

GILLES DELEUZE

A mozgás-kép



Osiris könyvtár

GILLES DELEUZE

A mozgás-kép



Film

Sorozatszerkesztő
Zalán Vince

GILLES DELEUZE

A mozgás-kép

Film 1.

Osiris Kiadó • Budapest, 2001

A fordítás alapjául szolgáló mű Gilles Deleuze: *Cinema 1.
L'image-mouvement*. Paris, 1983, Gallimard

Fordította

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

A fordítást az eredetivel egybevetette
GYIMESI TÍMEA

Szerkesztette

ZALÁN VINCE

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme de Participation à la Publication (P. A. P.) Kosztolányi, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères français, de l'Ambassade de France en Hongrie et de l'Institut Français de Budapest.

Ez a mű a Francia Külügyminisztérium, a Magyarországi Francia Nagykövetség és a Budapesti Francia Intézet támogatásával a Kosztolányi Könyvtámogatási Program (P. A. P.) keretében jelent meg.

A kötet az Oktatási Minisztérium támogatásával, a Felsőoktatási Pályázatok Irodája által lebonyolított felsőoktatási tankönyv-támogatási program keretében jelent meg.

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás, illetve adattfeldolgozó rendszerben való tárolás a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

© Osiris Kiadó, 2001

Hungarian translation © Kovács András Bálint

A kiadásért felel Gyurgyák János

Olvasószerkesztő Kárpáti Zsuzsa

Műszaki szerkesztő Kapitány Ágnes

Sorozatterv Kőrmeyi Anikó

A nyomdai előkészítés az Osiris Kft. munkája

Tördelő Künsztler Klára

Nyomdai munkálatok a Books In Print Bt. munkája

Felelős vezető Molnár János

ISBN 963 379 627 X

ISSN 1219-1124

ELŐSZÓ

Az itt következő tanulmány nem filmtörténet, hanem taxonómia, kísérlet a képek és a jelek osztályozására. Ez az első kötet nem vállalkozik másra, mint az osztályozás alapelemeinek, illetve csupán egyetlen rész elemeinek a meghatározására.¹

Gyakran hivatkozunk majd Peirce-re, az amerikai logikusra (1839–1914), hiszen ő állította fel a képeknek és a jeleknek az eddig kétségkívül legteljesebb és legváltozatosabb általános osztályozását. Olyan ez, mint Linné rendszere a biológiában, vagy – még inkább – mint Mengyelejev periódusos rendszere a kémiában. A film új szempontokat nyújt a képek és jelek osztályozásához.

Nem kevésbé fontos egy másik kapcsolódási pont sem. Bergson 1896-ban írta az *Anyag és emlékezet* című művét, amely a pszichológia válságának láttelepe volt. Nem lehetett többé szembehelyezni egymással a mozgást, mint a kívülvilágban létező fizikai realitást, és a képet, mint a tudat pszichikai valóságát. A mozgás-kép – és egy mélyebb szinten – az idő-kép bergsoni felfedezése máig megőrizte gazdagságát, nem biztos tehát, hogy minden következőtetést levontunk már belőle. Bergson túlságosan is sommásnak tűnő kritikája, amellyel később a filmet illeti, sem változtat azon, hogy a mozgás-kép – abban az értelemben, ahogy ő meghatározta – kapcsolatba lépjen a filmképpel.

Az első részben a mozgás-képpel és annak változataival fogunk foglalkozni. Az idő-kép a második rész tárgya lesz. Úgy véltük, a filmművészet nagy alkotói egyenrangúak nemcsak festőkkel, építészekkel és zenészekkel, de olyan gondolkodókkal is, akik fogalmak helyett mozgás-képekben és idő-képek-

¹ Gilles Deleuze filmelméletének második része, második kötete, *Az idő-kép* (L'image-temps), rövidesen megjelenik az Osiris Kiadó gondozásában. – A szerk.

ben gondolkodnak. A jelentéktelen művek hatalmas aránya a filmgyártásban nem mond ennek ellent: nem rosszabb ez az arány, mint másutt, igaz ugyan, hogy ennek gazdasági és ipari következményei összehasonlíthatatlanok más területekéivel. A nagy filmes alkotók tehát csupán sebezhetőbbek: sokkal könnyebb őket megakadályozni művük létrehozásában. A film története egy hosszú szenvedéstörténet. A film maga tehát a művészet és a gondolkodás történetének szerves része, mégpedig azon autonóm – és mással nem helyettesíthető – alkotások révén, amiket a szerzők képesek voltak kitalálni és minden nehézség ellenére sikerre vinni.

Szövegünket egyetlen képpel sem illusztráljuk, mivel úgy gondoljuk, hogy e szöveg éppen azoknak a nagy filmeknek az illusztrációja, amelyekről mindannyiunknak van több-kevesebb emléke, s melyekhez különféle érzelmek vagy értelmezések kötődnek.

TÉZISEK A MOZGÁSRÓL

Első Bergson-kommentár

1.

Bergsonnak nem egy, hanem három tézise van a mozgással kapcsolatban. A leghíresebb az első, amely miatt hajlamosak vagyunk elfeledkezni a másik kettőről. Holott az csupán bevezető a többihez. Az első tézis szerint a mozgás nem keverhető össze a bejárt térrel. A bejárt tér elmúlt, a mozgás jelenvaló, maga a bejárás aktusa. A bejárt tér osztható, sőt végtelen módon osztható, míg a mozgás oszthatatlan, illetve nem osztható anélkül, hogy természetét meg ne változtatnánk minden egyes osztásnál. Ez már egy összetettebb gondolatot feltételez: a bejárt terek mind egyetlen homogén tér részei, miközben a mozgások heterogének, egymásra visszavezethetetlenek.

De a teljes kifejtés előtt, az első téziséből következően még valamit állít: a mozgást nem rekonstruálhatjuk térbeli pontok vagy időbeli pillanatok segítségével, azaz mozdulatlan „szegmensek” által... Az ilyen rekonstrukció csak oly módon lehetséges, ha a pozíciókat és a pillanatokat összekötjük az egymásra következősnek és a mechanikus, a homogén, az egyetemes és a térben megismétlődő időnek az elvont képzetével, amely tér ugyanaz minden mozgás számára. Így két módon is elvétjük a mozgást. Egyrészt hiába közelítünk egymáshoz a végtelenségig két pillanatot vagy két pozíciót, a mozgás mindig a kettő közötti intervallumban, tehát észrevétlenül valósul meg. Másrészt hiába osztjuk fel az időt újra meg újra, a mozgás mindig egy konkrét tartamban történik, tehát minden mozgásnak meglesz a saját minőségi időtartama. Két egymásra visszavezethetetlen formulát kell ezek után szembehelyeznünk egymással: „valódi mozgás → konkrét tartam”, valamint „mozdulatlan szegmensek + elvont idő”.

1907-ben, a *Teremtő fejlődés*ben Bergson nevet ad a rossz formulának: filmes illúzió. Valóban, a film két egymást kiegészítő

alapelemmel dolgozik: pillanatnyi szegmensekkel, amelyeket képeknek hívunk, és egy olyan személytelen, egyforma, elvont, láthatatlan vagy érzékelhetetlen mozgással, illetve idővel, amely „benne van” a gépben, és amelynek „segítségével” sorjazzuk a képeket.² A film tehát hamis mozgás képzetét kelti, mondhatni tipikus példája a hamis mozgásnak. Érdekes azonban, hogy Bergson ilyen modern és új keletű nevet – „filmés” (cinématographique) – ad a legrégebbi illúzióknak. Valójában, mondja Bergson, amikor a film a mozgást mozdulatlan szegmensekkel rekonstruálja, nem tesz mást, mint amit a legősibb gondolkodás (Zénón paradoxonai) vagy a természetes érzékelés tesz. E tekintetben Bergson eltér a fenomenológiától, amely szerint a film éppen hogy szakít a természetes érzékelés feltételeivel. „Szinte pillanatképeket készítünk a valóságról, amely elillan, és minthogy ezek a képek jellemzőek a valóságra, elég, ha csak egymás után egy elvont, egyforma, láthatatlan folyamatba rakjuk őket, amely a megismerő apparátus mélyén helyezkedik el... Általában így működik az érzékelés, az értelmezés, a nyelv. Akár elgondoljuk ezt a folyamatot, akár kifejezzük, vagy csak érzékeljük azt, nemigen teszünk mást, mint hogy egyfajta belső mozit működtetünk.”³ Ezt vajon úgy kell-e érteni, hogy Bergson szerint a film csupán kivetítése, reprodukciója volna egy állandó, egyetemes illúzióknak? Mintha tudtunk nélkül mindig is filmet készítettünk volna? Ha így van, sok problémával kell szembenéznünk.

Először is, az illúzió reprodukciója vajon nem annak korrekciója is egyben valamilyen módon? Következtethetünk-e az eszközök mesterséges voltából az eredmény mesterséges voltára? A film fotogramokkal, tehát mozdulatlan szegmensekkel dolgozik: másodpercenként huszonnégy kép (vagy kezdetben tizenhét). De amit a film nyújt – ahogy azt gyakran megjegyzik –, az nem fotogram, hanem egy átlagkép, amelyhez nem hozzáadódik a mozgás, éppen ellenkezőleg: a mozgás az átlagképhez hozzátartozik, annak szerves része. Azt mondhatjuk, hogy ugyanez a helyzet a természetes érzékelés-

² Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*. Fordította Dienes Valéria. Budapest, 1930, Magyar Tudományos Akadémia, 277. o.

³ Deleuze itt idézőjelben foglalja össze Bergson gondolatait, maga sem jelöli a hivatkozást. – A szerk.

sel is. De itt az illúzió az érzékeléssel együtt korrigálódik azon körülmények hatására, amelyek a szubjektumban az érzékelést lehetővé teszik. Ezzel szemben a filmben a korrekció a kép megjelenése pillanatában megtörténik a néző számára. (Ebben a tekintetben, látni fogjuk, a fenomenológia jogosan tételez fel különbséget a természetes és a filmes érzékelés között.) Egy szóval a film nem olyan képet nyújt, amelyhez hozzáadja a mozgást, hanem közvetlenül mozgás-képet ad. Szegmensekkel dolgozik ugyan, de mozgó és nem mozdulatlan szegmensekkel + elvont mozgással. Márpedig – és ez megint érdekes – Bergson teljes egészében felfedezte a mozgó szegmenseket vagy a mozgás-képeket, s mindez a *Teremtő fejlődés* és a film megszületése előtt történt, az *Anyag és emlékezet*ben, 1896-ban. Az *Anyag és emlékezet* első fejezetének zseniális találmánya a természetes érzékelés feltételeitől független mozgás-kép felfedezése volt. Bergson mindezt elfelejtette volna tíz évvel később?

Vagy talán egy másik illúzió kerítette hatalmába, amely kezdetben mindent magával ragad? Tudjuk, hogy a dolgok és az emberek eleinte mindig rákényszerülnek arra, hogy elrejtőzzenek. Hogyan is lehetne ez másképp? Olyan közegben tűnnek fel, amely korábban nem hordozta őket, ennek következtében közös tulajdonságaikat kell megmutatniuk, azért, hogy ne utassák el őket. Egy dolog lényege sohasem jelenik meg kezdetben, hanem csak később, fejlődése során, amikor erői megszilárdultak. Ezt Bergson mindenkinél jobban tudta, hiszen ő volt az, aki átalakította a filozófiát azáltal, hogy az örökkévalóság kérdése helyett feltette az „új” kérdését (hogyan lehetséges valami új dolognak a létrejötte és megjelenése?). Az élet újdonsága – mondta például – kezdetben nem jelenhet meg, mert az élet kénytelen az anyagot utánozni... Vajon nem ugyanez-e a helyzet a film esetében is? Nem kénytelen-e a mozi kezdetben a természetes percepciót utánozni? És egyáltalán, milyen volt a film helyzete kezdetben? Egyfelől a felvétel egy fix helyről történt, a beállítás tehát térbeli és szigorúan mozdulatlan volt; másfelől a felvételgép és vetítógép nem különültek el egymástól, vagyis mindkettőhöz egyforma elvont idő társult. A film fejlődése, saját lényegének és újdonságának meghódítása a montázssal, a mozgó kamerával és a felvételnél a vetítéstől való elszakadásá-

val megy végbe. Ekkor a beállítás megszűnik térbeli kategóriának lenni, és időbelivé válik; a szegmens mozgó szegmens lesz, nem pedig mozdulatlan. A film pontosan az *Anyag és emlékezet* első fejezetében kifejtett mozgás-képre talál rá.

Le kell vonnunk a következtetést, hogy Bergson első tézise a mozgásról sokkal összetettebb, mint amilyennek első pillantásra tűnt. Egyrészt kritika, mégpedig minden olyan kísérlettel szemben, amely a mozgást a bejárt térrel próbálja meg rekonstruálni, azaz úgy, hogy összeadja a mozdulatlan pillanatnyi szegmenseket és az elvont időt. Másrészt a film kritikája is, amennyiben a film nem más, mint egyfajta illuzórikus kísérlet, amely betetőzi az illúziót. Ugyanakkor ne feledkezzünk meg az *Anyag és emlékezet*nek a mozgó szegmensről, az időbeli síkokról szóló tézisééről, amely profetikus módon sejtje meg a film jövőjét vagy lényegét.

2.

Nos, a *Teremtő fejlődés* egy második tézist állít fel, amely – ahe-lyett, hogy mindent egyetlen mozgásillúzióra redukálna – leg- alább két, igen eltérő illúziót különböztet meg. A hiba továb- bra is az, hogy a mozgást pillanatok és pozíciók alapján re- konstruálja. Ennek kétféle módja is van: az antik és a modern. Az antikvitas számára a mozgás szellemi természetű elemekre vezethető vissza, Formákra és Ideákra, amelyek önmaguk örökkévalóak és mozdulatlanok. Természetesen ahhoz, hogy a mozgást rekonstruáljuk, ezeket a formákat az anyagfolya- matban való aktualizálódásuk kezdetén kell megragadni. Itt lehetőségekről van szó, amelyek csak az anyagban testet öltve aktualizálódnak. De – megfordítva – a mozgás csupán kifejezi a formák bizonyos „dialektikáját”, egyfajta eszmei szintézist, amely rendet és mértéket ad neki. Az így felfogott mozgás te- hát szabályozott átmenet egyik formából a másikba, vagyis a *beállásoknak* vagy a *kitüntetett pillanatoknak* bizonyos rendje, mint ahogy a táncban szokás. A formák vagy ideák feltételez- hetően „arra valóak, hogy, akárcsak valamely élőlény gyermek- kora vagy öregsége, korszakot jellemezzenek, melynek kvint- esszenciáját fejezik ki, a korszak többi részét pedig az átmenet tölti be, mely magában érdektelen s formától formához ve-

zet... Kijelölik tehát a végső pontot, vagy a teljesedési pontot, azt (*telosz, akmé*) lényeges mozzanattá emelik, s ez a pillanat, melyet a nyelv rögzített, hogy kifejezze az együvé fogott tényt, elegendő a tudománynak is ama tény jellemzésére.”⁴

A modern tudományos forradalom jellegzetessége az, hogy a mozgást nem kitüntetett, hanem véletlenszerű, tetszőleges pillanatokra vezeti vissza. Ezentúl a mozgást nem *transzcendens formai elemek* (pillanatképek) alapján rekonstruálják, hanem *immanens anyagi elemekből* (szegmensek) kiindulva. A mozgás szellemi természetű szintézise helyett érzéki analízist végeztek. Így jött létre a modern csillagászat azáltal, hogy viszonyt állított föl a röppálya és a bejárásához, vagyis a megtett úthoz szükséges idő között (Kepler), a modern fizika azáltal, hogy a megtett utat összekapcsolta bizonyos test leesésének idejével (Galilei), a modern geometria azáltal, hogy felírta a síkgörbe egyenletét, azaz egy mozgó egyenesen elhelyezkedő pont helyét pályájának bármely pillanatához viszonyította (Descartes), és végül a differenciál- és integrálszámítás, mielőtt elkezdték tekintetbe venni az egymáshoz végtelen módon közelíthető szegmenseket (Newton, Leibniz). Mindenütt a tetszőleges véletlenszerű pillanatok mechanikus sorozata helyettesítette a pillanatképek dialektikus rendjét: „A modern tudományt elsősorban azon igyekezetével lehet meghatározni, hogy az időt független változónak tekintse.”⁵

A film ebben a Bergson által felállított sorban a legújabb jelenség. A helyváltoztató eszközök (vonat, autó, repülő...) sorozatával párhuzamosan elképzelhetjük a kifejezés eszközeinek a sorozatát (grafika, fotó, film): a kamera itt úgy jelenik meg, mint a helyváltoztató mozgások átalakítója vagy inkább általános megfelelője. Így jelenik meg Wenders filmjeiben is. Amikor a film előtörténetén gondolkodunk, előfordul, hogy zavaros gondolatmenetekbe bonyolódunk, mert nem tudjuk, hogy mire vezessük vissza, s miként határozzuk meg a rá jellemző technológiát. Ilyenkor mindig a kínai árnyjátékot vagy a legarchaikusabb vetítési módokat szokás idézni. Valójában azonban a filmet meghatározó körülmények a következők: nem

⁴ *Teremtő fejlődés.* I. m. 300. o.

⁵ *Teremtő fejlődés.* I. m. 305. o.

egyszerűen a fényképezés, hanem a pillanattfényképezés (a beállított fotók a másik vonalhoz tartoznak); a pillanatképek egyenlő távolsága, ezeknek az egyenlő távolságoknak az átvitele egy hordozóra, ami a „film” (Edison és Dickinson perforálják a filmnyersanyagot); egy képtovábbító szerkezet (Lumiére tuskéi). A film ebben az értelemben tekinthető olyan rendszernek, amelyik a mozgást a *tetszőleges pillanatok alapján* reprodukálja, vagyis egyenlő távolságú pillanatok alapján, amiket úgy válogattak össze, hogy a folyamatosság érzetét keltse. Minden más rendszer, amely a mozgást beállított képek egymásba úsztatásával reprodukálná úgy, mintha azok „átváltoznának”, idegen a filmtől. Jól érzékelhető ez a rajzfilm esetében, amely azért tartozik teljesen a filmhez, mert a rajz már nem egy pózt vagy egy befejezett figurát ábrázol, hanem a vonalak mozgása és az útjuk során véletlenszerűen kiragadott pontok mozgása állandóan formálódó és elmosódó figurát ír le. A rajzfilm egy karteziánus és nem egy euklideszi geometriára vezethető vissza. Nem egy meghatározott pillanatban megragadott figurát állít eléink, hanem a mozgás folyamatát, amely leírja a figurát.

