmológus kísérte meg elsőként, hogy a tudományos érvelésre jellemző elvonatkoztatással és fogalomalkotással körülhatárolva vizsgálva tárgyát, különbséget tegyen

az észlelés számára adott, konkrét, egyedi (a filmalkotás), és a tudományos elmélet szempontjából egyedül elfogadható, konstruált jelenség (a film) között, csokorba kötve jellemzőiket. Munkássága fordulópont volt a filmelmélet történetében. Az egyedi filmjelenség (a filmalkotás) csupán része, összetevője az eltérő jellegű jelenségek halmazát tömörítő filmfogalomnak. E jelenségek között vannak objektiválódott folyamatok (gyártás, forgalmazás), amelyek közül egyesek az alkotás megszületése előtt, mások utána, megint mások a forgatás alatt fejtik ki hatásukat, alakítják így, vagy úgy a végterméket, az alkotó tudatát, környezetét. E tényezők közös jellemzője, hogy a filmalkotáson, mint az objektiváció eredményén kívül helyezkednek el.

Miként az ember beszédmegnyilvánulása is csak részlegesen tükrözi a kifejezés anyagaként szolgáló természetes nyelvet, a filmjelenség vizsgálata során is meg kell különböztetni az egyedit az általánostól, a közlést a rendszertől. Ezt az elvet operacionalizálva vezette be Metz – a saussure-i beszéd / nyelv analógiájára – a *film* és a *filmalkotás* fogalmát, amelyek eltértek a Cohen-Séat által meghatározott kategóriáktól. Az első az általános, az elvont, a rendszerszerű, az utóbbi az egyedi, az érzékletes. A filmalkotások vizsgálata hozzásegít a filmfogalom feltáráshoz, de a filmalkotások összessége még nem egyenlő magával a filmmel. Ez a fogalom mindazokat a létező, vagy virtuális (tehát még el sem készült) alkotásokat magában foglalja, amelyek optikai, vagy mágneses képrögzítéssel, *mozgóképpel* fejezik ki magukat. A film tehát nem alkotások összessége, hanem azoké a *jegyeké*, amelyek csak mozgóképpel rögzített alkotásokban fedezhetők fel, és amelyek – eleinte csak intuitíve, később bizonyíthatóan – a sajátosnak érzékelt szemiotikai (nyelvi jellegű) rendszer leglényegesebb összetevői, s jellemzői. A film tehát e jegyek *ideális*, feltételezett összessége, azon tárháza (s egyszersmind *kombinatorikája*), amelyből létrejötté folyamán valamennyi filmalkotás merít, építkezik, még ha – természetsszerűen – egyik sem használja fel valamennyit (éppen a kiválasztásból és a kombinációból adódik az egyediség s egyben a sajátosság). Ezek a jegyek érzékelhetően – és értelemszerűen – kötődnek a kifejezési eszközhöz, meghatározzák a kifejezés módját.

A Metz által kimunkált *filmi jellemző jegy*, és e jegyek összessége

ge, a *film* lényegegesen eltér a Cohen-Séat-féle filmfogalomtól. A filmológus olyan tényezőket is nyelvi jellemzőnek tekintve formalizál, amelyek nem azok. Ezek nem sajátos, hanem ún. *filmbeli jegyek* – Metz kifejezésével élve –, amelyeket más kifejezőmód is használ. Ezek fokozatos elkülönítésével, majd kizárásával jutunk el a jellemző filmi jegyek virtuális összességéhez. Ezek a jegyek – attól függően, hogy a kifejezés melyik összetevőjére irányulnak – önálló rendszereket képeznek, *kódokat* alkotnak. A filmi kódok, mint a kifejezőmódra jellemző jegyek rendszerei, teremtik meg a *film sajátosságát*; kijelölik a film *helyét* az ember által kimunkált, maga és a világ objektíválására módot adó *technikák* rendszerében (a szó konkrét és átvitt értelmében).