Mégis úgy látszik, mintha a film kitüntetett pillanatokból táplálkozna. Gyakran mondják, hogy Eizenstein a mozgásokból és folyamatokból kiemel bizonyos válságpillanatokot, és ezeket teszi meg a film kitüntetett témájának. Ezt az eljárást nevezte „patetikus montázsnek”: csúcspontokat, kiáltásokat választ ki, a jeleneteket egészen a tetőpontig fokozza, majd ütközteti őket egymással. Még sincs itt semmiféle ellentmondás. Térjünk vissza a film előtörténetéhez és a galoppozó ló híres példájához: ezt csak Marey grafikai felvételei és Muybridge egyenlő távolságú pillanattfelvételei segítségével lehet pontosan elemezni, amelyek a futás szervezett egységét egy tetszőleges pontra vezetik vissza. Ha az egyenlő távolságokat elég jól választjuk meg, akkor szükségszerűen bizonyos figyelemre méltó időpillanatokra bukkanunk, vagyis olyanokra, amikor a lónak csak egy lába van a földön, azután három, kettő, három, egy. Ezeket kitüntetett pillanatoknak lehet nevezni; de nem azoknak az általános pózoknak és beállításoknak az értelmében, amelyek a régi ábrázolásokon a ló galoppját jellemezték. Ezeknek a pillanatoknak már semmi közük a pózokhoz,

sőt mint pózok tökéletesen elképzelhetetlenek lennének. Ezek a pillanatok csak annyiban kitüntetettek, amennyiben a mozgáshoz tartozó, figyelemre méltó és egyedi pontok, s nem azért, mert egy transzcendens forma aktualizáló pillanatai volnának. A fogalom értelme teljesen megváltozott. Ejzenstejn vagy bármely más szerző kitüntetett pillanatai még véletlenszerű, tetszőleges pillanatok; csak egy tetszőleges pillanat lehet rendszeres vagy egyedi, szokványos vagy figyelemre méltó. Hogy Ejzenstejn figyelemre méltó pillanatokot választ ki, még nem jelenti azt, hogy ezeket nem a mozgás belső elemzéséből veszi, hanem valami transzcendens szintézisből. A figyelemre méltó vagy egyedi pillanat csupán egy a sok tetszőleges pillanat közül. Sőt épp ez a különbség a modern dialektika – amelyre Ejzenstejn hivatkozik – és a régi dialektika között. Ez utóbbi transzcendens formák sora, amelyek a mozgásban aktualizálódnak, míg az előbbi a mozgás immanens egyedi pontjainak létrehozása és konfrontációja. Márpedig az egyedi szingularitások létrehozása (a minőségi ugrás) a szokványos felhalmozásával történik (mennyiségi folyamat), úgyhogy az egyedi a tetszőlegesnek a szintjére emelve nem más, mint egy nem szokványos, nem rendszeres, véletlenszerű pillanat. Ejzenstejn maga teszi hozzá, hogy a „patetikus” feltételezi az „organikus” mint a tetszőleges pillanatoknak egy olyan szervezett halmazát, amelyben a tagolás megvalósul.⁶

Tetszőlegesnek nevezzük az egymástól egyenlő távolságra levő pillanatok. A filmet tehát olyan rendszerként határozzuk meg, amely a mozgást úgy reprodukálja, hogy azt véletlenszerű pillanatra vezeti vissza. De itt jön a nehézség. Mi értelme van egy ilyen rendszernek? A tudomány szempontjából túlságosan súlytalan. A tudomány forradalma ugyanis az analízisen keresztül ment végbe. S minthogy az elemezhetőség kedvéért szükséges volt a mozgást a véletlenszerű pillanatra visszavezetni, nehezen fogható fel egy olyan szintézis vagy rekonstrukció értelme, amely ugyenerre az elvre épül, hacsak nem megerősítést keresünk benne. Ezért sem Marey, sem Lumière nem igazán bízott a mozi feltalálásában. De volt-e legalább valami művészi

⁶ A patetikus és az organikus viszonyához lásd Eisenstein: *La non-indifférente nature*. Paris, Ed. 10/18. I. vol. – Gilles Deleuze hivatkozásai az eredeti francia kiadásban sokszor pontatlanok, hiányosak. – *A szerk.*

érdekessége a filmnek? Nem nagyon, hiszen a művészet – úgy tűnt – fenntartja a mozgás magasabb szintézisének jogait, és továbbra is kötődik azokhoz a pózokhoz és formákhoz, amelyeket a tudomány elutasított. Annak a kétértelműségnek a gyökerénél vagyunk, amely a filmre mint „ipari művészetre” jellemző: a mozi sem nem művészet, sem nem tudomány.

A kortársak azonban nyilván érzékenyek voltak arra a fejlődésre, amely magával sodorta a művészeteket, és még a festészetben is megváltoztatta a mozgás státusát. Legelsősorban a tánc, a balett és a pantomim hagyta el a figurákat és a pózokat, hogy létrehozza a nem beállított, nem sűrített formákat, amelyek a mozgást a véletlenszerű pillanatból vezetik le. Ezáltal a tánc, a balett, a pantomim képessé vált arra, hogy a környezet véletlenszerűségeire, azaz egy tér pontjainak vagy egy esemény időpillanatainak eloszlására reagáljon. Mindez a film malmára hajtotta a vizet. A hang megjelenésétől fogva a film képes a musicalt az egyik nagy műfajává tenni, például Fred Astaire „tánc-akciója” segítségével, amely tetszőlegesen helyen, az utcán, az autók között, a járda szélén játszódik.⁷ De Chaplin már a némafilmben kiszabadította a pantomimet a pózok művészetéből, hogy pantomim-akciót csináljon belőle. Azoknak, akik azt vetették Charlie szemére, hogy kihasználta és nem szolgálta a mozit, Mitry azt felelte, hogy Chaplin új mintát adott a pantomimnek, térbe és időbe helyezte, olyan pillanatonként felépülő folyamattá változtatta, amely minden pillanatban újraépül, már csak saját immanens, figyelemre méltó elemeiben bontható fel, vagyis nem lehet visszavezetni előre meghatározott formákra, amelyeknek a megtestesülése volna.⁸

Bergson meggyőzően bizonyítja, hogy a film a mozgásnak ehhez a modern felfogásához tartozik. De ettől a ponttól kezdve habozni látszik két út között. Míg az egyik az első téziséhez vezeti vissza, a másik viszont új kérdést vet fel. Az első megoldás szerint bár a két elképzelés a tudomány szempontjából nagyon eltér egymástól – az eredményeiket tekintve majdnem azonosak. Valójában mindegy, hogy a mozgást örök érvényű pózok vagy mozdulatlan szegmensek alapján rekonstruáljuk: mind-

⁷ Arthur Knight. *Revue de cinéma*, 10. szám.

⁸ Jean Mitry: *Histoire du cinéma muet*. Paris, Ed. Universitaires, III. vol. 49–51. o.

két esetben elvétjük a mozgást, mert egy Egészből indulunk ki, azt feltételezzük, hogy „minden adott”, miközben a mozgás csak akkor jön létre, ha az egész sem nem adott, sem nem megragadható. Mihelyt az egészet a formák és a pózok örök érvényű rendjében, illetve a véletlenszerű pillanatok összességében adjuk meg, az idő vagy csupán az örökkévalóság képe, vagy az összesség következménye lesz: nem marad hely a valódi mozgás számára.⁹ Bergson számára pedig nyitva állt egy másik út is. Ugyanis ha az antik elképzelés valóban egybevág az antik filozófiával, amely az örökkévaló elgondolására vállalkozik, akkor a modern elképzelés, a modern tudomány egy másik filozófiát hív elő. Amikor a mozgást tetszőleges pillanatokra vezetjük vissza, bizonyára képesek vagyunk arra, hogy elképzeljük az új, vagyis a figyelemre méltó és az egyedi dolgok megszületését ezen pillanatok bármelyikében: ez pedig a filozófia teljes átfordítása, s Bergson végül arra vállalkozik, hogy megadja a modern tudománynak a számára megfelelő metafizikát, amely hiányzik belőle, ahogy az egyik fél hiányzik a másiknak.¹⁰ De meg lehet-e állni ezen az úton? Tagadhatjuk-e, hogy a művészeteknek is szükségük van erre a fordulatra? Továbbá azt, hogy a film lényegi tényező ebben a tekintetben, sőt hogy fontos szerepet játszik ennek az új gondolatnak és gondolkodásmódnak a megszületésében és kialakulásában? Lám, Bergson sem elégszik meg azzal, hogy megerősíti a mozgást illető első tézisé. Második tézise – jóllehet kifejtésében nem teljes – a film értelmezésében egy új szempont bevezetését teszi lehetővé: eszerint a film már nem a legrégebbi illúzió tökéletesített gépezete, hanem – épp ellenkezőleg – az új valóság tökéletesítendő közvetítője lenne.

3.

És ez Bergson harmadik tézise, amely ugyancsak a *Teremtő fejlődés*ben található. Ha nagyon nyersen akarnánk fogalmazni, ezt mondhatnánk: egyfelől a pillanat a mozgás mozdulatlan szeg-

⁹ *Teremtő fejlődés*. I. m. 320–321. o.

¹⁰ Uo. 312–313. o.

mense, másfelől pedig a mozgás az időtartamnak, vagyis az Egésznek, illetve egy egésznek a mozgó szegmense. Ebből az következik, hogy a mozgás valami sokkal mélyebbet fejez ki: az időtartamban vagy az egészben végbement változást. Az, hogy az időtartam változás, magából a meghatározásból következik: változik, szüntelenül változik. Az anyag például mozog, de nem változik. Márpedig a mozgás az időtartamban vagy az egészben végbemenő változást fejez ki. A problémát egyrészt ez a kifejezés, másrészt az egésznek és az időtartamnak az azonosítása jelenti.

A mozgás helyváltoztatás a térben. Márpedig minden esetben, amikor a részek megváltoztatják helyüket a térben, az egészben is minőségi változás áll be. Bergson sok példát hoz erre az *Anyag és emlékezet*-ben. Ha egy állat mozog, annak oka van: enni akar vagy vándorol stb. Azt mondhatjuk, hogy a mozgás potenciálbeli különbséget feltételez, s a keletkező űrt neki kell kitöltenie. Ha absztrakt módon képzelem el A és B helyeket vagy részeket, nem értem az egyik ponttól a másikig vezető mozgást. De tegyük fel, hogy A-ban éhezem, B-ben pedig élelem található. Ha elértem B-t és jóllaktam, akkor nemcsak az én állapotom változott meg, hanem annak az egésznek az állapota is, amely tartalmazta A-t, B-t és mindazt, ami a kettő között volt. Amikor Akhilleusz megelőzi a teknősbékát, akkor annak az egésznek az állapota változik, amely tartalmazza a teknősbékát, Akhilleuszt és a kettejük közötti távolságot. A mozgás mindig valami változásra, a vándorlásra, az évszakváltásra utal. Ugyanez igaz a testekre is: az egyik test zuhanása feltételez egy másik testet is, amely vonzza; s e zuhanás változást fejez ki abban az egészben, amely mindkettejüket tartalmazza. Gondoljunk csak az atomokra: mozgásaik, amelyek az anyag minden részecskéjének kölcsönhatásáról tanúskodnak, szükségszerűen az egészben bekövetkezett energiamódosulást, átalakulást fejezik ki. Amit Bergson a helyváltoztatáson túl felfedez, az a vibráció, a kisugárzás. Mi abban tévedünk, hogy azt hisszük, csupán a minőségekhez képest külső, tetszőleges részek azok, amelyek mozognak. Csakhogy maguk a minőségek is tisztán rezgések, amelyek az úgynevezett elemekkel együtt mozognak.¹¹

¹¹ Minderről lásd *Matière et mémoire*. 332–340. o. – Bergsonnak ez a műve (*Anyag és emlékezet*) nem jelent meg magyarul. A hivatkozások a francia kiadásra utalnak. – A szerk.

A *Teremtő fejlődés*ben Bergson egy annyira elhíresült példát hoz föl, hogy már nem is értjük, mi benne a meglepő. Azt mondja, ha cukrot tesztek egy pohár vízbe, „várnom kell, míg a cukor elolvad”.¹² Ez azért érdekes, mert úgy tűnik, mintha Bergson elfelejtené, hogy a kanál mozgatásával gyorsítható az oldódás. De mit akar ezzel mondani elsősorban? Azt, hogy a helyváltoztató mozgás, amely leszakítja a cukorrészecskéket és lebegővé teszi azokat a vízben, maga is az egészben, azaz a pohár tartalmában végbemenő változást fejezi ki, a vízből, amelyben cukor van, a cukros víz állapotába történő minőségi átmenetet. Ha mozgatom a kanalat, felgyorsítom a folyamatot, de egyben meg is változtatom az egészet, amelybe most már a kanál is beletartozik, és a felgyorsított mozgás továbbra is az egész változását fejezi ki. „A tömegek és molekulák egész felületes elmozdulásai, melyeket a fizika és a kémia tanulmányoz, e mélységileg végbemenő életmozgással szemben, mely átalakulás és nem pusztán eltolódás, az volna, ami a mozgó test megállása a test térbeli mozgásához képest.”¹³ Bergson a harmadik tézisben tehát a következő analógiát állítja fel:

$$\frac{\text{mozdulatlan szegmens}}{\text{mozgás}} = \frac{\text{mozgás mint mozgó szegmens}}{\text{minőségi változás}}$$

Azzal a különbséggel, hogy a bal oldali viszony egy illúziót, a jobb oldali pedig egy valóságot fejez ki.

Bergson elsősorban azt akarja mondani a pohár cukros vízzel, hogy várakozásom – bármilyen legyen is az – az időtartamot mint mentális, spirituális valóságot fejezi ki. De mi az oka annak, hogy ez a spirituális időtartam nemcsak nekem tanúsodik, aki várakozom, hanem a változó egésznek is? Bergson azt mondta: az egész nem adott, és nem is ragadható meg (és mind a modern, mind az antik tudomány tévedése, hogy két különböző módon is adottnak vették az egészt). Sok filozófus mondta már, hogy az egész nem adott, és nem is ragadható meg; de csak azt a következtetést vonták le ebből, hogy az egész értelmetlen fogalom. Bergson következtetése teljesen

¹² *Teremtő fejlődés*. I. m. 15. o.

¹³ Uo. 35. o.

más: az egész azért nem ragadható meg, mert ő maga a nyitott, és mert hozzátartozik a szüntelen változás, s hogy állandóan új dolgok bukkannak fel benne, egyszóval, hogy időbeli. „A mindenség tartama tehát bizonyára egybeesik a benne megférő teremtés bőségével.”¹⁴ Olyannyira, hogy minden esetben, amikor valamilyen időtartammal állunk szemben vagy abban vagyunk, egy valahol nyitott, változó egész létezésére következtethetünk. Ismeretes, hogy Bergson az időtartamot először a tudattal azonosította. De alaposabb kutatás nyomán arra jutott, hogy a tudat csak egy egészre nyitottan, az egész nyitottságával egybeesve létezik. Eppígy az élők esetében: amikor Bergson az élőket egy egészhez vagy a világegyetem egészéhez hasonlítja, látszólag a legrégebbi hasonlattal él.¹⁵ Pedig tökéletesen kiforgatja annak fogalmát. Ha ugyanis az élő egész, azaz integrálható a világegyetem egészébe, akkor ez nem úgy értendő, hogy az élő ugyanolyan zárt mikrokozmosz volna, mint amilyenek az univerzumot feltételezzük, hanem – ellenkezőleg – úgy, hogy nyitott egy világra, és hogy a világ, az univerzum maga a Nyitott. „Mindenütt, ahol valami él, van valahol egy rovás, ahová az idő beírja magát.”¹⁶

Ha meg kellene határoznunk az egészet, azt a Relációval tenénk. Ez azért lehetséges, mert a reláció nem a tárgyak tulajdonsága, hiszen mindig kívül esik azok határain. Nem is választható el a nyitottságtól, és csak spirituális, mentális léte van. A relációk nem a tárgyakhoz, hanem az egészhez tartoznak, feltéve, hogy az egészet nem tárgyak zárt halmazának fogjuk fel.¹⁷ A térbeli mozgás által a halmaz tárgyai kölcsönösen helyet változtatnak. De a relációk révén az egész is átalakul vagy minőséget vált. Magát a tartamot vagy az időt a relációk egészének nevezhetjük.

¹⁴ Uo. 308. o.

¹⁵ Uo. 19–20. o.

¹⁶ Uo. 21. o. Az egyetlen – de jelentős – hasonlóság Bergson és Heidegger között éppen az, hogy az idő sajátosságát mind a ketten a nyitottságban alapozzák meg.

¹⁷ Itt bevezetjük a reláció problémáját, jóllehet Bergson explicit módon nem veti föl. Tudjuk, hogy két dolog közötti viszony nem redukálható az egyik vagy a másik valamilyen tulajdonságára, sem pedig együttes tulajdonságaira. Ezzel szemben mindig adott az a lehetőség, hogy a relációkat visszavezzük egy egészre, amennyiben ezt az egészet „folyamatként” és nem adott halmazként fogjuk fel.

Nem szabad összekevernünk az egészet, az „egészeket” a *halmazokkal*. A halmazok zártak, és minden, ami zárt, mesterségesen zárt. A halmazok mindig részekből állnak. Ezzel szemben az egész nem zárt, hanem nyitott; és nincsenek részei – illetve csak egy nagyon speciális értelemben vannak –, mivel az egész nem osztható anélkül, hogy ne változtatná meg a természetét az osztás minden egyes fázisánál. „A valóság-egész lehetne, mondtuk, oszthatatlan folytonosság.”¹⁸ Az egész nem zárt halmaz, épp ellenkezőleg: a halmaz pontosan az egész miatt nem lehet sohasem teljesen zárt, nem lehet tökéletes nyugalomban, az egész tartja fenn valahol a halmaz nyitottságát, mint valami vékony szál, amely a halmazt a világegyetemhez köti. A cukros víz lehet zárt halmaz, amely részeket foglal magában, a vizet, a cukrot és esetleg a kanalat; de ez még nem az egész. Az egész egy részek nélküli, másik dimenzióban szakadatlan alakul és alakul, mint valami, ami a halmazt az egyik minőségi állapotból a másikba viszi át, mint a szüntelen tiszta alakulás, amely ezeken az állapotokon megy keresztül. Az egész ebben az értelemben spirituális, illetve mentális. „A pohár víz, a cukor és az oldási folyamata a vízben kétségtelenül csupa elvonság, és hogy az egész, amelyből érzékeim és eszem kimetszették őket, talán olyformán halad, mint valami eszméletiség.”¹⁹ Mindazonáltal ez a halmazból vagy zárt rendszerből való mesterséges kivágás nem egyszerű illúzió. Jól meg van alapozva, és ha a dolgokat az egésszel összekötő kapcsolat (ez a nyitottsággal összekötő paradox kapcsolat) nem is szakítható meg, legalább a végtelenségig húzható, nyújtható, s így egyre vékonyabbá válik. Az anyag szerkezete ugyanis lehetővé teszi a zárt rendszereket vagy a részekből álló meghatározott halmazokat; a térben való elterülés pedig szükségessé is teszi azt. A halmazok térbeliek, az egész, illetve az egészek viszont időbeliek; sőt az egész maga a szakadatlanul változó időtartam. Úgyhogy az a két formula, amely Bergson első tézisének felel meg, most sokkal szigorúbb alakra hozható: a „mozdulatlan szegmensek + elvont idő” alakzat olyan zárt halmaznak felel meg, amelynek a ré-

¹⁸ Uo. 34. o.

¹⁹ Uo. 15. o.

szei valóban a mozdulatlan szegmensek és az elvont idő alapján kalkulált egymásra következő állapotok; míg a „valóságos mozgás → konkrét időtartam” alakzat egy időbeli egész nyitottságának felel meg, amelynek a mozgásai a zárt rendszereken áthaladó mozgó szegmenseknek köszönhetőek.

E harmadik tézisnek az eredményeképpen valójában három szintet különböztethetünk meg: 1. a halmazok vagy zárt rendszerek szintjét, amelyek megkülönböztethető tárgyakból és különálló részekből állnak; 2. a helyváltoztató mozgást, amely ezek között a tárgyak között megy végbe, és megváltoztatja pozíciójukat; 3. a tartam vagy az egész szintjét, amely a saját viszonyai szerint szüntelen változó spirituális valóság.

A mozgás tehát bizonyos értelemben kétarcú. Egyfelől mozgás az, ami a tárgyak vagy a részek között történik, másfelől az, ami kifejezi a tartamot vagy az egészet. A mozgás következtében a tartam – természetét megváltoztatva – a tárgyakban szétszóródik, az elmélyülő, körvonalait vesztett tárgyak pedig egyesülnek a tartamban. Azt mondhatjuk tehát, hogy a mozgás valamely zárt rendszer tárgyait a nyitott időtartamhoz, a tartamot pedig a rendszer tárgyaihoz köti, ezáltal a rendszer arra kényszerül, hogy megnyíljon. A mozgás azokat a tárgyakat, amelyek között létrejön, a változó egészhez köti, amelyet kifejez, és viszont. Általa az egész a tárgyakban szétszóródik, a tárgyak pedig egyesülnek az egészben: e kettő között „minden” megváltozik. A tárgyakat vagy a halmaz részeit *mozdulatlan szegmenseknek* tekintjük; de a mozgás e szegmensek között jön létre, és a tárgyakat vagy a részeket a változó egész időtartamához köti, azaz kifejezi az egésznek a tárgyakhoz viszonyított változását; a mozgás maga tehát a tartam *mozgó szegmense*. Most érthetjük meg az *Anyag és emlékezet* első fejezetének oly mélyenszántó téziséit: 1. nem csupán pillanatképek, azaz a mozgás mozdulatlan szegmensei léteznek; 2. vannak mozgás-képek is, amelyek a tartam mozgó szegmensei; 3. végül a mozgáson túl vannak még idő-képek; azaz tartam-képek, változás-képek, reláció-képek, tömeg-képek...

KERET ÉS PLÁN, KERETEZÉS ÉS PLÁNOZÁS

1.