A filmalkotáson belül a filmi jegyek tartománya csak csekély része a filmbeli jegyek tartományának, azaz a filmre egyedül jellemző jegyek száma – az eszköz sajátos jellegéből adódóan – jóval kisebb, mint a nem jellemző jegyeké. A filmalkotás egyedi, egyszeri, tehát megismételhetetlen közlés, a film pedig a kifejezőmódra jellemző jegyekből kialakult rendszerek összessége. A filmalkotás az elmélet kiindulópontja, a filmfogalom pedig a célja.

További lényeges különbség a kettő közt, hogy a film olyan rendszer (kód), amely több filmalkotást (szemiotikai szóhasználatlaltal élve „szöveget”, közléshalmazt) fog össze, míg a filmalkotás olyan közléssorozat („szöveg”), amelyben egyszerre több kód munkál.

A filmben a legkisebb, még önálló jelentést hordozó egységnek nincs egyszer és mindenkorra állandósult „jelentése”, míg a természetes nyelvekben a *morfémák*, vagy *monémák* jelentése (többjelentésű szavak esetében ilyenből több is van) hosszabb időszakra stabilizálódott, általánosan elfogadottá vált. Bár a jelentés – a szövegösszefüggésből adódóan – árnyalatokat kaphat, a módosulás nem terjed túl bizonyos határokon.

A filmben viszont ezek a legkisebb, önálló jelentéssel bíró egységek, a szöveggörnyezettől függően, jelentékeny mértékben változhatnak, sőt minden korábbi jelentésüktől függetlenedve, értelmüket is veszthetik. Amit filmnyelvnek (formanyelvnek) neveznek, sokkal kevesebb ilyen egységből alakul (ki), mint a természetes nyelv.

A nyelv eszköz, amellyel alkotásokat hoznak létre. Az irodalom a nyelv nélkül elképzelhetetlen lenne. Senki sem vonja kétségbe azonban, hogy a kettő nem ugyanaz, mert míg az irodalom (egyéb jellemzőitől most eltekintve) a nyelv, addig a nyelv nem csak az irodalom.

A film esetében nincs meg ez a kettősség. A film nemcsak „(forma)nyelv”, a kifejezés anyaga, de *formanyelv* is (a nyelvhasználat egyedi eseteinek összessége), amelyben a művészi és a köznapi kifejezésmód (nyelvhasználat) nem különül el egymástól.

### A sajátosság kérdése

A film alkotásonként egyedi rendszerek összessége. Sajátosságát azonban nemcsak a benne munkáló rendszerek egyediségének köszönheti, hanem sajátos *kifejezési anyagának* is. A sajátosságot kétségszövegbevonhatatlanul bizonyítja, hogy a film maradt az egyetlen olyan kifejezésmód (a mágneses képrögzítés megszületése ellenére), amelyik sorozatban, mozgófényképek formájában fejezi ki a látványt, a világot.

A kifejezésmód sajátosságát tehát a kifejezés anyaga is meghatározza, amelyben a közlések (az egyedi alkotások) testet öltenek. A film esetében ez nemcsak maga a látvány, a mozgó fénykép, hanem a szín, a hang, a zene, a természetes nyelv együttesen jelentkező, és egységbe fonódó jelensége. A kifejezésmódok (szemiotikai rendszerek), a „művészeti ágak” felosztása a kifejezési anyagon alapul. Valamennyinek saját kifejezési anyaga van, egyik-másik esetében nem is egy, hanem több, ilyenkor ezek elegyedéséből alakul ki a saját(os) matéria.

A filmi jegyekből alakuló kódok jellegét éppen a kifejezés anyagához való kötődésük adja. Ha sorrendet kell felállítani annak eldöntésére, hogy mi mennyiben járul hozzá a filmsajátosság képződéséhez, a kifejezés anyaga, mint specifikumteremtő elem lényegesebbnek tűnik a filmi jegyekből alakuló kódoknál, amelyek történetileg később keletkeztek, és a kifejezés anyagára

épültek. A kódok változnak és átmenetiek, míg a kifejezés anyaga, a mozgófénykép örök és maradandó.