Induljunk ki nagyon egyszerű definíciókból, amelyeket később korrigálhatunk. A keretezés olyan zárt vagy viszonylag zárt rendszernek a meghatározása, amely a képen található minden látható elemet magába foglal, díszletet, szereplőket, kellékeket. A keret tehát olyan halmazt alkot, amely sok részből áll, olyan részekből, amelyek maguk is részhalmazokat alkotnak. Természetesen ezek a részek is képek. Ezért nevezi őket Jakobson tárgy-jeleknek, Pasolini pedig „kinémáknak”. Ez a szóhasználat azonban szükségtelennek tűnő nyelvi analógiát sejtet (a kinémák olyanok, mint a fonémák, a plán pedig olyan, mint egy monéma).¹ Ha ugyanis létezik analogonja a keretnek, az inkább az informatikában, mintsem a nyelvészetben keresendő. Az elemek hol nagyszámú, hol korlátozott számú adatok. Az így felfogott keret elválaszthatatlan két tendenciától, a télitéstől és a kiüresítéstől. A széles vászon és a képmélység például lehetővé tette a független adatok megsokszorozódását, odáig menően, hogy a mellékjelenet játszódhat az előtérben, míg a főjelenet a háttérben zajlik (Wyler), vagy úgy, hogy már egyáltalán nem lehet különbséget tenni főjelenet és mellékjelenet között (Altman). Ezzel szemben pedig a kiüresítő képek vagy olyankor jönnek létre, amikor minden hangsúly egyetlen dologra esik (Hitchcocknál a belülről megvilágított pohár tej *A gyanú árnyékában* [Shadow of a Doubt] című filmben, a cigarettahamu az ablak fekete négyszögében a *Hátsó ablakban* [Rear Window]), vagy amikor az egészből hiányoznak bizonyos részhalmazok (Antonioni üres tájai, Ozu üres szobabelsői). A ki-

¹ Vö. P. P. Pasolini: *L'expérience hérétique*. Ed. Payot, 263–265. o. – Pier Paolo Pasolini egyik ide vonatkozó tanulmánya olvasható *A film ma* (Budapest, 1971, Gondolat) című kötetben: A költői film, 18–33. o. – A szerk.

üresítés maximuma az üres halmazzal érhető el, amikor a vászon teljesen fekete vagy fehér lesz. Hitchcocknál találunk erre példát az *Elbűvölve* (Spellbound) című filmben, amikor egyetlen pohár tej képe tölti be az egész képernyőt, csak egy nagy üres fehérséget látunk. Mindkét megközelítésben – a kiüresítés és a telítés oldaláról nézve – a keret arra mutat rá, hogy a képet nem csupán nézni lehet. Amennyire nézhető, annyira olvasható is. A keret sajátos szerepe az, hogy ne csak hang, hanem képi információkat is rögzítsen. Ha csak nagyon kevés dolgot látunk a képen, az azért van, mert nem tudjuk jól olvasni, a kiüresítést éppoly rosszul értelmezzük, mint a telítést. Godardnál például egyfajta képpedagógiává válik, amikor ez a funkció teljesen nyilvánvalóvá lesz. A keret olyan, mint egy áttetsző információs felület, amely hol zavarossá válik a telítettségtől, hol pedig üres halmaz, fekete, illetve fehér vászon lesz.²

Másodszor, a keret mindig is vagy geometrikus, vagy fizikai volt, aszerint hogy a zárt rendszert választott koordinátákhoz vagy kijelölt változókhoz viszonyítva hozta-e létre. Az első esetben a keretet párhuzamos és átlós síkok térkompozíciójaként fogjuk fel; olyan, mint valami tartály, amelyben az őt kitöltő képnek a vonalai és tömegei egyensúlyra, mozgásaik pedig egy változatlan állandó befogadóra lelnék. Gyakran látjuk ezt Dreyernél; Antonioni pedig, úgy tűnik, következetesen viszi végig a geometrikus keret koncepcióját, mely szerint a keret beleíródó dolgoktól független és előre meghatározott (*Napfogyatkozás* [L'eclisse]).³ Máskor a keret magában lévő dinamikus konstrukció, amely nagyban függ az őt kitöltő jelenettől, a képtől a szereplőktől és a tárgyaktól. Az íriszeljárás Griffith-nél, amely először kiemel egy arcot, azután kinyílik és megmutatja a környezetet; Eizenstejnnel a japán metszetek által inspirált kutatásai, amelyek a keretet a témához igazítják; s Gance változtatható arányú filmvászna, amely a „dramaturgiai szükségesszerűségek szerint” nyílik és záródik, mint egy „vizuális har-

² Noël Burch: *Praxis du cinéma*. Ed. Gallimard, 86. oldal, a fekete vagy fehér vászonnál, amikor már nemcsak „központozás”, hanem „strukturális értéke” is van.

³ Claude Ollier: *Souvenirs écran*. Ed. Cahiers du Cinéma – Gallimard, 88. o. Ezt elemezte úgy Pasolini, mint „megszállott keretezést” Antonioninál. (*L'expérience hérétique*, 148. o.)

monika”: ezek voltak kezdetben a keret dinamikus változataira irányuló kísérletek. A keret mindenképpen egyfajta lehatárolás.⁴ De magából a fogalomból adódóan is két módon lehet elképzelni a határokat, matematikailag vagy dinamikusán: azaz vagy függetlenül léteznek a testektől, amelyeknek a lényegét megragadják, vagy pedig követik a létező test mozgatóerejét. Már az antik filozófiában is ez volt az egyik legfontosabb ellentét a platonikusok és a sztoikusok között.

A geometrikus és fizikai keret különbségét egy másik oldalról is meg lehet közelíteni, nevezetesen annak a rendszernek a részei szempontjából, amelyeket a keret elválaszt egymástól és összekapcsol egymással. Az első esetben a keret elválaszthatatlan a szilárd geometriai megkülönböztetésektől. Griffith *Tűrelmetlenségének* (Intolerance) egyik nagyon szép képe kettéosztja a vásznat egy függőleges vonal mentén, amely a babiloni bástya falának felel meg, miközben jobbról látjuk, ahogy a király egy felső horizontális vonalat – egy kör alakú utat – követve halad előre a fal tetején, balról pedig harci szekerek jönnek be és mennek ki egy alsó vízszintes vonal mentén a város kapuján keresztül. Ejzenstejn az arany metszésnek a filmképre gyakorolt hatásait tanulmányozza; Dreyer felfedezi a vízszinteseket és a függőlegeseket, a szimmetriákat, a lentet és a föntet, a sötét és a világos váltakozását; az expresszionisták átlókat és ellenátlókat, gúla vagy háromszög alakzatokat fejlesztenek ki, amelyek testeket, tömegeket és helyszíneket gyűjtenek egybe, valamint ezeknek a tömegeknek az ütközését, amelyek mintegy kikövezik a keretet, „akárcsak egy sakktábla fekete és fehér mezői” (Lang *Nibelungokja* [Nibelungen] és *Metropolisa*).⁵ Még a fény is lehet geometriai látásmód tárgya, amikor a sötétséggel együtt két részre osztják a képet, illetve sávonként váltják egymást az egyik expresszionista hagyományt követve (Wiene, Lang). A Természet fő alkotóelemei

⁴ Dominique Villain egy kiadatlan műben, amely interjúkat tartalmaz kameranomokkal, elemzi a keretezésnek ezt a két felfogását: *La cadrage cinématographique*.

⁵ Lotte H. Eisner: *L'écran démoniaque*. Encyclopédie du cinéma, 124. o. (Mágyarul: Lotte H. Eisner: *A démoni filmvászon*. Ford. Györffy Miklós. Budapest, 1994, Magyar Filmintézet. Tekintettel arra, hogy a magyar kiadás a könyv német kiadásának a fordítása, a szövegrészek összevetése igen nehéz, olykor lehetetlen. – A szerk.)

közti választóvonalak természetesen alapvető szerepet játszanak, mint például Ford egén: az ég-föld választóvonal, a vázszon alája levitt föld. Éppígy a víz és a föld, vagy az a vékony elnyúló vonal, amely elválasztja a levegőt a víztől, amikor a víz egy szökevényt rejt el a kép mélyén, vagy amikor a felület hátán megfojt egy áldozatot (LeRoy: *Szökevény vagyok* [I Am a Fugitive from a Chain Gang], Newman: *Olykor egy nagy elképzelés* [Sometimes a Great Notion]). Általában a Természet erői nem ugyanazon a módon kereteződnek, mint az emberek vagy a tárgyak, és az egyének sem úgy, mint a tömegek, és az alrészek sem úgy, mint a főrészek. Ezért aztán a kereten belül több különböző keret található. Az ajtók, az ablakok, a pénztáblakok, a tetőablakok, az autók ablakai, a tükrök mind megannyi keret a keretben. A nagy szerzők különösen vonzódnak az ilyen másodlagos, harmadlagos stb. keretekhez. A halmaznak vagy a zárt rendszernek a részei a többszörös keretbe foglalás során nem csupán szétválnak egymástól, hanem egyúttal szövetkeznek és össze is kapcsolódnak egymással.

Másrészt a keret fizikai, illetve dinamikai felfogásából következnek az elmosódott halmazok, amelyek már csak zónákra vagy területekre oszlanak. A keret itt már nem geometrikus felosztások, hanem fizikai fokozatokba foglalás tárgya. A halmaz részei így intenzív részeknek felelnek meg, maga a halmaz pedig olyan keverék lesz, amely számos részen keresztülhatol, bejárja a fény és árnyék összes skáláját, minden fokozatát (Wegener, Murnau). Ez az expresszionista látásmód másik tendenciája, jöllehet bizonyos szerzőkre mindkettő jellemző, egyszerre vannak belül is az expresszionizmuson, meg kívül is. Ez az az óra, amikor nem lehet megkülönböztetni a hajnalt a szürkülettől, a levegőt a víztől, sem a vizet a földtől egy mocsár vagy egy vihar nagy zavarosában.⁶ A részek itt a keverék fokozatai által az értékek folyamatos átmenetében különbözőződnek el és keverednek. A halmaz nem oszlik részekre anélkül, hogy természete ne változna minden alkalommal: sem nem osztható, sem nem oszthatatlan, hanem „dividuális”. Igaz, már a geometrikus felfogásnál is ez volt a helyzet: ott a keretek egymásba illesztése jelezte természetének megváltozását. A filmkép

⁶ Vö. Bouvier-Leutrat: *Nosferatu*. Ed. Cahiers du Cinéma – Gallimard, 75–76. o.

mindig dividuális. A legfőbb bizonyíték erre, hogy a filmvászon mint a keretek kerete közös léptéket ad annak, aminek nincs közös mértéke: egy táj totálképének és egy arc nagyközeljének, csillagászati rendszernek és vízcseppnek, olyan részeknek tehát, amelyek nem ugyanabban a távolság-, tér- és fénydimenzióban léteznek. A keret minden értelemben a kép területenkívüliségét biztosítja.

Negyedszerre pedig a keret a keretezés szögére is utal. Hiszen maga is optikai rendszer, amely a halmaz részeire irányuló nézőpontot is megmutatja. Nyilvánvaló, hogy a nézőpont lehet szokatlan vagy paradoxális, illetve annak tűnhet föl: a filmben rendkívüli nézőpontokra bukkanhatunk, olyanokra, amelyek a föld felszínével egy vonalba esnek, vagy felső állásúak, avagy alsó állásúak stb. Ugyanakkor úgy tűnik, betartják azt a gyakorlatias szabályt, amely nemcsak a narratív filmre érvényes: ha a nézőpont használata több akar lenni pusztán esztéticizmusnál, a nézőpontnak következetesnek, normálisnak és szabályosnak kell lennie vagy egy tágabb halmaz szempontjából, amely tartalmazza az elsőt, vagy egy olyan elem szempontjából, amely kezdetben észrevétlen maradt, nem volt adott az első halmazban. E tekintetből egy példaszzerű képsor leírását találjuk Jean Mitrynél (Lubitsch: *Megszakadt bölcsődal* [*Broken Lullaby*]): a kamera egy oldalirányú fahirtal közép-magasságban hátulról mutatja a nézők sorfalát, és megpróbál az első sorba furakodni, majd megáll egy féllábún, akinek a hiányzó lába helyén megpillantjuk a látványt, egy katonai felvonulást. Keretbe foglalja tehát az ép lábat, a mankót és a csonka láb alatt a felvonulást. Íme egy meglehetősen szokatlan keretezési szög. Egy következő plán azonban egy másik rokkantat mutat az előző mögött, egy lábatlan embert, aki éppen ebben a kivágatban látja a felvonulást, azaz aktualizálja vagy érvényesíti az előző szemszöget.⁷ Mondhatjuk, hogy a keret keretezési szöge igazolható volt. Ennek ellenére ez a pragmatikus szabály nem mindig érvényes, vagy ha érvényes is, nem magyaráz meg mindent. Bonitzer az „elkeretezés” (décadrage) igen

⁷ Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, 1963–1968, Ed. Universitaires, II. vol. 78–79. o. Jean Mitry esztétikája rövidített formában magyarul is olvasható: *A film esztétikája és pszichológiája*. I–II. köt. Budapest, 1968, illetve 1976. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. – A szerk.

érdekes fogalmát alkotja meg, ezzel jelöli azokat a szokatlan szémszögeket, amelyek nem téveszthetők össze egy ferde perspektívával vagy egy paradox szémszöggel, és a kép egy másik dimenzióját idézik fel.⁸ Ilyesmire találhatunk példákat Dreyer-nél, aki olyan kereteket hoz létre például, amelyek elvágják a képet: például a *Jeanne d'Arcban* (La passion de Jeanne d'Arc), amelyben a kép széle arcokat vág el. Hasonló dolgot láthatunk Ozu üres tereiben is, amelyek holt képzőnát kereteznek, vagy a Bresson-féle szétcsúszó terekben, amelyek részei nem illeszkednek össze, és túlmutatnak minden narratív vagy általában gyakorlati indokoltságon, s talán azt erősítik meg, hogy a vizuális képnek, túl a láthatón, van egy olvasható funkciója is.

Nem beszéltünk még a képen kívüli térről (*hors-champ*). Ez nem valamiféle tagadás; és az a meghatározás is elégtelennek tűnik, amely szerint a két keret, egy vizuális és egy hangj keret egybe nem esése volna (mint például Bressonnál, ahol a hang jelzése annak, amit nem látunk, és átveszi a vizuális szerepét, ahelyett hogy megduplázná a láthatót).⁹ A képenkívüliség felidézi azt, ami nem hallható, nem látható, és mégis tökéletesen jelen van. Igaz, hogy ez a jelenlét problematikus, és maga is a keretezés két új felfogásához vezet el. Ha elfogadjuk Bazin alternatíváit – maszk vagy keret –, akkor a keret vagy úgy működik, mint egy mobil maszk, melynek segítségével minden halmaz egy tágabb, homogén halmazban folytatódik, amelylyel kapcsolatban áll, vagy mint képkeret, amely azáltal, hogy körülhatárol egy rendszert, semlegesíti annak környezetét. Ez a kettősség példászerűen fejeződik ki Renoirnál és Hitchcocknál. Az egyik számára a tér és az akció mindig túllép a keret határain, amely csak mintát vesz a térből, a másik számára a keret „az összes alkotóelem foglalata”, és inkább szövőkeretként, mint festészeti vagy színházi keretként működik. De ha igaz az, hogy egy részhalmaz csupán a keret és az újrakezdés pozitív jellegénél fogva kapcsolódik egyértelműen a képen kí-

⁸ Pascal Bonitzer: *Décadrages. Cahiers du Cinéma*, 1978. január. 284. szám.

⁹ Robert Bresson: *Feljegyzések a filmművészetéről*. Ford. Sujtő László. Budapest, 1998, Osiris. „Egy hazug sohasem siethet egy kép segítségére, és ez fordítva is igaz; (...) Nem szabad, hogy a kép és a hang kölcsönösen segítsék egymást: külön-külön, főláváltva kell működniük, mintha csak váltót futnának.” 43. o.

vüli térhez, ugyanúgy az is igaz, hogy egy akármennyire is zárt rendszer csak látszólag szünteti meg a képen kívüli teret, és a maga módján ugyanolyan döntő, sőt még döntőbb jelentőséget ad neki.¹⁰ Minden keretezés meghatároz egy képen kívüli teret. Nincs kétféle keret, amelyből az egyik csupán a képen kívülre utalna, sokkal inkább kétféle aspektusa van a képenkívüliségnek, és mindegyik utal valamilyen keretezési módra.

Az anyag oszthatósága azt jelenti, hogy a részek különböző halmazokba tartoznak, amelyek tovább osztódnak részhalmazokra, vagy maguk egy nagyobb halmaz részeivé válnak és így tovább. Ezért lehet az anyagot egyszerre meghatározni zárt rendszerek alkotására való törekvésként és e törekvés lezáratlanságaként. Minden zárt rendszer kommunikál is egyszerűsmind. Mindig van egy szál, amelynek segítségével a pohár cukros víz összekapcsolható a naprendszerrel, és bármely halmaz egy nála nagyobb halmazzal. Ez tehát a képenkívüliség első jelentése: minden keretbe foglalt, tehát látható halmaz mellett mindig létezik egy nagyobb vagy egy másik halmaz is, amellyel az első még nagyobb halmazt alkot, ami viszont akkor válik láthatóvá, ha egy új képen kívüli teret idéz föl stb. Mindezen halmazoknak a halmaza homogén kontinuumot hoz létre, egy univerzumot vagy az anyagnak egy határtalan síkját. Ez azonban kétségtől nem egy „egész”, jóllehet ez a sík vagy ezek az egyre nagyobb halmazok szükségszerűen áttételes kapcsolatban vannak az egészszel. Ismerjük azokat a feloldhatatlan ellentmondásokat, amelyekbe akkor ütközünk, amikor az összes halmazok halmazát egésznek tekintjük. Ez nem azt jelenti, hogy az egész fogalma értelmetlen volna; de nem halmaz, és nincsenek részei sem. Az egész sokkal inkább az,

¹⁰ Noël Burch volt az, aki a legszisztematikusabban tanulmányozta a képen kívüli teret, Renoir *Nanájával* kapcsolatban (*Praxis du cinéma*. Ed. Gallimard, 30-51. o.). Jean Narboni pedig ebből a szempontból állítja szembe Hitchcockot Renoirral (*Hitchcock*. Ed. Cahiers du Cinéma. Visages d'Hitchcock, 37. o.). Azonban, ahogy Narboni emlékeztet rá, a filmi keret mindig foglalat, ahogy Bazin mondta: ezért Hitchcock zárt keretezésének ugyancsak megvan a képen kívüli tere, jóllehet más módon, mint Renoirnál (nem „egy folyamatos és vetítévászonnal homogén tér”, hanem „egy nem folyamatos, kint lévő tér, amely más természetű, mint a vetítévászonn”, amely virtualitásokat határoz meg).

ami megakadályozza, hogy a halmazok – legyenek bármilyen nagyok is – önmagukba záródjanak, és ami arra kényszeríti őket, hogy még nagyobb halmazba rendeződjenek. Az egész tehát olyan, mint a halmazokon keresztülhúzódnó szál, amely minden egyes halmaz számára biztosítja a reális lehetőséget, hogy kommunikáljon egy másikkal a végtelenségig. Ezért az egész maga a Nyitott is, és inkább az idővel, sőt a szellemmel van kapcsolatban, mintsem az anyaggal és a térrel. Bármilyen kapcsolatban legyenek is egymással, nem keverhetjük össze a halmazok egymásban való folytatódását az egész nyitottságával, amely mindegyiket áthatja. A zárt rendszer sohasem tökéletesen zárt; egyrészt a térben más rendszerekkel kapcsolódik össze egy többé-kevésbé „vékony” szál segítségével, másrészt beépül, illetve újra beépül az egészbe, amely ezen a szálon keresztül bizonyos tartamot közvetít számára.¹¹ Ezek után lehet, hogy egy konkrét és egy képzeletbeli képenkívüliség közötti Burch-féle megkülönböztetés nem elégséges, mivel a képzeletbeli konkrétta válik, amikor maga is belép egy térbe, vagyis amikor megszűnik képen kívülinek lenni. A képenkívüliségnek mint olyannak már önmagában is két természetében eltérő aspektusa van: egy viszonylagos, amely által a zárt rendszer a térben egy olyan halmazra utal, amelyet nem látunk, s amely maga látható, feltéve, hogy felidéz egy új, nem látható halmazt, a végtelenig; és egy abszolút, mely által a zárt rendszer megnyílik egy tartamra, amely a világegyetem egészének a sajátja, amely már nem halmaz, és nem a látható dolgok rendjébe tartozik.¹² *Az elkeretezések, amelyeknek nincs „gyakorlati” indokuk, pontosan erre a második aspektusra utalnak mint egyetlen értelemre.*

¹¹ Mindezeket a pontokat Bergson a *Teremtő fejlődés* első fejezetében fejtette ki. A „fonál, mely a mindenség többi részéhez köti, bizonyára nagyon vékony”. I. m. 16. o.