Különösképp helytállónak tűnik ez a rangsorolás, ha figyelembe vesszük, hogy egy kód többféle szemiotikai rendszert is jellemezhet. Így például az időbeliség érzékeltetése nem csupán a mozgókép sajátossága. A tapasztalat is bizonyítani látszik, hogy a sajátosság mértékében is felfedezhetők fokozatok. Minél kevesebb rendszerre jellemző a kód, minél kevesebb rendszerrel osztozik egy kifejezésmód, annál jellemzőbb rá, mint sajátosság. A sajátosságok is hierarchizált rendszert képeznek tehát, amelynek alapzatát a sok rendszerrel, közepét a kevéssel közös, csúcspontjára pedig a csak a filmre jellemző kódok alkotják.

A film sajátossága – amelyet előbb kódokra lebontva, majd a kifejezés anyagára koncentrálni igyekeztünk megközelíteni – összetett kérdés. A kódok halmazokat alkotnak. Ezeknek a halmazoknak van közös, és van egymástól elkülönülő tartománya. A sajátosság kérdése azonban nem tisztázható, ha megelégedünk a kifejezési anyagról; a kódok és a kifejezési anyag sajátosságából adódó követelmények együttes vizsgálatáról (és annak következményeiről); viszonyba állításukról, hiszen csak a kettő összefüggéséből válik világossá és egyértelművé, hogy a sajátosság nemcsak *anyagszerű* (az anyagból eredő), de *rendszer jellegű* is (azaz kódok létezéséből, működéséből adódik).

A sajátos része az önálló, de azt nem meríti ki. Ami önálló, abban feltétlenül van valami sajátos, de a sajátosság nem egyedüli jellemzője. Amiben van sajátos, még nem magától értetődően önálló. Bizonyos tehát, hogy a film sajátos művészet, de bizonyosnak tűnik az is, hogy nem önálló művészet. Más kérdés, van-e ilyen?

A hagyományos filmelmélet a film sajátosságát abban látta, hogy a felvevőgép képes „gépiesen” (tehát „hűen”) tükrözni a világot. A film – vallották – nemcsak visszatükrözi a valóságot, hanem szinte „lelket önt” a képekbe, amelyek a vetítés során „megelevenednek”. Ez a megállapítás abba az elméleti irányvonalba illeszkedik, amelyik a *mimézist*, az utánzást, vagy másolást a művészet meghatározó kritériumának tekinti. Ez a filmelmélet-típus – ismét Bazint idézzük – a mozgófénykép történeti jelentő-

ségét annak tulajdonítja, hogy tehermentesítette a többi művészeti ágat a valóság hű ábrázolására irányuló törekvés nyűgétől, átvállalva ezt a szerepet, amelynek aztán tökéletesen meg is felelt. A fénykép, s főként annak mozgó változata elégítette ki igazán az emberiség immár megszállottsággá vált valóságigényét.

Bazint különösen érdekelte a mozgófényképezés ontológiája. A film ontológiájának – amelyen Bazin olyan fáradhatatlanul munkálkodott, csekély elméleti hozadékkal – megújítása mégsem az ő, hanem Christian Metz nevéhez fűződik. A *képzeletbeli jelölő* (1977) című művében a francia filmszemiotikus radikálisan megújította a filmről írott, ontológiai fejtegetések alapján kialakult elméletet, mégpedig a vizsgálódás tárgyának megváltoztatásával.

Míg korábban a tárgy (a filmalkotás) állt a vizsgálat középpontjában, addig Metz azt a *viszonyt* helyezte oda, amelyik a nézőt a tárgyhöz (adott esetben a játékfilmben látható valósághoz) fűzi. Elődeivel szemben úgy vélte, hogy a valóság érzetét nem kizárólag a felvevőgép ábrázolóképesége, a technika, a látvány teremti meg a nézőben, hanem az utóbbi lankadatlan vágya, hogy maga is a vásznon megelevenedő valóság részévé váljon, azonosuljon a látottakkal.