¹² Bonitzer megjegyzi Burchsel szemben, hogy a képen kívüli térnek nincs „létrejövő fázisa”, és hogy a képen kívüli mindig képzeletbeli marad, még akkor is, ha az illesztés hatására aktualizálódik: Bonitzer szerint egy dolog mindig képen kívül marad, ez maga a kamera, amely ugyan megjelenhet, de akkor egy új dualitást vezet be a képbe (*Le regard et la voix*. Ed. 10/18. 17. o.). Bonitzernek ezeket a megjegyzéseit teljesen megalapozottnak tartjuk. Azonban úgy véljük, hogy magában a képenkívüliségben van egy belső dualitás, amely nem egyszerűen a munkaeszközre vonatkozik.

Az egyik esetben a képenkívüliség azt jelöli, ami máshol vagy a látható körül létezik; a másik esetben a képenkívüliség egy aggasztóbb jelenlétről tanúskodik, amelyről még azt sem lehet mondani, hogy létezik, inkább csak azt, hogy „nyomakszik” (insiste), illetve „nem szűnik meg” (subsiste), valamiféle radikálisabb Máshol a homogén téren és időn kívül. Kétségtelen, hogy a képenkívüliségnek ezek az aspektusai állandóan keverednek egymással. De amikor egy bekeretezett képet zárt rendszernek tekintünk, azt mondhatjuk, hogy az egyik aspektus kerül előtérbe a másikhoz képest a „szál” jellege szerint. Minél vastagabb a szál, amely a látható halmazt más nem látható halmazokhoz köti, annál inkább az első funkciót tölti be a képenkívüliség, vagyis a térhez teret ad hozzá. Amikor azonban a szál nagyon vékony, már nemcsak a keret zártságát erősíti, vagy a külvilággal való kapcsolatot szünteti meg. Persze nem biztosít tökéletes izolációt a viszonylag zárt rendszer számára, ez nem is lenne lehetséges. De minél vékonyabb, a tartam annál lejjebb száll a rendszerben, mint egy pók, a képenkívüliség annál inkább a másik funkcióját valósítja meg, ami a téren túlinak és a spirituálisnak a bevezetése a rendszerbe, amely sohasem tökéletesen zárt. Dreyer ebből aszketikus módszert csinált: minél zártabb a kép térben – már-már kétdimenziós –, annál könnyebben *nyílik meg* egy negyedik dimenzióra, ami az idő, és egy ötödik dimenzióra, ami a Szellem, Jeanne vagy Gertrud spirituális döntése.¹³ Amikor Claude Ollier Antonioni geometrikus kereteiről beszél, nemcsak annyit mond, hogy a várt szereplő még nem látható (a képenkívüliség első funkciója), hanem azt is, hogy pillanatnyilag egy üres, szó szerint láthatatlan övezetben tartózkodik, „fehér a fehéren, amit nem lehet lefilmezni” (második funkció). Másként ugyan, de Hitchcock keretei sem elégszenek meg azzal, hogy semlegesítsék a környezetet, hogy a rendszer zártságát olyan messzire vigyék, milyen messzire csak lehet, és hogy a képbe a lehető legtöbb elemet zsúfolják bele; ehelyett *gondolati képet* csinálnak a képből, amely – látni fogjuk – nyitott a viszonylatok egy tisztán elgondolt játékára, amelyben egy egész szövődik. Ezért mondtuk, hogy a képen kívüli tér mindig jelen van, még a legzártabb képen is. S hogy mindig két aspektusa van a képenkívüliség-

¹³ Dreyert Maurice Dourzy idézi. *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Ed. du Cerf, 353. o.

nek: a más egységekkel aktualizálható viszony és az egésszel való virtuális kapcsolat. Bizonyos esetben azonban a második, titokzatosabb viszony indirekt módon az első viszony által, annak kiterjesztésével a képek egymásra következtetésében a végtelemben jön létre; a másik esetben közvetlenebbül, magában a képben, az első korlátozásával és semlegesítésével teremtdíki meg.

Foglaljuk össze a keret elemzésének eredményeit. A keretezés az egy halmazba tartozó különféle részek kiválasztásának művészete. Ez a halmaz zárt rendszer, viszonylagosan és mesterségesen zárt. A keret által meghatározott zárt rendszert azoknak az adatoknak az alapján vizsgálhatjuk, amelyeket a nézőhöz közvetít: a keret informatikai fogalom, így lehet telített vagy ritkított. Ha önmagában nézzük mint lehatárolást, lehet geometriai vagy fizikai-dinamikai. Részzeinek természetét tekintve ugyancsak vagy geometriai, vagy fizikai és dinamikai. Optikai rendszer, ha a nézőpontnak, a keretezés szögének a viszonylatában szemléljük, ilyenkor vagy gyakorlatilag igazolódik, vagy magasabb rendű indoklást kíván. Végül meghatároz egy képen kívüli teret, vagy egy tágabb halmaz formájában, amelyben folytatódik, vagy egy egész formájában, amely magába foglalja.

2.

A plánozás a képsíkok meghatározása, a képsík pedig a mozgás meghatározása, ami a zárt rendszerben létrejön a halmaz elemei vagy részei között. Ahogy azonban láhattuk, a mozgás egy egészre is vonatkozik, amely természetére nézve különbözik a halmaztól. Az egész az, ami változik, az egész a nyitott vagy a tartam. A mozgás tehát az egész változását fejezi ki, illetve ennek a mozgásnak egyik fázisát, egyik oldalát, tartamot vagy a tartam valamiféle kifejeződését. Ily módon a mozgásnak két arca van, amelyek éppoly elválaszthatatlanok egymástól, mint a szín és a fonák, a recto és a verso: a mozgás a részek közötti viszony és az egészet összetartó erő. Egyrészt módosítja a halmaz részeinek pozícióit, amelyek önmagukban véve mind mozdulatlan metszetei a halmaznak; másrészt a mozgás maga mozgó metszete egy egésznek, amelynek a változását fejezi ki. Egyik oldalról

viszonylagosnak, másik oldalról abszolútnak mondhatjuk. Lehet egy fix képsík, amelyben a szereplők mozognak: a keretbe foglalt halmazban változtatják helyeiket; de ez a helyváltoztatás tökéletesen önkényes lenne, ha nem fejezne ki egyúttal valamit, ami változik, még ha csak csekély minőségi eltérést is az egészben, amely ezen a halmazon keresztül megy végbe. De lehet egy olyan képsík is, ahol a kamera mozog: haladhat az egyik halmaztól a másikig, megváltoztathatja a halmazok egymáshoz viszonyított helyzetét, de mindez csak akkor szükség-szerű, ha a viszonylagos módosulás az egésznek egy abszolút változását fejezi ki, amely ezeken a halmazokon keresztül történik. Például a kamera követ egy férfit és egy nőt, akik fölmennek a lépcsőn, elérkeznek egy ajtóhoz, amit a férfi kinyit; azután a kamera elhagyja őket, visszahúzódik egyetlen képsíkba, végigmegy a lakás külső fala mentén, hátrafelé lemegy a lépcsőn, kiér a járdára, és fölemelkedik egészen a lakás átlát-szatlan ablakáig, amelyet most kívülről látunk. Ez a mozgás, amely megváltoztatja a mozdulatlan halmazok relatív helyze-tét, csak akkor szükséges, ha kifejez valami átmenetet, va-lamiféle változást az egészben, amely épp ezeken a módosulá-sokon keresztül megy végbe: a nőt éppen megölik, szabadon lépett be, de most már nem várhat segítséget, a gyilkosság kér-lehetetlenül bekövetkezik. Ezt a példát (Hitchcock: *Tévely* [Fren-zy]) a narratív ellipszis egy esetének tekinthetjük. Hogy van-e ellipszis vagy nincs, sőt hogy van-e narráció vagy nincs, jelen-leg nem fontos. Ezekben a példákban a lényeg az, hogy úgy tű-nik, mintha a képsíknak – bármilyen legyen is – két pólusa vol-na: az egyik a térbeli halmazok oldalán, ahol viszonylagos vál-tozásokat visz be a részek vagy a részhalmazok közé; a másik az egész oldalán, amelynek a tartamban való abszolút változá-sát fejezi ki. Ez az egész mindig több mint elliptikus vagy nar-ratív, habár mindez jellemző is lehet rá. De a képsíknak – bár-milyen legyen is – mindig megvan ez a két oldala: a pozíciók viszonylagos módosulását mutatja meg egy vagy több hal-mazban, abszolút változásokat fejez ki valamely egészben vagy az egészben. A képsík egyik oldala általában azon halmaz felé mutat, amely részeinek a változását ábrázolja, és egy másik ol-dala, amelyet az egész felé mutat, amelynek a változását vagy legalábbis egy változását fejezi ki. Innen a képsík köztes hely-

zete, amit elvontan úgy lehetne meghatározni, hogy átmenetet képez a halmaz kerete és az egész szerkezete (montage) között. Hol a keretezés pólusa, hol a montázs pólusa felé néz. A képsík a kétfelől szemlélt mozgás: egy térben elterülő halmaz részeinek az elmozdulása s egy időtartamban átalakuló egész változása.

Ez nemcsak elvont meghatározása a képsíknak. Mert a képsíkot konkrétan is meghatározza az a mód, ahogy folyamatosan megteremti az átmenetet a két megközelítés között, a két szempont érvényesülésének eloszlását, állandó egymásba játszásukat. Térjünk vissza a három bergsoni szinthez: a halmazok és részeik; az egész, ami összeolvad a Nyitottal, illetve az időbeli változással; a mozgás, amely a részek vagy a halmazok között valósul meg, de amely a tartamot is kifejezi, vagyis az egész változását. A képsík olyan mozgáshoz hasonló, amely folyamatosan biztosítja az átmeneteket, a forgalmat. Újra meg újra felosztja a tartamot a halmazt alkotó tárgyak szerint, egyazon tartamba gyűjti össze a tárgyakat és a halmazokat. Szüntelenül felosztja a tartamot résztartamokra, amelyek maguk is heterogének, és ezeket beépíti a világ egészének immanens tartamába. S minthogy ezeket a felosztásokat és összekapcsolásokat egy tudat működteti, azt mondhatjuk a képsíkról, hogy tudatként működik. De az egyedüli film-tudat nem mi vagyunk, a nézők, de nem is a szereplők, hanem a kamera, amely hol emberi, hol nem emberi, illetve emberfeletti. Vegyük példának a víz, egy távoli madár és a szereplő mozgását egy hajón: ezek mind egy egységes érzékelésben olvadnak össze, a humanizált Természet békés egészében. De most a madár, egy közönséges sirály lecsap, és megsebesít egy embert: a három folyamat szétválik, és egymáshoz képest külsőlegesekek lesznek. Az egész újraformálódik, és át is változik: a madarak egészének egyetlen tudatává vagy érzékelésévé válik, amely egy teljes egészében madárszemszögű Természetet mutat, amely az ember ellen fordult egy végtelen várakozásban. Majd amikor a madarak támadni kezdenek, az egész új felosztást kap támadásuk sajátos módozatai, helyei és áldozatai szerint. Aztán megint új formát kap egy tűzszünet erejéig, amikor ember és nem ember bizonytalan kapcsolatba lépnek egymással (Hitchcock: *Madarak* [The Birds]). Úgy is fogalmazhatunk, hogy a vá-

lasztóvonal a két egész között van, vagy a két választóvonal osztás között az egész.¹⁴ A képsík, azaz a tudat végigkövet egy mozgást, aminek következtében a dolgok, amelyek között végbemegy ez a mozgás, szüntelenül egyesülnek egy egészben, és az egész felosztódik a dolgok között (a Dividuális).

Maga a mozgás bomlik le és áll újra össze. Azok szerint az elemek szerint bomlik le, amelyek között egy halmazban szerepel: amelyek stabilak maradnak, amelyekhez mozgás társul, amelyekre hat valamely egyszerű vagy osztható mozgás... Ezzel párhuzamosan nagy, összetett, oszthatatlan mozgássá áll össze, a szerint az egész szerint, amelynek a változását kifejezi. Néhány olyan nagy mozgássá – melyeket a szerző kézjegyének is tekinthetünk, s amelyek egy film vagy még az életmű egészét is jellemzik –, de amelyekre rezonálnak az egyes jellemző képek vagy a képek egyes részletei is. Eric Rohmer Murnau *Faustjának* példaszerű elemzésében kimutatta, hogyan oszlanak meg a tárgulók és az összehúzó mozgások a személyek és a tárgyak között egy „festői térben”, és hogyan fejeznek ki egyidejűleg valódi Ideákat – a Jót és a Rosszat, Istent és a Sátánt – egy „filmi térben”.¹⁵ Orson Welles gyakran kettős mozgást ír le: az egyik egy vízszintes egyenes vonalú pálya, szökés valamiféle elfektetett, barázdált és rácsos ketrecben; a másik pedig egy körkörös csapás, amelynek a függőleges tengelye egy felső és egy alsó gépállást kapcsol össze. Ha ezek a mozgások működtetik Kafka irodalmi műveit, akkor ebből Welles Kafka iránti affinitására következtethetünk, amely nem csupán *A per* (The Trial) című filmre korlátozódik, hanem inkább megmagyarázza, miért volt szüksége Wellesnek arra, hogy közvetlenül Kafkához forduljon. Ha épp ilyen mozgások kombinálódnak Reed *A harmadik emberében* (The Third Man), akkor ebből arra következtethetünk, hogy Welles több volt ebben a filmben, mint egyszerű színész: meghatározó módon vett részt a film létrehozatalában, vagy hogy Reed lelkes Welles-tanítvány volt. Kuroszava sok filmjében található fiktív japán írásjelhez hasonló kézjegy: a képernyő felső részétől az alsó rész felé húzódik egy függőleges vastag vonal,

¹⁴ A folyamatok közötti elválasztásról és kapcsolatáról lásd Bergson: *Tartam és egyidejűség* III. kötetét (Bergson példaként három áramlást vesz: a tudat, a folyóvíz és a repülő madár áramlását).

¹⁵ Eric Rohmer: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Ed. 10/18.

miközben két vízszintes oldalirányú keskenyebb vonal keresztezi az előzőt jobbról balra és balról jobbra; látni fogjuk, hogy az ilyen komplex mozgások a film egészével, a film egész felfogásával vannak kapcsolatban. François Regnault Hitchcock bizonyos filmjeinek elemzése során minden egyes film esetében kimutatott egy globális mozgást vagy egy „lényegében geometrikus vagy dinamikus formát”, amely tiszta formában a főcímekben mutatkozik meg: „a *Szédülés* (Vertigo) spirálvonalai, a *Psycho* megtört vonalai és ellentmondásos fekete-fehér szerkezete, az *Észak-északnyugat* (North by Northwest) karteziánus nyíl alakú koordinátái...¹⁶ Az is lehet, hogy ezeknek a filmeknek a nagy mozgásai csupán egy még nagyobb mozgás összetevői, amely Hitchcock életművének egészét fejeznék ki, és azt, ahogyan ez az életmű fejlődött, változott. De nem kevésbé érdekes a másik irány sem, amelyben a változó egész felé forduló nagy mozgás viszonylagos mozgásokra, lokális formákra bomlik le, amelyek bizonyos halmaz részeinek pozíciói felé, a személyekre és tárgyakra való felosztás, illetve az elemek eloszlása felé fordulnak. Regnault ezt tanulmányozza Hitchcocknál (ily módon a *Szédülés*ben a nagy spirál egyszerre lehet a főhős kábulatává, és azzá a körre, amelyet gépkocsijával megrajzol, vagy a hősnő hajának göndörségévé).¹⁶ De ezt az elemzést el kellene végezni minden szerző esetében, minden elemzésnél ez a szükséges kutatási program ahhoz, amit stíluselemzésnek hívunk: a mozgás, amely a halmaz részei között megy végbe a kereten belül vagy két halmaz között a képváltásban; a mozgás, amely valamiféle egészt fejez ki egy filmben vagy egy életműben; a kettő közötti viszony, a mód, ahogy az egyik a másikra felel, ahogy átmegy egyik a másikba. Mert ez ugyanaz a mozgás, amely hol felépül, hol lebomlik, ez ugyanannak a mozgásnak a két oldala. Ez a mozgás pedig a képsík, egy változásokkal bíró egész és egy részekkel bíró halmaz közötti konkrét közvetítő, amely szüntelenül egymásba fordítja őket a két oldala szerint.

A képsík a mozgás-kép. A képsík, amennyiben a mozgást egy változó egészre vezeti vissza, bizonyos időtartam mozgó metszete. Pudovkin, miközben egy tüntetés képeit írja le, ezt

¹⁶ François Regnault: *Système formel d'Iitchcock*. In *Hitchcock*. Ed. Cahiers du Cinéma. A mozgáskompozícióról, amely az egészet fejezi ki, lásd 27. o.

mondja: mintha fölmennénk a tetőre, hogy szétnézzünk, aztán lemennénk az első emeleti ablakhoz, hogy elolvassuk a táblákat, aztán elvegyülünk a tömegben...¹⁷ De csak „mintha”; ugyanis a természetes percepció leállásokat, fix pontokat, illetve elválasztott nézőpontokat, mozgó testeket, sőt még különálló járműveket is bevezet, míg a filmi percepció folyamatosan dolgozik, egyetlen mozdulattal, amelynek maguk a megállások is integráns részét képezik, és nem mások, mint egy önmagába visszatérő vibráció. Mint King Vidor *Dübbörgő élet* (The Crowd) című filmjének híres plánja, amelyet Mitry „az egész némafilm egyik legszebb kocsizásának” nevezett: a kamera szemben halad a tömeggel, egy felhőkarcoló felé közeledik, fölmeleg egész a huszadik emeletig, befogja az egyik ablakot, meglátunk egy termet tele íróasztallal, behatol a szobába, eljut az egyik íróasztalig, amely mögött a hős ül. Vagy Murnau *Az utolsó emberének* (Der letzte Man) ugyancsak híres jelenete: a biciklire szerelt kamera először beszáll a liftbe, azzal lemegy, és az üvegen keresztül befogja a nagy szálló hallját, szüntelenül újrakomponálva a képet, aztán „egyetlen tökéletes kocsizással átmegy a ruhatáron és a forgóajtó hatalmas szárnyai között”. A kamera itt két mozgást hordoz, két mozgó tárgyét, illetve közlekedési eszközt; a bicikliét és a felvonóét. Mutathatja az egyiket, amelyik a kép részét képezi, és elrejtetheti a másikat (bizonyos esetekben magát a kamerát is mutathatja a képben). De nem ez számít. A lényeg az, hogy a mozgó kamera mintha *általános megfelelője* volna azoknak a közlekedési eszközöknek, amelyeket megmutat, illetve használ (repülő, autó, hajó, bicikli, járás, metró...). Wenders két filmjének is ez az egyenértékűség lesz a lelke – *Az idő sodrában* (Im Lauf der Zeit) és *Alice a városokban* (Alice in den Städten) a filmművészetbe ily módon a filmről egy különlegesen konkrét reflexiót vezet be. Más szóval, a filmi mozgás-kép sajátossága az, hogy kivonja a járművekből és a mozgó tárgyakból a mozgást, ami azok közös lényege, vagyis a mozgásokból kivonja a mozgékonytságot, ami annak lényege. Ez volt Bergson kívánsága: a testekből vagy a mozgó tárgyakból, amelyekhez természetes érzékletünk mozgást társít, mint egy járműhöz, vonjunk ki egy egyszerű színes „foltot”, a

¹⁷ Pudovkin Lherminier által idézve. In *L'art du cinéma*. Ed. Seghers, 192. o.

mozgás-képet, amely „önmagában egy rendkívül gyors oszcillációsorozatra vezethető vissza” „valójában viszont más mint a mozgás mozgása”.¹⁸ Márpedig Bergson éppen arra tartotta képtelennek a filmet – mert csak arra figyelt, ami a gépezetben történik (a képek sorozatának elvont, homogén mozgására) –, amire a gépezet a leginkább, sőt kitüntetett módon képes volt: a mozgás-képre, vagyis a testekből és a mozgó tárgyakból kivont tiszta mozgás létrehozatalára. Ez nem elvonatkoztatás, hanem felszabadítás. Az mindig nagy pillanata a filmművészetnek – mint Renoirnál is –, amikor a kamera elhagy egy szereplőt, mi több hátat fordít neki, saját mozgást vesz fel, amelynek eredményeképpen aztán újra rátalál.¹⁹

Miután a képsík ezen a módon működte a mozgásokon mozgó metszeteit, nem csupán egy változó egész tartamát fejezi ki, hanem szüntelenül váltogatja a képen halmazba rendeződő alkotó testeket és azok részeit, oldalait, méreteit, távolságait, pozícióit. Az egyik maga után vonja a másikat. Mivel a tiszta mozgás a halmaz elemeit úgy variálja, hogy különböző nevezőjű törtékké bontja föl őket, azaz mivel szétszedi és újra összerakja a halmazt, a mozgás egy alapvetően nyitott egészre is vonatkozik, amelynek sajátossága, hogy szüntelenül „alakul”, változik, fönmarad. És megfordítva. A képsíknak mint tiszta mozgásnak ezen természetét Epstein fejtette ki legmélyebben és legköltőibben, amikor a képsíkot a kubista vagy szimultaneista festészethez hasonlította: „Minden felszín részekre oszlik, csonkul, felbomlik, széttörik, ahogy elképzeljük a rovarok ezer részből álló szemének látását. Leíró geometria, ahol a vászon a háttérsík. Ahelyett, hogy alávetné magát a perspektívának, felnyitja azt, és belehatol. (...) Ily módon a külső perspektívát a *belső perspektívával* helyettesíti, egy többoldalú, csillogó, hullámzó, változó és összehúzó perspektívával, amely olyan, mint egy nedvességmérő szála. Másképp visel-

¹⁸ Bergson: *Matière et mémoire*, 331. o.; *La pensée et le mouvant*, 1382–1383. o. Gance-nál gyakran találkozhatunk a „mozgás mozgása” kifejezéssel.

¹⁹ Vö. André Bazin elemzését, amely híressé tette Renoir *Lange úr bűne* című filmjének nagy panorámaképét: a kamera elhagy egy szereplőt az udvar végében, ellenkező irányba fordul, végigpásztázza a díszlet üres részét, hogy beárja a szereplőt az udvar másik végében, ott, ahol a büntényt elköveti (Jean Renoir. Ed. Champ Libre, 42. o.: „ez a meglepő gépmozgás [...] az egész rendezés térbeli kifejezése”)

kedik jobbra és balra, fent és lent. Ez azt jelenti, hogy azok a töredékek, amelyeket a festő a valóságból bemutat, különböző távolság, mélység és fény nevezővel rendelkeznek.” A film – sokkal nyilvánvalóbban, mint a festészet – kidomborítja az időt, perspektívát ad az időnek: az időt magát fejezi ki mint perspektívát és kiemelkedést.²⁰ Az idő lényegében ezért rendelkezik azzal a képességgel, hogy összehúzódjon és kitáguljon, mint a gyorsulás és lassulás képességének mozgása. Epstein a lehető legközelebb kerül a képsík fogalmához: mozgó metszet, vagyis időbeli perspektíva vagy moduláció. Innen vezethető le a filmi és a fotografikus kép különbsége. A fotográfia egyfajta „öntvény”: a forma úgy rendezi el a dolog belső erőit, hogy egy adott pillanatban egyensúlyba kerüljenek (mozdulatlan metszet). Ezzel szemben a moduláció nem áll meg az egyensúlyi állapotnál, és szüntelenül módosítja a formát, s egy változó, folyamatos, időbeli öntőformát hoz létre.²¹ Ez a mozgás-kép, amit Bazin ekképp állított szembe a fotográfiával: „A fényképész az objektív segítségével egy fénylenyomatot, mintát vesz... a film viszont azt a paradoxont valósítja meg, hogy ugyanakkor, amikor egy meghatározott időben rögzíti a jelenségeket, ezenfelül az időtartamukat is megőrökíti.”²²

3.

Mi történt a fix kamera korában? Sokszor leírták már ezt az állapotot. Először is, a képkivágatot egy egyedüli és frontális szemszög határozza meg: a változatlan halmazt figyelő nézőt. Nincs tehát kommunikáció a változó halmazok között, amelyek egymásra utalónak. Másodszor, a képsík kizárólag térbeli meghatározású, „térrésztétel”, jelöl ki, amely a nagyközelitől a totálképig (mozdulatlan metszetek) bizonyos távolságra helyezkedik

²⁰ Jean Epstein: *Écrits sur le cinéma*. Ed. Seghers, I. vol. 115. o. Fernand Léger kapcsán írja ezt a szöveget, aki kétségkívül a filmhez legközelebb álló festő volt. Később közvetlenül a filmre is alkalmazni fogja ezeket a fogalmakat (138., 178. o.).

²¹ Az öntés és a moduláció általános különbségéről lásd Simondon: *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Ed. P. U. F. 40–42. o.

²² André Bazin: *Mi a film?* Ford. Baróti Dezső. Budapest, 1995, Osiris, 119. o.

el a kamerától: mozgás tehát nem szabadul föl önmagában, hanem továbbra is a kép elemeihez, azaz szereplőkhöz és tárgyakhoz van kötve, amelyek közlekedőeszközként szolgálnak a számára. Végül az egész a mélységben összeolvad a halmazzal, oly módon, hogy a mozgó tárgy áthalad rajta, az egyik térbeli síkból a másikba, az egyik párhuzamos részletből a másikba, s mindegyiknek megvan a maga önállósága, illetve fókusza: valójában tehát nincs se változás, se tartam, amennyiben a tartam a mélységnek egy egészen más felfogását vonja maga után, amely áthatja és elmozdítja a párhuzamos zónákat ahelyett, hogy egymásra helyezné őket. A filmnek tehát meghatározhatjuk egy olyan primitív állapotát, amelyben a kép ugyan már mozgásban van, de még nem mozgás-kép; a bergsoni kritika éppen erre a primitív állapotra vonatkozik.

Ha viszont megkérdezzük, hogyan jött létre a mozgás-kép, vagy hogyan vált le a mozgás az alakokról és a tárgyakról, akkor megállapíthatjuk, hogy ez két különböző módon történt, és mindkét esetben észrevétlenül: egyfelől természetesen a kamera megmozdításával, mely által maga a képsík vált mobillá; másfelől azonban a montázssal is, azaz a képsíkok egymáshoz illesztésével, amelyek mindegyike, illetve a legtöbb akár tökéletesen statikus maradhatott. Ezáltal igen kis kameramozgással lehetett elérni az alakok mozgásából kivont tiszta mozgást: sőt ez volt a leggyakoribb eset – megint Murnau *Faustját* hozzuk föl –, amelyben a mozgó kamera a legkivételesebb jelenetek, illetve a legfigyelemre méltóbb pillanatok számára van fenntartva. Kezdetben a két eszköznek bizonyos fokig rejtőzködniie kellett: nemcsak a montázs illesztéseinek kellett észrevétlennek maradniuk (például a tengelybe illesztés), hanem a kameramozgásnak is, hétköznapi pillanatokot, banális jeleneteket megörökítő (melyek lassúságukat tekintve az érzékelési küszöb határához közel mozognak).²³ Tudniillik a két

²³ Ezeket a lényeges pontokat Noël Burch elemezte: 1. a montázssillesztésnek és a banális kameramozgásnak különböződek a gyökerei; Griffith kodifikálja az illesztéseket, miközben a kameramozgásból kivételes gyakorlatot csinál (*Egy nemzet születése*); Pastrone csinál a kameramozgásból közönséges gyakorlatot, de közben elhanyagolja az illesztéseket, és kizárólag a „primitív filmre jellemző frontalitásba helyezkedik” (*Cabiria*). 2. De mind a két eljárás Griffithnél és Pastronénál is ugyanazzal a szándékosan keresett érzékelhetetlenséggel valósul meg. (Noël Burch: *Marcel L'Herbier*. Ed. Seghers, 142–145. o.)

forma vagy eszköz csak azért jelent meg, hogy a primitív statikus képből – vagyis a személyekhez és a tárgyakhoz kötődő mozgásban – potenciális tartalmat hozzon létre. Ez az a mozgás, amely már a film sajátja, és amelynek szüksége volt némi szabaddulásra, mivel a primitív körülmények által szabott korlátok már szűkek voltak számára. Olyannyira, hogy a primitívnek mondott képet, a mozgásban levő képet sokkal inkább tendenciájával, mintsem állapotával lehet meghatározni. A statikus, térbeli plán tiszta mozgás-kép keltésére törekedett, s ez a törekvés észrevétlenül érvényesült a kamera térbeli elmozdítása, illetve a statikus vagy mozgó plánok időbeli montážsa által. Ahogy Bergson mondja – jóllehet a filmben ezt nem látta meg –, a dolgok nem eredeti állapotaik, hanem az állapotban rejlő tendencia által határozhatók meg.

A „képsík” kifejezést fenntarthatjuk a statikus, térbeli meghatározások, a kamerához viszonyított tér- és távolságszeletek számára: így tesz Jean Mitry, amikor elutasítja a „plánszekvencia” kifejezést, amelyet következtetlenné tart, de még inkább, amikor a kocsizásban nem egyetlen plánt, hanem plánok sorozatát látja. Tehát a képsíksorozat örökli a mozgást és a tartamot. De mivel ez nem megfelelően definiált kategória, a mozgás- és az időegységek kiemelése érdekében pontosabb fogalmakat kell alkotnunk: ezeket találjuk meg Christian Metz „szintagmáiban” és Raymond Bellour „szegmentumaiban”. De a mi szempontunkból pillanatnyilag a plán fogalma megfelelő egységet és kiterjedést kaphat, ha teljes projektív, perspektivikus és időbeli értelmet tulajdonítunk neki. Egységnek tulajdonképpen mindig egy olyan cselekvést tekinthetünk, amely sokféle passzív vagy aktív elemet tartalmaz.²⁴ A plánokat mint statikus térbeli meghatározottságokat ebben az értelemben tökéletesen azonosíthatjuk ezzel a sokféleséggel, ami megfelel a plán egységének, mint mozgó metszet vagy mint időbeli perspektíva. Az egység a szerint a sokféleség szerint változik, amit magába foglal, de azért ennek a viszonylagos sokféleségnek az egysége lesz.

E tekintetben több esetet különböztetünk meg. Az első esetben a kamera folyamatos mozgása határozza meg a plánt,

²⁴ Henri Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 55. o.

bármilyenek legyenek is a többszörös szög- és nézőpontváltások (például a kocsiszár során). A második esetben az illesztés folyamatossága alkotja a plán egységét, jóllehet ennek az egységnek az „anyaga” olyan két vagy több egymást követő plán, amelyek egyébként statikusak is lehetnek. A mozgó plánnak is csak pusztán anyagi kényszereknek köszönhetik különbségüket, és tökéletes egységet alkotnak illesztésük természetétől függően: ilyen Orson Wellesnél az *Aranypolgárban* (Citizen Kane) az a két felső beállítás, ahol a kamera szó szerint keresztülhatol az üvegen, be a szoba belsejébe egyszer az üveget verő és elhomályosító eső, másszor a vihar és az üveget betörő mennydörgés kíséretében. A harmadik esetben olyan hosszan tartó – statikus vagy mozgó – „plánszekvenciával” találjuk szembe magunkat, amelynek térmélysége van: egy ilyen képsík egyszerre foglalja magában a tér összes szelét a nagyközelítőtől a totálig, ugyanakkor egységet alkot, így plánként határozhatjuk meg. A képmélységre ugyanis már nem érvényes a primitív film képmélység-konceptiója, ahol is olyan párhuzamos térszeletek helyeződnek egymásra, amelyeknek csak saját magukhoz van közük, lévén, hogy ugyanaz a mozgó tárgy csupán keresztülmegy mindegyiken. Ezzel szemben Renoirnál és Wellesnél a mozgások összessége úgy oszlik el a mélységben, hogy kapcsolatokat, akciókat és reakciókat hoz létre, amelyek sohasem egymás mellett, ugyanabban a plánnal fejlődnek, hanem lépcsőzetesen, különböző távolságokban és egyik képsíkról a másikra. A plán egységét itt a szétválaszthatatlan, egymásra helyezett plánnok sokaságából kiemelt elemek közötti közvetlen kapcsolatok teremtik meg. A közeli és távoli részek kapcsolata alkotja az egységet.

Ugyanezt a fejlődést találjuk a XVI. és XVII. századi festészet történetében: az egymásra helyezett képsíkok helyét – amelyek mindegyikét sajátos jelenet tölt meg, s ahol a szereplők egymás mellett találhatók – átveszi a mélységnek egy teljesen más szemlélete, ahol a figurák ferde síkban találkoznak, és egyik képsíkról a másikra szólítják meg egymást, ahol az egyik sík elemei a másik sík elemeire hatnak és reagálnak, ahol egyetlen forma, egyetlen szín sem zárul be egyetlen síkba, ahol az előtér méretei abnormálisan fel vannak nagyítva, hogy köz-

vetlen kapcsolatba lépjenek a háttérrel a méretek hirtelen csökkentése révén.²⁵

A negyedik esetben a plánszekvencia (mert sokféle van belőle) semmiféle mélységgel, egymásra helyezéssel és bemélyezéssel nem rendelkezik. Épp ellenkezőleg: minden térbeli alkot egyetlen előtérbe sűrít, amely különböző kereteken halad át úgy, hogy a sík egysége egy tökéletes lapos képet hoz létre, míg az újraakereztések képviselik a kapcsolatok sokszínűségét. Ez volt a helyzet Dreyernél a homogén felületekhez hasonló plánszekvenciáiban, amelyek tagadnak minden különbséget az eltérő térbeli síkok között, minthogy a mozgást egy sor újraakereztésen vezetik keresztül, amelyek a plánváltást helyettesítik (*Az ige* [Ordet], *Gertrud*).²⁶ A mélység nélküli vagy csekély mélységű képek olyan átfolyó, átsikló képtípust alkotnak, amely szemben áll a mély képek tömegével.

A fentiek értelmében tehát a képsík egységet alkot. Mozgásegységet, és ebből következően kapcsolatok sokaságát tartal-

²⁵ Ezt a kétféle képmélységfelfogást a XVI. és XVII. század festészetében Wölfflin tanulmányozta a *Művészettörténeti alapfogalmak* egy nagyon szép fejezetében (Sík és mélység). [Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Budapest, 1969, Corvina. 95–133. o.] A film pontosan ugyanezen a fejlődésen megy keresztül. A képmélység két nagyon különböző felfogását André Bazin elemezte (*Pour en finir avec la profondeur de champ*. *Cahiers du Cinéma*, 1951. április. 1. szám.) Mitry – még ha vannak is fennatartásai Bazin tézisével szemben – a lényegben egyetért: első alakjában a mélység elválasztható, egymásra helyezett szeletek szerint van felosztva (Feuillade-nál vagy Griffith-nél), Renoirnál és Wellesnél viszont egy másik forma lép a szeletek helyébe, egy folyamatos interakció, előtér és háttér szoros kapcsolata. A figurák nem ugyanabban a síkban találkoznak, különböző síkokból kapcsolódnak össze és válaszolnak egymásra. Ennek az újfajta mélységnek az első példáit talán Stroheim *Gyilkos arany* című filmjében találhatjuk, és ezek tökéletesen megfelelnek Wölfflin elemzésének: az asszony közelképben felugrik, miközben a férje a kép mélyén levő ajtón keresztül belép, és egy fénycsík köti össze a két síkot.

²⁶ Ugyanennek az esetnek felel meg Hitchcock kísérlete, hogy egy film egyetlen plánszekvenciából álljon: a *Kötél* (kivéve a tekercsváltásokat). Bazin megjegyezte, hogy Renoir, Welles és Wyler szakítottak a hagyományos képkivágással vagy plánozással, míg Hitchcock megőrizte azokat egy „folyamatos újraakereztés” segítségével”. Rohmer és Chabrol erre joggal azt válaszolták, hogy épp ez Hitchcock újdonsága, amivel átalakítja a hagyományos keretet, amelyet épp Welles őriz meg. (Hitchcock. Ed. Aujourd'hui, 98–99. o.)

mazza, amely nem mond ellent neki.²⁷ Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy ez az egység egy kettős követelménynek tesz eleget. Egyfelől kifejezi egy egésznek a film során történő átalakulását, másfelől meghatározza a részek halmazokon belüli és az egyik halmazból a másikba való vándorlását. Pasolini nagyon világosan fogalmazta meg ezt a kettős követelményt. A film-egész egyrészt egyetlen, ugyanazon, elvileg korlátlan és elméletileg folyamatos, analitikus plánszekvencia; másrészt a film részei megszakított valójában nem folytonos, szétszórt, egyenletesen eloszló, kapcsolat nélküli képsíkok. Szükséges tehát, hogy az egész elhagyja eszmei létét, és a film szintetikus egészévé váljon, ami a részek egymáshoz illesztésében valósul meg; s megfordítva, hogy a részek szétválasztódva és elrendeződve egymáshoz illeszkedjenek és kapcsolatra lépjenek, ami a montázs révén újraalkotja a virtuális plánszekvenciát, illetve a film analitikus egészét.²⁸

De ez a felosztás a tényleges és a potenciális között nem létezik (Pasolini emiatt idegenkedik a plánszekvenciától, amelyet mindig a virtuális szintjén tart). Kétfajta megközelítés van, amelyek egyszerre ténylegesek és potenciálisak, s felszínre hozzák a képsíkban mint egységben rejlő feszültséget. Egyrészt a részek és halmazaik viszonylagos folyamatosságot alkotnak az észrevétlen illesztések, a kameramozgás, a tényleges plánszekvenciák által, képmélységgel vagy anélkül. De mindig lesznek vágások és megszakítások, amelyek – még akkor is, ha ezután visszaáll a folyamatosság – kellőképpen bizonyítják, hogy az egész nem ezen az oldalon van. Az egész máshol, egy másik rendszerben bukkan fel: megakadályozza, hogy a halmazok magukba vagy egymásba záródjanak, és a folyto-

²⁷ Bonitzer elemezte mindezeket a plántípusokat, a képmélységet, a mélység nélküli képet egész a modern képsíkokig, amelyeket „ellentmondásosnak” nevez (Godard-nál, Syberberg-nél, Marguerite Duras-nál) a *Chump aveugle* című munkájában, Paris, 1982, Ed. Cahiers du Cinéma – Gallimard. Kétségtelen, hogy a kortárs kritikusok közül Bonitzert érdekli legjobban a képsík fogalma és annak fejlődése. Úgy véljük, hogy precíz elemzései révén a képsíknak mint szilárd egységnek az új fogalmához, az egységek új koncepciójához kellene eljutnia (amelynek a tudományokban találjuk meg a megfelelőit). Ezzel szemben Bonitzernek inkább kétségei vannak a képsík fogalmának szilárdságát illetően, mondván, hogy az „összetett, kétértelmű és alapvetően trükkön alapul”. Csupán ezen a ponton nem értünk egyet vele.

²⁸ P. P. Pasolini: *L'expérience hérétique*. 197–212. o.

nosságokra és azok megszűnéseire vissza nem vezethető (ezekkel nem magyarázható) nyitottságról tanúskodik. Az egész a szüntelenül változó időtartam dimenziójában jelenik meg. A *hamis illesztésekben*,^{*} amelyek a filmművészet lényeges sarokpontját jelentik. A hamis illesztés szerepet játszhat a halmazban (Ejzenstejn) vagy az egyik halmazból a másikba történő átmenetben két plánszekvencia között (Dreyer). Épp ezért nem elég azt mondani, hogy a plánszekvencia magában foglalja a vágást a forgatás során; ellenkezőleg, sajátos problémákat vet fel a montázs számára. Narboni, Sylvie Pierre és Rivette egy, a montázsról folytatott beszélgetés során felteszik a kérdést: hova tűnt Gertrud, hova tűntette el Dreyer? Válaszuk: eltűnt a ragasztásban.²⁹ A hamis illesztés nem egy folytonosságot létrehozó illesztés, de nem is az illesztésben fellépő szakadás vagy folyamathiány. A hamis illesztés a Nyitott egyik dimenziója, amely túl van a halmazokon és azok részein. A képenkívülinek egy másik képességét valósítja meg, azt a bizonyos máshol-létet vagy üres zónát, azt a bizonyos „lefilmezhetetlen fehéret a fehéren”. Gertrud eltűnt abban, amit Dreyer a negyedik vagy az ötödik dimenzióknak nevez. A hamis illesztések nemcsak hogy nem törik meg az egészet, hanem éppen hogy bennük nyilatkozik meg az egész, egy sarok, amelyet a halmazokba és azok részeibe mélyesztenek. A valódi illesztések pedig az elmentés tendenciát képviselik, nevezetesen hogy a részek és a halmazok arra törekednek, hogy egy egészhez kapcsolódjanak, amely bennük nincs jelen.

* (A franciában: faux raccord. Az angol terminológia szerint ez az „ugró vágás” (jump cut). Ennek lényege, hogy két, tér és idő tekintetében folyamatos snitt oly módon van összeillesztve, hogy a folyamatosság érzékelhető törést szenved. – A fordító megjegyzése.)

²⁹ Narboni, Sylvie Pierre és Rivette: Montage. *Cahiers du Cinéma*, 1969. március. 210. szám.

MONTÁZS

1.