„Miért szeretnek az emberek moziba járni” – teszi fel látszólag naivan a kérdést magának és az olvasónak –, „amikor erőszakkal senki sem kényszeríti őket?” Hogyan képesek megérteni azokat a „játékszabályokat”, amelyek rendkívül bonyolultak és történetileg tökéletesen újak voltak? Miért váltak önként és kényszer nélkül „fogaskerékké” egy „gépezetben”, miért sétáltak be egy intézmény csapdájába, amelyet mozinak neveznek? E kérdésekre se a filmológia, se a szociológia nem adott kielégítő választ. A *filmimádat* csak annak a bonyolult, társadalmi és lelki folyamatnak a vizsgálata alapján érhető meg, amely a „nézővé lett” ember agyában és „szívében” lejátszódik.

Budapest, 1990–1995.

# Tartalomjegyzék

Bevezetés .....	3
-----------------	---

## Ontológia + Fenomenológia = Filmológia

A valóság mása vagy más valóság .....	7
Tényleges és ábrázolt valóság .....	7
Valós és valószerű .....	20
A tárgy és képe hasonlósága .....	30
Azonosság vagy különbözőség .....	30

## Historio(szemio)gráfia

Cselekmény, elbeszélés, képmező .....	39
A színpad vonzásában .....	39
A cselekmény a középpontba kerül .....	43
A cselekmény halott (?), éljen a cselekmény! .....	46
A már-nem irodalmi és még-nem filmi .....	48
A látvány tartománya .....	51
Az érzékenységről .....	51
A mélységélesség a hangosfilmben .....	53
Mélységélesség és képminőség .....	56
A szín világa .....	60
A film „nyelvtana” .....	65
Metaforák nyomában .....	69
A filmi kifejezés .....	72
A film „egységei” .....	75

<b>A királyi montázs</b> .....	76
Az egységek elrendezése .....	76
A nagy szintagmatika .....	80
A tagolás jelölése a filmben .....	83
Az élesvágás.....	86
<b>A trükk nemcsak trükk</b> .....	87
Különleges filmi eljárások.....	88
Technika és ideológia.....	90
A mélységelességről még egyszer .....	93
<b>A hang tartománya</b> .....	99
A hangosfilm születése.....	100
A hangzás kódjai .....	111
A hangzás valószerűsége .....	113
Zene a filmben .....	116
Filmek zenére .....	118
A beszéd funkciója a filmben .....	119
A némafilm „beszédes” nyelve.....	127
Az inzeret .....	129
Némafilm /hangosfilm .....	131
<b>Ki beszél itt?</b> .....	132
<b>Én és Ő: A személyiség nyelvtani kategóriája</b> .....	139
Ricciotto Canudo: A film a hetedik művészet .....	144
Luis Delluc: A film sajátossága a fotogénia.....	145
Jean Epstein: A négydimenziójú film.....	147
Germaine Dulac: A film maradjon tiszta!.....	151
André Bazin: A fenomenológia diadala.....	154
Jean Mitry: Az esztétika és a pszichológia harmonikus házassága.....	160
Noël Burch: A forma kultusza .....	162
Strukturalizmus és szemiotika: a változást hozó hatvanas évek .....	165
Traumatikus egységek a filmben .....	168
A filmi jelölő és jelölt.....	170
<b>A filmkép harmadik jelentése</b> .....	174
A jelölőnél nagyobb egységek a filmben .....	174
A fotogramról.....	175
A harmadik jelentés .....	177

Christian Metz: A film strukturalista szemiológiája.....	179
Nyelv és film .....	184
Új film – új szemiológia.....	189
A generatív filmszemiotika.....	192

## Szintagmatika

<b>A ruházat mint filmbeli kód.....</b>	<b>203</b>
A mátrixokra szétbontott korpusz leírása.....	212
A korpuszban található osztályok, illetve fajták megoszlása .....	225
A változók osztályozása mátrixok szerint .....	227
A beállításokban található mátrixok és változók száma .....	229
Az értékek megoszlása osztályok szerint.....	232
Tipikus kapcsolatok .....	233
Jegyzetek.....	235

## Pszicho(szemio)analitika

<b>A pszicho/szemio/analitika és a film.....</b>	<b>241</b>
<b>A forgatókönyv tudatalattija .....</b>	<b>250</b>
Csapások.....	258
<b>Tükör és kulcslyuk.....</b>	<b>259</b>
A szem metaforája .....	262
A film idealista elmélete.....	264
Szubjektív beállítás .....	265
Tekintetek .....	266
A szemlélés szenvedélye.....	267
<b>A leleselkedő további viszontagságai .....</b>	<b>270</b>
A fétis színre lép .....	277
A technika fétise avagy a fétis technizálása .....	280
A képmező fetiszizálása .....	284
Oh, elmélet! .....	287

## Episztemológia

<b>A film és tudománya</b> .....	295
A széptan már nem elég .....	296
Visszatérő problémák .....	299
Tudományt a film kutatásában! .....	302
Egy példa, amely talán bizonyít .....	303
<b>Egy diszciplína hajszálerei</b> .....	305
<b>A filmtörténetírás útvesztői</b> .....	314
A filmtörténet is tudomány? .....	317
Két feltevés, amely előbbre visz .....	319
Ismeretelmélet és önvizsgálat .....	320
A film(történet) tudománya .....	323
„Cinéma” versus „film” .....	325
<b>Film és filmművészet</b> .....	327
Művészet-e a film? .....	328
Művészet-e a film egyedi megnyilvánulásában? .....	330
Film és filmalkotás .....	331
A sajátosság kérdése .....	334



„Amikor kinyílt az üzem kapuja, és kiáradt az utcára a munkától fáradt, de mégis fürge mozgású embertömeg, s felém közeledett (...), majd néhány perc múlva a pályaudvarra befutó vonat, szinte átfúrva a vásznat, elgázolni készült bennünket(...), valamennyien kővé meredve bámultuk a csodát”-írta a közönség soraiban helyet foglaló Georges Melies. Valami különös történt, olyan ami mindaddig nem esett meg még. Valami különleges élmény, ami merőben különbözött a színpad varázsától, a bódékban látható olcsó, szemfényvesztő mutatványoktól. Más volt ez a látvány. Valami sajátos született a mechanika, kémia, az optika varázsa folytán, s az emberiség (kultúr) történetének új szakasza kezdődött el.

A látvány forradalmával kezdődött, a tudat forradalmával folytatódott, és a lélek forradalmával fejeződött be az emberiség történetének XIX. százada.

Száz esztendő telt el azóta, és az emberiség nem birkózott meg eme alapvető élmények feldolgozásával, megemésztésével. Véget nem érő folyamat ez az elmúlt száz év, amelynek során az ember gondolkodott, töprengett, próbálta feldolgozni magában és mások számára, mit jelentett ez az újdonság történetében. Lépésről lépésre araszolt előre a gondolkodás, a film fogalmának megértésében, a filmélmény érzetének értelmezésében.

A könyv, amelyet az olvasó a kezében tart, ezt, a megértés számára adott, feldolgozandó problémakör születését kíséri végig. Igyekszik megértetni és megfogalmazni a szerző elődei törekvéseit, illetve válaszát arra a mindannyiunkat foglalkoztató kérdésre: mi a film?

Ehhez kínál fogódzót az a néhány fogalom, amely a nézők kollektív tudatának benyomása és tévelygése során fogódzóul szolgált, illetve szolgálhat...