A montázs az Egésznek a meghatározása a valódi illesztések, a hamis illesztések és a vágások által (a bergsoni harmadik szint). Ejzenstejn szüntelenül emlékeztet rá, hogy a montázs a film egésze, maga az Eszme. De miért éppen az egész a montázs tárgya? A film eleje és a vége között valami megváltozik, valami megváltozott. Csakhogy, úgy tűnik, azt az egészet, azt az időt, illetve az időtartamot, ami megváltozik, csupán közvetett módon lehet megragadni, a mozgás-képeken keresztül, amelyek azt kifejezik. A montázs az a művelet, amely a mozgás-képekre vonatkozik, hogy kibontsa belőlük az egészet, az eszmét, vagyis az időnek a képét. Ez szükségképpen közvetett kép, hiszen a mozgás-képekből és azok kapcsolataiból következik. Mindazonáltal a montázs nem másodlagos művelet. Sőt elengedhetetlen, hogy az egész bizonyos módon elsődleges legyen, hogy előfeltételezve legyen. Annál is inkább, mivel – láttuk – a mozgás-kép Griffith korában és azután is önmagában csak nagyon ritkán utal a kamera mozgékonyságára, leginkább fix plánok sorozatából születik, amely feltételezi a montázst. Ha a három szintet vesszük figyelembe – a zárt rendszerek, a rendszer részei között létrejövő mozgások és a mozgásban kifejeződő változó egésznek a meghatározottsága –, olyan körforgást tapasztalunk, miszerint mindegyik tartalmazhatja vagy előre mutathatja a többi. Tehát előfordulhat, hogy bizonyos szerzők a montázst már a képsíkba vagy már a keretbe is „belehelyezik”, és ezáltal magának a montáznak csekély jelentőséget tulajdonítanak. E három műveletnek a sajátos volta azonban éppen kölcsönös egymásban levőségüknek tudható be. Az időnek és az időtartamnak a közvetett képe azonos az önmagában vett vagy másban lévő montázzsal. Nem valamiféle homogén idő vagy térbelivé változtatott időtartam – amit

Bergson elutasít –, hanem valóságos tartam és idő, amely a mozgás-képek artikulációjából ered Bergson korábbi szövegei szerint. Azokra a kérdésekre, hogy léteznek-e ezen kívül még közvetlen képek is, amelyeket idő-képeknek hívhatunk, s azok milyen mértékben válnak el a mozgás-képektől, vagy éppen-
sággal milyen mértékben támaszkodnak ezen képek bizonyos ismeretlen tulajdonságaira, pillanatnyilag nem tudunk válaszolni.

A montázs az időt közvetett képekben kifejező mozgás-képeknek az összeállítása, illetve elrendezése. Márpedig az időt a mozgáshoz való viszonyában a legrégebbi filozófia óta többféle módon lehet elképzelni, különféle eltérő összeállítás szerint. Valószínű, hogy ezt a sokféleséget találjuk meg a különböző montázs-„iskolákban” is. Ha Griffith-t nem azért dicsőítjük, mert felfedezte a montázst, hanem mert sajátos dimenzióba helyezte azt, akkor úgy lehet, négy nagy tendenciát különböztethetünk meg: az amerikai iskola organikus, a szovjet iskola dialektikus, a háború előtti francia iskola kvantitatív és a német expresszionista iskola intenzív tendenciáját. A szerzők minden esetben nagyon különbözőek lehetnek: ugyanakkor témáik, problémáik, gondolataik közösek, egyszóval eszmei közösséget alkotnak, ami elégséges – a filmben éppúgy, mint ahogy másutt – egy iskola vagy egy tendencia kategóriáinak a megalapozásához. Szeretnénk nagyon sommásan jellemezni a montázsszal kapcsolatos négy áramlatot.

A mozgás-kép összeállítását Griffith úgy képzelte el, mint valami szervezetet, organizmust, mint valami nagy szerves egységet. Ez volt az ő felfedezése. Az organizmus először is a különbözőségben rejlő egység, azaz egy megkülönböztetett részekből álló halmaz: vannak a férfiak és a nők, a gazdagok és a szegények, a város és a vidék, az Észak és a Dél, a belsők és a külsők stb. Ezeket a részeket bináris viszonyokba rendezi, amelyek egy *váltakozó, párhuzamos montázsszerkezetet* alkotnak, az egyik rész képei egy meghatározott ritmus szerint követik a másik rész képeit. De arra is szükség van, hogy a rész és a halmaz önmagában is kapcsolatba lépjen egymással, hogy felcseréljék saját dimenzióikat: a *nagyközeli bevezetése* ebben az értelemben nem egyszerűen valamely részlet felhagyítása, hanem maga után vonja a halmaz lekicsinyítését, a je-

lenet redukcióját (egy gyerek szintjére például, mint a nagyközi a kisbabáról, aki részese a *Gyilkosság* [The Massacre] drámájának). Általánosságban pedig a nagyközi – mivel megmutatja, hogyan élnek meg a szereplők azt a jelenetet, amelynek részei – az objektív halmazt egyfajta szubjektivitással ruházza fel, amely egyenlő értékű az előbbivel, sőt túl is szárnyalja azt (nem csupán azok a nagyköziek tartoznak ide, amelyek a küzdőket váltakozva mutatják a csata egészének képével, vagy a rémült nagyköziek a kislányról, akit üldöz az Fekete az *Egy nemzet születésében* [The Birth of a Nation]¹, hanem az a nagyközi is, amelyben a fiatal nő képe összekapcsolódik gondolatainak képeivel az *Enoch Arden*ben).² Végül szükséges még, hogy a részek hassanak és visszahassanak egymásra egyrészt azért, hogy megmutassák, hogyan kerülnek konfliktusba és fenyegetik a szerves halmaz egységét, másrészt hogyan lesznek úrrá a konfliktuson és állítják helyre az egységet. Bizonyos részekből olyan események származnak, amelyek a jót és a rosszat állítják szembe egymással, más részekből összetartó eszmények származnak, amelyek a jó segítségére sietnek: ilyen a párbaj, amely az összes eseményen keresztül fejlődik, és különböző stádiumokon megy át. Valójában az örökös fenyegetettség a szerves halmaznak a sajátossága; a Feketéket azzal vádolják az *Egy nemzet születésében*, hogy kihalásználván a Dél vereségét, fel akarják bomlasztani az Egyesült Államok nemrég létrejött egységét... Az összetartó események egyazon vég felé haladnak: afelé, hogy amikor eléri a párbaj helyszínét, megfordítsák annak kimenetelét, megmentsék az ártatlanságot vagy visszaállítsák a megbombolt egységet. Ilyen a lovasok vágója, akik az ostromlottak segítségére sietnek, vagy a megmentő harca az árral, aki kiragadja a lányt a zajló jégből (*Út a boldogság felé* – *Way Down East*). Ez az *együttthaladó vagy összetartó montázs* – a montázs harmadik formája –, amely a két cselekvés pillanatait váltakoztatja, amelyek találkozni fognak. Továbbá minél

inkább összetartanak az események, minél inkább közeledik a találkozás, annál gyorsabb a váltakozás (gyorsított montázs). Igaz, hogy Griffith-nél nem mindig történik meg a találkozás, és az ártatlan lányt – szinte szadista módon – gyakran eltűntetik, mert csak egy abnormális, „anorganikus” egyesülésben találna helyet és üdvözülést: az ópiumszívó kínai nem érkezik meg idejében a *Letört bimbókban* (Broken Blossoms). Ezúttal a perverz gyorsulás a találkozás elébe vág, amely túlszalad a találkozáson.

A montázs, illetve a ritmikus váltakozás három formája tehát a következő: a különböző részeknek, a viszonylagos dimenzióknak és az egymás felé tartó eseményeknek a váltakozása. A halmazt és részeit ezen a módon egy erőteljes szerves ábrázolás vonja magával. Az amerikai film ennek legszilárdabb formáját valósítja meg: az egységes szituációból a helyreállított vagy megváltozott szituációba való átmenetet a párbaj, illetve az összetartó események segítségével. Az amerikai montázs szerves-aktív. Helytelen az a szemrehányás, hogy az amerikai film alárendeli magát az elbeszélésnek; ellenkezőleg, éppen az elbeszélés ered ebből a montázsfelfogásból. A *Tűrelmetlenségben* Griffith felfedezi, hogy az organikus ábrázolás milyen széles körű lehet, és nemcsak egy családot vagy egy nemzetet foghat át, hanem évezredek és különböző civilizációkat is. Itt magukat a civilizációkat fésűli egybe a párhuzamos montázs. A felcserélt viszonylagos dimenziók a király városától egész a kapitalista irodájáig vezetnek. Az összetartó események pedig nemcsak az egyes civilizációkhoz tartozó párbajokkal azonosak – a babiloni részben a kocsik versenye, az autó és a vonat versenye a modern epizódban –, de a két verseny az évszázadokon keresztül maga is konvergál, mégpedig olyan gyorsuló montázsban, amely Babilont és Amerikát helyezi egymásra. A ritmuson keresztül soha máskor nem jön létre még egy ilyen szerves egység ennnyire különböző részek, ilyen távoli események között.

Minden esetben, amikor az időt a mozgáshoz képest vizsgáltuk, amikor úgy határoztuk meg, mint a mozgás mértékét, az időnek két aspektusára találtunk rá, amelyek időjelek (chronognes): egyfelől az idő mint egész, mint nagy kör vagy spirál, amely összegyűjti a világegyetem mozgásainak összességét

¹ A film *Amerika hőskora* címmel is ismert. – A szerk.

² A nagyközeli és a bináris struktúráról Griffithnél vö. Jacques Fieschi: Griffith le précurseur. *Cinématograph*, 1977. február. 24. szám. Griffith nagyköljeiről, valamint a lekciónyit és szubjektívizáció folyamatáról vö. Yann Lardeau: King David. *Cahiers du Cinéma*. 1983. április 346. szám.

gét; másrészt az idő mint intervallum, amely kijelöli a mozgás vagy az esemény legkisebb egységét. Az idő mint egész, mint a világegyetem mozgásainak halmaza egy fent köröző madár képében jelenik meg, amely szüntelenül növeli saját körét. A mozgás digitális egysége azonban maga a szárnycsapás, két mozgás vagy esemény közötti szünet, amely szüntelenül kibővül. Az idő mint időköz a változó, felgyorsult jelen, az idő mint egész pedig a két végén nyitott spirál, a múlt és a jövő hatalmas végtelensége. A végtelenül kitágult jelen maga lesz az egész; ha pedig végtelenül összehúzódik, az egész az intervallumba szűkül. A montázsokból vagy a mozgás-képek összeállításából születik az Eszme, vagyis az idő eme közvetlen képe: az egész, amely ide-oda ringatja a halmaz részeit a *Tűrelmetlenség* híres bölcsőjében, és az események közötti szünet, amely egyre kisebb lesz a versenyek felgyorsuló montázsában.

2.

Miközben Eizenstejn elismeri, hogy sok mindent köszönhet Griffith-nek, tesz két kritikus megjegyzést. Először is azt mondhatjuk, hogy a halmaz megkülönböztetett részei önmagukban adottak mint független jelenségek. Mint ahogy a sonkában váltakozik a kövér és a sovány rész: vannak szegények és gazdagok, jók és rosszak, Feketék és Fehérek stb. Mármost szükség szerű, hogy ha ezeknek a részeknek a képviselői szembe kerülnek egymással, akkor ez egyéni párharok formájában történjék, ahol a közösségi motívumok elfedek a szorosan vett személyes indítékokat (például egy szerelmi történetet a melodramatikus elem). Olyan ez, mintha az egymást követő párhuzamos vonalak, amelyek természetesen a végtelenben találkoznak, csak akkor ütköznenek össze ideleln, ha egy metsző vonal az egyiknek is, és a másiknak is egy sajátos pontját ütköztetné egymással. Griffith nem vesz tudomást arról, hogy a szegények és a gazdagok nem egymástól független jelenségek, hanem ugyanannak az általános oknak, a társadalmi kizsákmányolásnak a következményei... Ezek az ellentétek, amelyek leleplezik Griffith „burzsoá” felfogását, nem csupán a történetek elbeszélésének vagy a Történelem felfogásának a

módjára vonatkoznak. Hanem közvetlenül a párhuzamos (és összetartó) montázsra is.³ Eizenstejn azt hánja Griffith szemére, hogy az organizmusról teljesen empirikus fogalmat alkot keletkezésére és a növekedésére vonatkozó törvény nélkül; hogy a szervezet egységét tökéletesen külsőlegesnek fogja fel, egymás mellé helyezett részek gyűjteményeként, és nem úgy, mint termékeny egységet, *sejlet*, amely osztódással, differenciálódással hozza létre saját részeit; s hogy az ellentétet véletlenszerűként és nem belső mozgatóerőként fogja fel, mely által a megosztott egység új egységet hoz létre egy másik szinten. Megjegyezzük, hogy Eizenstejn megőrzi a mozgás-képek szerves összeállításának, illetve elrendezésének griffithi gondolatát: az átmenetet a teljességet ábrázoló helyzetből a megváltozott helyzetbe az ellentétek fejlődésén és meghaladásán keresztül. Csakhogy Griffith éppenséggel nem figyelt fel az organizmusnak és az organizmus kompozíciójának dialektikus jellegére. Az organikusság valóban egy hatalmas spirál, de a spirált „tudományos” és nem empirikus módon kell elképzelni, keletkezésének, növekedésének és fejlődésének törvényei szerint. Eizenstejn úgy érzi, hogy a *Patyomkin páncélossal* (Bronyenoszec Patyomkin) jutott tökéletesen birtokába módszerének, a filmhez fűzött kommentárjában fejt ki az organikusság új felfogását.⁴

Az organikus spirál belső törvényét az aranymetszésben találja meg, amely egy cezúrapontot kijelölve a halmazt két szemben álló, de nem egyenlő részre osztja (ez a gyász pillanata, amikor a hajóról átmegyünk a városba, és ez az a pont, ahol a mozgás megfordul). De minden hurok, minden szakasz maga is két nem egyenlő, egymással szemben álló részre oszlik.

³ Eizenstejn briliáns elemzésében kimutatja, hogy a párhuzamos montázs nemcsak felfogásában, hanem gyakorlatában is a polgári társadalomra utal, ahogy az önmagát elgondolja és gyakorolja: *Film form*. Meridian Books, 234. skk. – Eizenstejn tanulmánya magyarul is olvasható *A rendezés művészet* című kötetében. Budapest, 1963, Gondolat, 268–325. o. – *A szerk.*

⁴ Eisenstein: *La non-indifférente Nature*. (A nem-közömbös természet.) Ed. 10/18. I. vol. Az organikus és a patetikus. Ez a *Patyomkin*-ről szóló fejezet az organikusságot elemzi (keletkezés és növekedés), és foglalkozik a patetikussal (fejlődés), amely kiegészíti azt. A következő fejezet, *A centrifugális és a Grál* középpontjában a Régi és újjal folytatja a patetikus elemzését az organikushoz való viszonyában.

Az ellentétek pedig sokfélék: mennyiségiek (egy-több, egy ember-több ember, egy lövés-sorozatlövés, egy hajó-flotta), minőségiek (a vizek-a föld), intenzitásbeliek (a félhomály-a fény), dinamikusak (felszálló és leszálló, jobbról balra tartó mozgás és fordítva). Ráadásul ha a spirál végéről és nem az elejéről indulunk el, az arany metszés egy másik cezúrát jelöl ki, az átfordulás legmagasabb pontját a legalacsonyabb helyett, amely más felosztást és más ellentéteket eredményez. A spirál tehát ellentéteken vagy ellentmondásokon keresztül növekszik. Az Egy mozgása jut kifejezésre ily módon, amely megkettőződik és új egységet alkot. Tulajdonképpen ha a szemben álló részeket az O kiindulópontra vezettjük vissza (vagy a végpontra), a keletkezés szempontjából az arany metszés arányába rendeződnek, amely szerint a legkisebb rész úgy aránylik a legnagyobbhoz, ahogy a legnagyobb az egészhez:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \dots = m.$$

Az ellentét a dialektikus egységet szolgálja, amelynek a fejlődését jelzi a kiindulóponttól a végpontig. Az egész ebben az értelemben tükröződik vissza minden egyes részben, és minden fordulat vagy rész így alkotja újra az egészet, s ez nemcsak a képsorra, hanem minden egyes képre is igaz, amelynek megvannak a maga cezúrái, ellentétei, kezdete és vége: a kép nem csupán a más elemek mellé rendelhető elem egységével rendelkezik, hanem a más sejtekre osztható „sejt” genetikus egységével is. Eizenstejn mondja a mozgás-képről, hogy az a montázs sejtje, nem egyszerűen a montázs eleme. Röviden, az *ellentét-montázs* felváltja a párhuzamos montázst az Egy dialektikus törvénye szerint, amely részekre oszlik, hogy egy magasabb szintű egységet hozzon létre.

Eizenstejn kommentárjának – amely közelről elemzi a konkrét képeket (például az odesszai lépcsőt) – csupán elméleti vázát ismertetjük. Ezt a dialektikus kompozíciót megtaláljuk a *Rettegett Ivánban* (Ivan groznoj) is, nevezetesen a két cezúra következtében, amelyet Iván két kétségbeesett pillanata jelent meg. Először, amikor felesége koporsója mellett vívódik, és egy másik alkalommal, amikor könyörög a szerzetesnek. Az

egyik az első spirál végét, a bojárokkal folytatott küzdelem első stádiumát, a másik pedig a második stádium kezdetét jelzi, és a kettő között helyezkedik el a Moszkvából való visszavonulás. A hivatalos szovjet kritika azt veti Ejzenstejn szemére, hogy a második stádiumot Iván és a nagynénje közötti párharcként mutatja be: valóban, Ejzenstejn visszaütíti azt az anakronizmust, miszerint Iván egyesül a néppel. Iván a kor történelmi viszonyainak megfelelően a népet végig egyszerű eszköznek tekinti; viszont ezeken az ábrázolt történelmi viszonyokon belül fokozza a bojárokkal szembeni ellenállását, amely nem egy Griffith-féle személyes párharcot eredményez, hanem a politikai kompromisszumtól kezdve a fizikai és társadalmi megsemmisítésig bezáróan bármi lehet.

Ejzenstejn hivatkozhat a tudományra, a matematikára és a természettudományokra. A művészet mindazonáltal nem veszt semmit, hiszen a festészethez hasonlóan a filmnek is ki kell találnia a témának leginkább megfelelő spirált, és jól meg kell választania a cezúrapontokat. A keletkezés és a növekedés eme szempontjait figyelembe véve már jól látható, hogyan hordozza magában Ejzenstejn elmélete a figyelemre méltó pontok vagy a kitüntetett pillanatok meghatározását; de ezek nem egy véletlenszerű elemet vagy az individuum esetlegességét fejezik ki, mint Griffith-nél; ellenkezőleg, teljes egészében az organikus spirál rendszeres felépítéséhez tartoznak. Ez még jobban látszik, ha azt az új dimenziót vesszük figyelembe, amelyet Ejzenstejn hol a szerves dimenzióihoz tartozóként jelenít meg, hol úgy, mint ami azokat teljesen lezárja. Az összeállítás, a dialektikus elrendezés nemcsak a szerveset tartalmazza, azaz a keletkezést és a növekedést, hanem a *patetikus*at is, vagyis a „fejlődést”. A patetikusat nem szabad összekeverni az organikussal, mivel a spirál egyik végétől a másikig vektorokat lehet kifeszíteni, amelyek olyanok, mint egy körív, egy spirál húrjai. Már nem maguknak az ellentéteknek a kialakulásáról vagy fejlődéséről van szó a spirálok mentén, hanem az ellentétpár egyik oldaláról a másikra vagy inkább a másikba való átmenetről a húrok mentén: ez az ellentétbe való átcsapás. A föld és a víz, az egység és a sokaság közül nemcsak ellentét létezik, de van átmenet is az egyikből a másikba, az egyikből egyszer csak előtör a másik. Az ellentéteknek nemcsak szerves

egysége létezik, de az ellentétpár egyikének a másikba történő patetikus átcsapása is. Két pillanat között nemcsak szerves kapcsolatot létezik, hanem patetikus ugrás is, amely által a második pillanat új erőre kap, mivel az elsőt is magába olvasztotta. A szomorúságból a haragba, a kételyből a bizonyosságba, a lemondásból a lázadásba... A patetikus önmagában hordja ezt a két aspektust: egyfelől átmenet az egyik kategóriáról a másikra, az egyik minőségről a másikra, másfelől az átmenetből megszülető új minőség megjelenése. Egyszerre „sűrítés” és „robbanás”.⁵ A *Régi és új* (Sztaroje i novoje) két ellentétes részre osztja a spirált, a „Régire” és az „Újra”, és ugyanezt a felosztást ismétli meg mindkét oldalon: ez az organikus. De a tejszeparátor híres jelenetében tanúi leszünk az átmenetnek, a kétségből és a reményből a diadalba, az üres cső képéből az első csepp képébe, mely átmenet egyre gyorsul, ahogy az új minőség, a diadalmas csöpp közeledik: ez a patetikus, a minőségi ugrás. Az organikus volt az új, a patetikus viszont egyszerre a húr és a nyíl, a minőség változása, az új minőség hirtelen felbukkanása, meghatványozódása.

A patetikus ezért nem csak a kép minőségében, hanem a formában beállt változást is jelenti. A képnek tényleg hatványában kell változnia, magasabb hatványra kell emelkednie. Ezt nevezi Eizenstein „abszolút dimenzióváltásnak”, amelyet szembehelyez Griffith pusztán relatív váltásaival. Abszolút változáson azt kell érteni, hogy a minőségi ugrás egyszerre formai és anyagi. Eizenstejnnél a nagyközeli bevágása pontosan ilyen formai ugrást, egy abszolút változást jelez, vagyis a kép négyzetre emelését: Griffith-hez képest ez teljesen új funkciója a nagyközelinek.⁶ Ez abban az értelemben foglal magában szubjektivitást, amennyiben a tudat maga is új dimenzióba való átlépés, négyzetre emelés (ami „növekvő nagyközeli sorozatával”, de más módszerrel is megvalósulhat). A tudat mindenképpen patetikus, átmenet a Természetből az emberhez és ahhoz a minőséghez, amely ebből az átmenetből létrejön. Egyszerre a tudatra ébredés és az elért tudat, az elért forradalmi tudat, legalábbis egy bizonyos pontig, ami lehet *Rettegett Iván*

⁵ S. M. Eisenstein: *Mémoires*. (Emlékezések.) Ed. 10/18. I. vol. 283–284. o.

⁶ Bonitzer elemzi az Eizenstein és Griffith közötti különbséget (abszolút és viszonylagos dimenzióváltás), *Champ aveugle*, 30–32. o.

nagyon korlátozott stádiuma, vagy a *Patyomkin* még előfutár stádiuma, vagy az *Október* (Oktyabr) kulminációs pontja. A patetikust azért tekinthetjük fejlődésnek, mert magának a tudatnak a fejlődése: az organikus ugrása, amely a Természethez és a fejlődéséhez képest külső öntudatot teremt, ugyanakkor létrehoz egy belső tudatot is a társadalom és annak története, a társadalmi szerveződés minden egyes fázisa számára. Vannak még további ugrások is, amelyek különféle viszonyban állnak a tudat ugrásával, amelyek mind újabb dimenziókat, formális és abszolút változásokat, még magasabb hatványokra való emelést fejeznek ki. Ilyen a színben való ugrás, mint a *Patyomkin* vörös zászlója vagy a *Rettegett Iván* vörös lakomája. A hangosfilmmel Eizenstejn még újabb hatványozási lehetőségeket fedez fel.⁷ De – hogy a némafilmmnél maradjunk – a minőségi ugrás olyan formai vagy abszolút változásokat érhet el, amelyek már az „n-edik” hatványt jelentik: a tej folyását a *Régi és újban* felváltja a víz kifröccsenése (átmenet a csillogásba), majd egy tűzijáték (átmenet a színbe), aztán a számok cikcakkja (a látható átmenete az olvashatóba). Ebből a szempontból valik sokkal érthetőbbé Eizenstejn bonyolult fogalma az „attrakciós montázsról”, amely nyilvánvalóan nem redukálható az ellentétek, de még a metaforák használatára sem.⁸ Úgy tűnik föl nekünk, hogy az „attrakciók” – amelyek hol színházi vagy cirkuszi előadásban (Iván vörös ünnepe), hol plasztikus ábrázolásokban (a *Patyomkin*, de főleg az *Október* szobraiban) valósulnak meg – meghosszabbítják vagy kiegészítik a képet. A víz és a lángok feltörése a *Régi és újban* ugyanilyen jellegű. Nyilvánvaló, hogy az attrakciót először látványossággként kell érteni. Azután pedig asszociatív értelemben: a képek össze-

⁷ Például amit Eizenstejn „vertikális montázs”-nak hív, vö. *The Film Sense*. Ed. Meridian Books, 74. skk.

⁸ Eizenstejn a *Non-indifférente nature*-ban már hangsúlyozta a minőségi ugrás formai (és nemcsak anyagi) jellegzetességét, amelynek sajátossága, hogy tartalmaznia kell a kép meghatározódását. Itt lép be szükségképpen az „attrakciós montázs”. Se vége, se hossza azoknak a kommentároknak, amelyeket az váltott ki, ahogy az attrakciós montázs Eizenstejn az *Au-delà des étoiles*-ban magyarázza, ha nem vesszük figyelembe a képek növekvő hatványozódását. E tekintetben az a kérdés, vajon Eizenstejn lemondott-e erről a folyamatról, fel sem merül: mindig szüksége lesz rá, a minőségi ugrásról szóló elképzeléseihez.

kapcsolódása, egymáshoz való vonzódása a newtoni tömegvonzás törvényeként. Ráadásul az, amit Eizenstejn „attrakcionális kalkulusnak” nevez, még inkább jelzi a képnek ezt a dialektikus törekvését arra, hogy újabb dimenziókba kerüljön, vagyis hogy formailag egyik hatványról a másikra ugorjon. A vászonlap és a lángnyelvek a tejszóppot egyenesen kozmikus dimenzióba emelik. A tudat válik kozmikusá egy időben azzal, hogy forradalmi lesz, miután egy utolsó patetikus ugrással eléri magát a szerves halmazt, a földet, a levegőt, a vizet és tüzet. Később látni fogjuk, hogy ezáltal az attrakciós montázs miként kapcsolja össze az organikus és a patetikus.

Griffith párhuzamos montážsa helyébe Eizenstejn az ellentéteken alapuló montážst állítja; az összetartó, illetve egy célra irányuló montážs helyébe a minőségi ugrások montážsát („ugró vágás”). A montážs különféle új formái csatlakoznak ehhez, jobban mondva következnek ebből, s ezzel nem csupán gyakorlati műveletek, hanem elméleti fogalmak nagyarányú rendszere is létrejön: a nagyközei és a gyorsuló montážs új felfogása, vertikális montážs, attrakciós montážs, intellektuális vagy tudatmontážs... Hiszünk ennek az organikus-patetikus rendszernek a koherenciájában. Épp ez az eizenstejnyi forradalom lényege: tisztán filmi értelmet ad a dialektikának, kiemeli a ritmust a pusztán empirikus vagy esztétikai megítélésből – ami Griffith-nél található –, és az organizmusról egy alapvetően dialektikus felfogást alkot. Az idő megmarad közvetett képnek, amely a mozgás-képek szerves összeállításából születik, *de az intervallum, csakúgy, mint az egész, új értelmet kap.* Az intervallum, a változó jelen minőségi ugrássá vált, amely a pillanat magasabb hatványára emelkedik. Az egész mint tágasság már nem valami gyűjtő egész, amely a független részeket csak azzal a feltétellel fogadja magába, ha azok egymásért léteznek, s amely mindig növekedhet, ha a kész halmazhoz részeket adunk, vagy ha két független halmazt közös cél képzetére vezetjük vissza. Konkrétan vagy létező totalitássá vált, ahol a részek egymást hozzák létre a halmazukon belül és a halmaz a részekben reprodukálódik, olyannyira, hogy ez a kölcsönös okozatiság az egészre utal, mint a halmaznak és a részeinek az okára, bizonyos belső cél szerint. A két végén nyitott spirál már nem egy empirikus valóság kívülről való létrehozásának egy mód-

ja, hanem az a mód, ahogy a dialektikus valóság szüntelenül termelődik és növekszik. A dolgok tehát valósággal *belemerülnek* az időbe és hatalmassá válnak, mert sokkal nagyobb helyet foglalnak el ott, mint amekkora helyük a részeknek a halmazban van, vagy amekkora hellyel maga a halmaz rendelkezik. A *Putyomkin* halmaza és részei – negyvennyolc óra, illetve az *Oktoberből* tíz nap – az időben, vagyis az egészben mértéktelenül megnövekedett helyet foglalnak el. Az attrakciók pedig, mivel egyáltalán nem kívülről adódnak, illetve mérődnek hozzá, maguk az egészben való meghosszabbítás vagy belső létezés. Az organizmusnak és a montáznak a dialektikus felfogása líjzenstejnnél összekapcsolja a mindig nyitott spirált és a mindig ugró pillanatot.

Jól tudjuk, hogy a dialektikát többféle törvénnyel lehet meghatározni. Létezik mennyiségi folyamat és a minőségi ugrás törvénye: átmenet az egyik minőségből a másikba, és az új minőség hirtelen megjelenése. Létezik az egész, a halmaz és a részek törvénye. Létezik még az Egy és az ellentét törvénye, amelyről azt állítják, hogy a másik kettő tőle függ: az Egy kettővé válik, hogy egy új egységet hozzon létre. Ha egyáltalán beszélhetünk szovjet montázsiskoláról, azt nem azért tehetjük, mert szerzői hasonlítanak egymásra, hanem mert a mindannyiuknál közös dialektikus felfogásban éppen hogy különböznek egymástól, lévén, hogy mindegyikük más és más törvényhez vonzódik, amelyet ihletük újraterezt. Nyilvánvaló, hogy Pudovkint mindenekelőtt a tudat fejlődése, az öntudatra ébredés minőségi ugrásai érdeklik: *Az anya* (Maty), a *Szentpétervár végnapjai* (Konyec Szankt-Peterszburg) és a *Vihar Ázsia felett* (Potomok Dzsingisz kana) ebből a szempontból hatalmas trilógiát alkot. Ott van a Természet a maga tündöklésében és dramaturgiájában, a Néva zajló jege, Mongólia sztyeppe, mindez úgy, mint valami lineáris hajtóerő, amely alátámasztja az anyát, a paraszt és a mongol öntudatra ébredését. Pudovkin művészete abban áll, hogy bizonyos helyzet teljességét az által a tudat által tárja fel, amelyre a szereplő a helyzet által ébred, s hogy ezt a teljességet egészen odáig hosszabbítja meg, ameddig csak a tudat ki tud terjedni és képes hatni (az anya figyel az apát, aki el akarja lopni az ingaóra súlyait, vagy a *Szentpétervár végnapjaiban* az asszony, aki egyetlen pillantással felméri a

helyzet összetevőit, a rendőrt, a csésze teát az asztalon, a füstölő gyertyát, az éppen érkező férj csizmáit).⁹ Dovzszenko más módon fogja fel a dialektikát, ő a részek, az összesség és az egész hármass viszonyának megszállottja. Ha volt olyan szerző, aki meg tudta csinálni, hogy egy halmaz és annak részei belemerüljenek az egészbe, amely nekik mélységet és saját határaihoz nem mérhető kiterjedést kölcsönöz, az sokkal inkább Dovzszenko, mint Eizenstejn. Ez a forrása a dovzszenkói fantasztikumnak és tündérmesének. A jelenetek hol statikus részek vagy különálló töredékek – mint a nyomor képei az *Arzenál* (Arzenal) elején –, a kimerült asszony, a megkövült anya, a muzsik, a vetőnő, az elgázósított halottak (vagy ellenkezőleg, a *Föld* [Zemlja] boldogságot sugalló képei: ülő, álló vagy fekvő mozdulatlan párok), hol meg egy dinamikus és folyamatos halmaz tud képződni ezen a helyen, ilyen pillanatnak lehetünk tanúi például az *Aerograd* tagjában. Minden esetben bizonyos, hogy az egészbe való belemerülés a képeket évezredes múlttal köti össze, mint az ukrán hegyeké és a szkíták kincséé a *Zvenyigorában* – vagy egy planetáris jövővel, mint az *Aerogradé*, ahol a repülő a látóhatár minden pontjáról szállítja az új város építőit. Amengual a „montázs absztrakciójáról” beszélt, amely a halmazon vagy a töredékeken keresztül a szerző számára „lehetővé tette, hogy valóságos időn és téren kívül beszéljen”.¹⁰ De ez a külső azonos a Földdel is, vagy az idő igazi belsejével, vagyis az a változó egész, amely perspektívát váltva a valóságos lényeknek továbbra is e túlméretezett helyet nyújtja, s ezáltal azok egyszerre érintkeznek a legtávolabbi múlttal és a messzi jövővel, illetve részesülnek az idő saját „forradalmának” mozgásából: mint például a nagyapa, aki derűsen hal meg a *Föld* elején, vagy a nagyapa a *Zvenyigorában*, aki az idő mélyén kísért. Dovzszenko olyan óriási termetűnek

⁹ Vö. Jean Mitry: *Histoire du cinéma muet*. III. vol. 306. o.: „És akkor a nő körül néz: »a pohár, a csizma, a milicista, azután ráveti magát a pohárra, és teljes erejéből az ablakba vágja; az öreg azonnal lekuporodik, észreveszi a rendőrt és elszalad. Az egyszerű teácsésze, azután az árulkodó jel, a jelzés és a megmenekülés eszköze egymás után (...) figyelmet, egy lelkiállapotot, egy szándékot tükröznek vissza.»”

¹⁰ Barthélemy Amengual: Dovzszenko. In *Dossiers du cinéma*: „Az a költői szabadságot, amely korábban a különálló töredékek összeállítását igényelte, Dovzszenko (az *Aerogradban*) egy csodálatosan folyamatos tagolással éri el.”

ábrázolja parasztjait, Scsorszait, valamint a „mesés kor legendás lényeit”, mint amilyen óriássá – Proust szerint – az ember az idő előrehaladtával válik, s ami ugyanannyira el is választja a részeket, mint amennyire meghosszabbítja a halmazt.

Ejzenstejn bizonyos értelemben iskolateremtőnek tekinthette magát Pudovkinnal és Dovzszenkóval szemben, mert ő jól ismerte a dialektika harmadik törvényét, azt, amelyikből valószínűleg a többi is levezethető: az Egy kettővé válik, és új egységet alkot, összefogva a szerves egészet és a patetikus intervallumot. Valójában háromféleképpen fogták fel a dialektikus monτάzst, de a sztálinista kritikának egyik sem tetszett, ugyanakkor mind a háromban közös volt az a felfogás, hogy a materializmus történelmi, és hogy a Természet csak azért dialektikus, mert mindig feloldódik valami emberi teljességben. Innen a név is, amit Ejzenstejn adott a Természetnek: a „nem-közömbös”. Vertov eredetisége ezzel szemben az, hogy radikális módon állítja magának az anyagnak a dialektikáját. Ez lenne a negyedik törvény, amelyik szakít az előző hárommal.¹¹ Természetesen Vertov a Természetben jelen levő embert mutatta meg, tetteit, szenvedélyeit, életét. De alapos oka volt arra, hogy dokumentumokkal és híradófilmekkel dolgozzon, hogy hevesen visszautasítsa a Természet megrendezését és az esemény forgatókönyvét. Gépek, tájképek, épületek vagy emberek – mindegy volt: minden, még a legbájosabb parasztlány, a legmeghatóbb gyermek is úgy jelent meg, mint egy állandó kölcsönhatásban levő anyagi rendszer. Katalizátorok voltak, átalakítók, transzformátorok, amelyek mozgásra mozgással feleltek, megváltoztatván annak sebességét, irányát és rendjét, miközben az anyagot egyre kevésbé „valószínű” állapotok felé fejlesztették, és olyan változásokat valósítottak meg, amelyek saját dimenzióikhoz nem voltak méretezhetőek. Nem mintha Vertov az embereket gépeknek tekintette volna, inkább a gépeknek volt „szívük”, „mentek, remegtek, felriadtak és villámokat szórtak” úgy, ahogy az ember is tehette volna más mozdulatokkal és más feltételek között, de mindig egymással kölcsönhatásban.

¹¹ Az a kérdés, hogy vajon csak emberi dialektika létezik-e, vagy lehet beszélni önmagában a Természet (vagy az anyag) dialektikájáról is, állandóan izgatja a marxizmust. Sartre ezt veti fel újra a *Critique de la raison dialectique*-ben, állítván minden dialektika emberi természetét.

Vertov a molekuláris gyermeket, a molekuláris asszonyt, a materiális asszonyt és a materiális gyermeket fedezte fel a híradó-filmben, csakúgy, mint a mechanizmusnak és a gépnek nevezett rendszereket is. A lényeg maga a (kommunista) átmenet a felbomló rendből a felépülő rendbe. De a két rendszer, a két rend, a két mozgás között szükségképpen van egy változó intervallum. Vertovnál a mozgás intervalluma az észlelés, a szempillantás, a szem. Csakhogy a szem itt nem az ember túlságosan is mozdulatlan szeme, hanem a kamera szeme, vagyis az anyagban lévő szem, az anyagban benne lévő észlelés, amelyik attól a ponttól, ahol az *akció* kezdődik, addig a pontig terjed, ameddig a reakció tart, amely kitölti a kettő közötti intervallumot, és áthalad a világegyetemen ezeknek az intervallumoknak a ritmusára lüktetve. Ez az összefüggés a nem emberi anyag és az emberfeletti tekintet között, ez maga a dialektika, mert az anyag közösségének és az ember kommunizmusának az azonossága. A montázs maga pedig szüntelenül adaptálja a mozgás transzformációit az anyagi univerzumba, a mozgás intervallumait pedig a kamera szemébe: ez a ritmus. Meg kell mondanunk, hogy a montázs már mindenhol jelen volt a előző két mozzanatban. Ott van a forgatás előtt, az anyag kiválasztásában, vagyis azokban az anyagadagokban, amelyek kölcsönhatásra fognak lépni, legyenek mégoly távoliak is (az élet, ahogy folyik). Ott van a forgatásban, azokban az intervallumokban, amelyeket a kamera-szem elfoglal (az operatőr, aki követ, fut, belép, kilép, röviden a filmben lévő élet). Ott van a forgatás után is, a vágószobában, ahol az anyag és a felvétel egymáshoz mérődik (a film élete), és a nézőknél, akik összevetik a filmbeli életet a valóságos élettel. Az *Ember felcvőgéppel*-ben (Cselovek sz kinoapparatom) ez a három szint explicit módon van jelen, de már a korábbi műveket is ezek határozták meg.

A dialektika nem pusztá szó volt a szovjet filmesek számára. Egyszerre volt a montázs gyakorlata és elmélete. De míg a másik három nagy mester arra használta a dialektikát, hogy a szerves kompozíciót átalakítsa mozgás-képekké, Vertov megtalálta a módját, hogy szakítson a szervességgel. Szemére hányta riválisainak, hogy Griffith és az amerikai film, illetve a burzsoá idealizmus uszályában maradtak. Szerinte a dialektiká-

unk szakítania kell a túl szerves Természettel és a túl könnyen patetikussá váló emberrel. Azon igyekezett, hogy az egész összeolvadjon az anyag végtelen halmazával, az intervallum pedig az anyagban levő szemmel, a Kamerával. A hivatalos kritika részéről ő sem talált nagyobb megértésre. De végigvitt egy, a dialektikán belül folyó vitát, amit Eizenstejn nagyon jól össze tud foglalni, amikor nem elégszik meg a polémiával. Vertov az „anyag-szem” párost helyezi szembe a „Természet-ember”, „Természet-ököl”, „Természet-ökölcsapás” (organikus-patetikus) párossal.¹²

3.

A háború előtti francia iskolában (amelynek bizonyos tekintetben Gance volt az elismert feje) ugyancsak megtaláljuk az organikus kompozícióval való szakítást. De itt nem a vertovi módszerrel vagy annak mérsékelt formájáról van szó. Vajon tényleg impresszionizmusról kellene beszélnünk, hogy még jobban szembehelyezzük a német expresszionizmussal? A francia iskolát inkább egyfajta karteizianizmussal lehetne jellemezni: hiszen a szerzőket mindenekelőtt a mozgás mennyisége és az ezt meghatározó metrikus viszonyok érdekelték. Ugyanannyit köszönhetnek Griffith-nek, mint a szovjetek, és ők is túl akartak lépni azon, ami Griffith-nél még megmaradt empirikusnak, mégpedig egy tudományosabb felfogás felé, feltéve, ha az a filmi inspirációt, mi több, a művészetek egységét szolgálja (ugyanezzel a „tudományos” érdeklődéssel találkozunk a kor festészetében). Márpedig a franciák elfordultak az organikus kompozíciótól, de nem csatlakoztak a dialektikus kompozícióhoz sem, hanem kidolgozták a mozgás-képek hatalmas mechanikus kompozícióját. Ez mindazonáltal kétértelmű fogalom. Elég, ha a francia film néhány híressé vált jelenetére gondolunk: Epstein vásári ünnepeére (*Hűséges szív* [Coeur fidèle]), L'Herbier báljára (*Eldorado* [El Dorado]), Grémillon farandole-jaira (a *Maldone*-tól kezdődően).

¹² Eizenstejn elismeri, hogy a Vertov-módszer megfelel akkor, amikor az ember elérte teljes „kifejelettségét”. De addig az embernek szüksége van a patetikusságra és az attrakciókra: „Nekünk nem film-szemre, hanem film-ököltre van szükségünk. A szovjet filmnek be kell törnie a koponyákat” és nemcsak „millió szemet összegyűjteni”. Vö. *Au-delà des étoiles*, 153. o.

Nyilvánvaló, hogy egy kollektív táncban a táncosok szerves kompozíciója éppúgy benne rejlik, mint rövid vagy gyors, egyenes vagy körkörös stb. mozgásaik dialektikus kompozíciója. Bár elismerjük e mozgások mindegyikét, mégis képesek vagyunk kiemelni, illetve elvonatkoztatni belőlük egyetlen testet, „a” táncosét, amely minden táncos közös teste, valamint egyetlen mozgást, amely L’Herbier fandangója, az összes lehetséges fandango láthatóvá vált mozgása.¹³ Túllépünk a mozgó tárgyakon, hogy egy adott térben a lehető legtöbb mozgásmennyiséget gyűjtsük össze. Ily módon filmezi Grémillon az első farandole-ját egy zárt térben, amely a mozgás maximumát szabadítja föl; a többi farandole-ról pedig a későbbi filmekben nem mondhatjuk, hogy különbözőek volnának, hanem inkább mindegyik ugyanaz „a” farandole, amelyből Grémillon fáradhatatlanul vonja ki a titkot, vagyis a mozgásmennyiséget, egy kicsit úgy, ahogy Monet is folyamatosan festi „a” Nymphéát.

A tánc végső soron gép, amelynek az alkatrészei a táncosok. A francia film két módon használja a gépet annak érdekében, hogy létrehozza a mozgás-képek mechanikus kompozícióját. Az egyik típusú gép az automata, az egyszerű gép vagy óramű, geometrikus konfigurációja részeknek, amelyek a mozgásokat a homogén térben elrendezik, összegyűjtik és átalakítják azon viszonyok szerint, amelyekben keresztülhaladnak. Az automata nem az éjszaka mélyén megbúvó fenyegető életről tanúskodik, ahogy a német expresszionizmusban, hanem egy tiszta mechanikus mozgásról, azaz olyan képhalmazra érvényes maximumtörvényről, amely homogenizálva gyűjti össze a tárgyakat és az élőket, az élőt és az élettelen. A bábuk, a járókelők, a bábuk visszfényei, a járókelők árnyékai belekerülnek a megkettőződés, a váltakozás, a periodikus visszatérés és a láncreakció nagyon finom viszonyrendszereibe, s olyan hal-

¹³ Jean Epstein: *Écrits sur le cinéma*. Ed. Seghers, II. vol. 67. o. (L’Herbier kapcsán): „Egy egyre határozottabbá váló folyamatban a táncolók fokozatosan elvesztik személyes különbözőségüket, megszűnnek felismerhetők lenni mint különálló individuumok, és összeolvadnak egy közös vizuális fogalomban: a táncosban, amely már egy névtelen motívum, már nem lehet megkülönböztetni húsz vagy ötven hasonló elemről, amelyeknek egésze egy másik általánosságot, egy másik absztrakciót eredményezett: nem ezt vagy azt a fandangót, hanem a fandangót, azaz az összes fandango zenei ritmusa által láthatóvá vált struktúrát.”

mozgást alkotnak, amelyhez hozzá kell rendelni a mechanikus mozgást. Mint Vigo *Atalante*-jában a fiatal nő szökésénél, de ugyanígy Renoirnál *A kis ólomkatona* (*La petite marchande d'allumettes*) álmképétől kezdve egészen *A játékszabály* (*La règle du jeu*) nagy kompozíciójáig. Természetesen René Clair fogalmazza meg mindezt a legnagyobb költői általánossággal, különféle geometriai absztrakciókat keltve életre egy homogén, fénylő és szürke, mélység nélküli térben.¹⁴ A konkrét tárgy, a vágy tárgya úgy jelenik meg, mint valami motor vagy mozgatórugó, amely az időben fejt ki működését, *primum movens*, általa beindul az a mechanikus mozgás, amelyhez egyre több szereplő csatlakozik növekvő gépi halmaz részeként megjelenve a térben (*A szalmakalap* [*Un chapeau de paille d'Italie*]; *A millió* [*Le million*]). Az individualizmus mindenütt lényeges: az individuum tartja magát a tárgy mögött, vagy inkább fenntartja magának a hatásait az időben kifejtő mozgatórugó, illetve a motor szerepét, kísértet, illuzionista, ördög vagy örült tudós, akinek el kell tűnnie, amikor az általa elindított mozgás elérte a maximumát vagy meghaladta őt. Ekkor minden visszatér a rendes kerékvágásba. Röviden olyan ez, mint egy automatikus balett, amelynek a motorja a mozgás által maga forog körben. A gép másik típusa a gőzzel, illetve tűzzel működő gép, az erős energiagép, amely a mozgást állítja elő, és folyamatosan igazolja a heterogenitást, amelynek a fogalmait – a mechanikus és az élő, a belső és a külső, a gépész és az erő – egy belső kiterjedési folyamatban, illetve egy kiteljesedő kommunikációban összeköti egymással. A komikus és a drámai elem helyébe epikus és tragikus elem lép. A francia iskola ez esetben inkább a szovjetektől különbözik, akik folyamatosan nagy erőgépeket állítottak színre (nemcsak Eizenstejn és Vertov, de Turin főműve, a *Turkszib* is). Számukra ember és gép aktív dialektikus egységet képeztek, amely túllépett a mechanikus munka és az emberi munkás ellentmondásán. Ezzel szemben a franciák a mozgásmennyiség kinetikus egységét gépben képzeltek el, a mozgás irányát pedig egy lélekben, s ezáltal úgy állították be az egységet, mint valami Szenvedélyt,

¹⁴ Vö. Barthélemy Amengual elemzéseit: *René Clair*. Ed. Seghers. Amengual Vigónál is elemzi az automata szerepét, szembehelyezve azt az expresszionizmussal: *Jean Vigo. Études cinématographiques*. 68–72. o.

amelynek el kell jutnia a halálig. Azok az állapotok, amelyeken az új motor és a mechanikus mozgás keresztülhalad, kozmikus méretűvé növekszenek, akárcsak azok az állapotok, amelyeken az új individuuum és az emberi közösségek haladnak keresztül, amelyek az embernek és a gépnek e másféle egységében világlélekkel emelkednek. Ezért hiábavaló azzal próbálkozni, hogy Gance *A száguldó kerék* (La Roue) című filmjében kétféle képet különböztessünk meg: a mechanikus mozgását, amelyik megtartja a szépségét, és az ostobának és gyerekesnek ítélt tragédiáját. A vonat pillanatai, a sebessége, a gyorsulása, a katasztrófája nem választható el a masinista állapotaitól, Szi-szifosztól a gőzben, Prométheuszétól a tűzben egész Oidipuszéig a hóban. Ember és gép kinetikus egysége a mozgó marionettfigurától igencsak eltérő emberi Állatot határoz meg, amelyben Renoir is új dimenziókat fedez fel, mikor átveszi Gance örökségét.

Mindebből olyan absztrakt művészet született, ahol a mozgás vagy átförmálódó tárgyakból fokozatos absztrakció által, vagy a tér egészére ható periodikus átalakulásban levő geometrikus elemekből keletkezik. Ez a kinetizmusnak mint tisztán vizuális művészetnek a kutatása volt, amely már a némafilmtől kezdve felvetette azt a problémát, hogy milyen kapcsolatban van a mozgás-kép a színnel és a hanggal. A festő Fernand Léger *Gépi balettjét* (Ballet mécanique) inkább az egyszerű gépek, Epstein *Photogénie-jét*¹⁵ és Grémillon *La photogénie mécanique-ját* pedig az ipari gépek inspirálták. Látni fogjuk, hogy ezt a francia filmet sokkal mélyebb mozgás hatotta át: általános vonzalom a víz, a tenger és a folyók iránt (L'Herbert, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). Szó sincs itt a mechanikáról való lemondásról, ellenkezőleg, ez éppen a szilárd mechanikából a folyadékok mechanikájába való átmenet, amely az egyik világot a másikkal helyezte szembe, elvont értelemben pedig a folyadék képében megtalálta a mozgás mennyiségének új kiterjesztését a halmazban: jobb feltételeket a konkrétból az elvontba való átmenethez, nagyobb lehetőséget arra, hogy egy visszafordíthatatlan tartam kapcsolódjék a mozgásokhoz függetlenül azok

¹⁵ A lexikonok nem ismernek ilyen című Epstein-filmet. *Photogénie de l'impossible* címmel jelent meg könyve. – A szerk.

ábrázoló jellegétől, biztosabb képességet arra, hogy elvonja a mozgást a mozgó dologból.¹⁶ A víz az amerikai és a szovjet filmben is intenzíven jelen volt barátságos és pusztító minőségében egyaránt; de akár jó volt ez, akár rossz, szerves céloknak kellett engedelmeskednie. A francia iskola szabadítja fel a vizet, ezért válhat öncélúvá, és mindannak kifejezőjévé, aminek nincs organikus konzisztenciája.

Amikor Delluc, Germaine Dulac, Epstein „fotogenitászról” beszélnek, nyilvánvalóan nem a fénykép minőségéről van szó, hanem arról, hogy a filmképet éppen a fotóval szemben határozzák meg. A fotogenitás a mozgással „feldúsított kép”.¹⁷ A probléma épp az, hogyan határozzuk meg ezt a *dúsítást*. Először is az időintervallumról mint változó jelenről van szó. René Clair első filmjétől kezdve – *Párizs alszik* (Paris qui dort) – hatással volt Vertovra azzal, hogy intervallumokat szabadított fel. Ezek voltak azok a pontok, ahol a mozgás megáll, újrakezdődik, visszajára fordul, felgyorsul vagy lelassul: vagyis a mozgás egyfajta differenciálisa.¹⁸ Az intervallum ebben az értelemben numerikus egységként valósul meg, amely a képben maximális mozgásmennyiséget hoz létre *más meghatározó tényezőkhöz képest*, és amely egyik képről a másikra változik e tényezők változása szerint. E tényezők igen eltérő jellegűek: a bekeretezett tér természete és méretei, a mozgó és a fix tárgyak felosztása, a keretezés szöge, az optika, a beállítás időtartama, a fény és annak fokozatai, tónusai, de a figurális és érzelmi tónusok is (a színről, a zajokról és a zenéről a hangosfilmben még nem is beszélve). Az intervallum vagy a numerikus egység és a fenti tényezők között a *metrikus viszonyok halmaza* található, amelyek a „számokat”, a ritmust alkotják, és megadják a legnagyobb viszonylagos mozgásmennyiség „mértékét”. Két-

¹⁶ Az absztrakt kinetikus filmről és a ritmus felfogásáról vö. Jean Mitry: *Le cinéma expérimental*. Ed. Seghers, IV., V., X. fej. Mitry felveti a vizuális kép problémáját, amelynek nincsenek meg ugyanazok a lehetőségei, mint a zenéi képnek. Saját próbálkozásaiban Mitry maga is átlép a szilárdból (*Pacific 231*) a folyékonyba (*Images pour Debussy*), hogy e probléma bizonyos részét megoldja.

¹⁷ Jean Epstein: i. m. I. vol. 137–138. o.

¹⁸ René Clair filmjének elemzéséhez és Vertovhoz való viszonyáról vö. Annette Michelson: *L'homme à la caméra*. In *Cinéma, théorie, lectures*. Ed. Kliencksieck, 305–307. o.

ségkívül, a montázzsal egyfelől mindig is együtt jártak ilyen-fajta empirikus vagy intuitív kalkulációk, amelyek másfelől bizonyos tudományosságra törekedtek.¹⁹ Az ilyen értelemben karteziánusnak tartott francia iskola sajátossága viszont mint-ha az volna, hogy a kalkulációt túlemeli empirikus feltételén, hogy – Gance szavával – egyfajta „algebrát” csináljon belőle, és hogy – az összes változó közös funkciójaként vagy formaként, mely az organikuson túlcsordul – minden esetben a lehető legnagyobb mozgásmennyiséget nyerje ki belőle. L'Herbier monumentális belsői, Léger vagy Barsacq díszletei (*A kegyetlen asszony* [L'inhumaine]; *A pénz* [L'argent]) a legjobb példák az olyan metrikus viszonyoknak alárendelt térre, amely viszonyok következtében a téren belül működő erők vagy faktorok meghatározzák a mozgás legnagyobb mennyiségét.

Szemben azzal, ami a német expresszionizmusban történik, itt minden a mozgást szolgálja, még a fény is. Kétségtelen, a fény nem egyszerűen egy olyan faktor, amelyet csupán a fényt kísérő, a fényt elszennvedő, illetve meghatározó mozgás érvényesít. Létezik egy francia fényiskola, amelyet nagy operatőrök hoztak létre (olyanok, mint Perinal), ahol a fénynek önálló szerepe van. De a fény már önmagában véve is mozgás, tiszta kiterjedő mozgás, amely a szürkében valósul meg, „a szürke minden árnyalatában játszó egyszínű képben”.²⁰ Ez a fény szüntelenül áramlik egy homogén térben, és sokkal inkább saját mozgékonyásával hoz létre fénylő formákat, mint a helyüket változtatató tárgyakkal való találkozása által. A francia iskola híres fénylő szürkéje már olyan, mint egy mozgás-fény. Nem az Eizenstejn-féle dialektikus egység, amely feketére és fehérre oszlik, illetve amely e két színből származik mint új minőség. De még kevésbé az, ami az expresszionizmusban: a fény és az árnyék heves küzdelmének, illetve a világosság és a sötétség szorításának eredménye. A szürke vagy a fény mint mozgás,

¹⁹ Vö. például Eizenstejnnél (*Film form*, „Methods of montage”) a metrikus montázst és következményeit, a ritmikus, a tonális, harmonikus montázst. Mindazonáltal Eizenstejnnél inkább organikus arányokról, mintsem tisztán metrikus viszonyokról van szó.

²⁰ Noël Burch: *Marcel L'Herbier*. 139. o. Vö. Amengual megjegyzéseit is a fényről René Clairnél (56. o.), és főleg Vigónál (72. o.): „az expresszionizmus homályának deszakralizálása”. Grémillonról, Mireille Latilról. *Cinematographie*, 1978. október. 40. szám.

majd az alternatív mozgás. Kétségkívül ez a francia iskola eredetisége: a váltakozásra cserélte a dialektikus ellentétet s az expresszionista konfliktust. Ezt Grémillonnál találjuk meg a legmagasabb fokon: a fény és az árnyék rendszeres váltakozása, amit a világítótorony maga mozgat *A világítótorony őre*iben (Gardiens de phare), de a nappali és az éjszakai város váltakozása is *A különös Victor úrban* (L'étrange M. Victor). Kiterjedésbeli váltakozásról van szó és nem konfliktusról, hiszen mindkét oldalon fény van, a nap és a hold fénye, a holdsütötte és a napsütötte táj, melyek összeérnek a szürkében és annak minden árnyalatán keresztülmennek. Ez a fényfelfogás a látszat ellenére sokat köszönhet Delaunay kolorizmusának.

Nyilvánvaló, hogy a mozgásmennyiség maximumát ez idáig viszonylagosan kellett értelmeznünk, hiszen függött az intervallumként kiválasztott számbeli egységtől, azoktól a változó tényezőktől, amelyeknek e mozgás a funkciója, valamint a tényezők és az egység közötti metrikus viszonyoktól, amelyek formát adnak a mozgásnak. Tekintetbe véve mindezeket az elemeket, ez a „legjobb” mozgásmennyiség. A maximum minden esetben minősített, ő maga is egyfajta minőség: fandango, farandole, balett stb. Ha a jelen változatait vagy az intervallum összehúzóadásait és kitágulásait követjük, azt mondhatjuk, hogy a nagyon lassú mozgás a lehető legnagyobb mozgásmennyiséget eredményezi, éppen annyit, mint a nagyon gyors mozgás egy másik esetben: ha Gance *A száguldó kerék* című filmje a fokozatosan gyorsuló mozgás modellje a felgyorsuló montázssal, akkor Epstein *Az Usher ház bukása* (La chute de la maison Usher) című filmje a lassítás mesterműve, amely egy végtelenül elnyújtott formában ugyanúgy létrehozza a mozgás maximumát. Ezen a ponton, ahol most vagyunk, át kell térnünk egy másik aspektusra, vagyis az abszolút mozgásmennyiségre, az abszolút maximumra. Ez a két oldal távolról sem mond ellent egymásnak, sőt kezdettől fogva szigorúan elválaszthatatlanok, egymásból következnek. Már Descartesnál is megtalálható a mozgásnak ez az alapvetően viszonylagos kvantifikációja, ugyanakkor megvan a mozgás abszolút mennyisége is a világegyetem egészében. Ezt a szükségyszerű összefüggést a film önnön legalapvetőbb feltételei között találja meg: a képsík egyrészt a keretben lévő halmazok felé for-

dul, s annak elemei közé a viszonylagos mozgásmaximumot vezet be, másrészt a változó egész felé, amelynek a változása abszolút mozgásmaximumban fejeződik ki. A különbség nem egyszerűen az önmagukban lévő képek (keretezés) és a képek egymáshoz való viszonya (montázs) között áll fenn. A kameramozgás az újakeretezéssel eleve több képet sűrít egybe, és azt is lehetővé teszi, hogy egyetlen kép fejezze ki az egészet. Ez különösen érezhető Abel Gance-nál, aki jogosan dicsekszik azzal, hogy a *Napoléonban* (Napoléon Bonaparte) nemcsak a földi sínektől szabadította meg a kamerát, de az őt hordozó embertől is. A kamerát lóra tette, elhajította, mint valami fegyvert, labdaként elgurította, megpörgette és a tengerbe vetette.²¹ Ennek ellenére az előző megjegyzés, amelyet Burchtól kölcsönöztünk, továbbra is megállja a helyét: a kameramozgás az emlegetett szerzők többségénél kitüntetett pillanatokra van fenntartva, míg a tiszta, közönséges mozgás inkább statikus plánok sorozatában valósul meg. Olyannyira, hogy a montázs a képsík mindkét oldalán ott van: egyrészt a bekeretezett halmozban, amely nem elégszik meg egyetlen képpel, hanem egy képsor segítségével mutatja meg a viszonylagos mozgást, amely során megváltozik maga a mértékegység is; másrészt a film egészében, amely nem elégszik meg a képek sorozatával, hanem egy abszolút mozgásban fejezi ki magát, amelynek most fel kell fedeznünk a természetét.

Kant szerint amíg a (numerikus) mértékegység homogén, könnyedén eljuthatunk a végtelenig, de csak absztrakt módon. Ezzel szemben amikor a mértékegység változó, a képzelet gyorsan korlátba ütközik: egy rövid szakasz után már nem érti a nagyságrendeknek és a mozgásoknak az összességét, amelyeket egymás után felfog. És mégis, a bennük lévő sajátos igénynek köszönhetően, a Természetben vagy a Világegyetemben található mozgások összességét a Gondolkodásnak, a Léleknek *egy egészben* kell megértenie. Ezt nevezi Kant matematikai fenségesnek: a képzelet a viszonylagos mozgások felfogásának szenteli magát, ebben persze hamar kimerül, mivel állandóan át kell alakítania a mértékegységeket, a gondolkodásnak viszont el kell jutnia ahhoz, ami túl van minden képze-

²¹ Abel Gance. In *L'art du cinéma*. 163–167. o.

leten, vagyis az egészként felfogott mozgások összességéig, a mozgás abszolút maximumához, az abszolút mozgáshoz, amely magába olvasztja az összemérhetetlent vagy a mértéktelent, a gigantikust, a hatalmast, az égboltot vagy a határtalan tengert.²² Ez az idő második aspektusa, amely már nem a változó jelen értelmében vett intervallum, hanem az alapvetően nyitott egész, mint a jövő és a múlt végtelen nagysága. Már nem a mozgások és mozgásegységek sorozataként, hanem egyidejűségként felfogott idő (mivel az egyidejűség nem kevésbé tartozik az időhöz, mint az egymásra következés, az egyidejűség az egészként felfogott idő). A francia filmet állandóan a szimultaneizmusnak eme ideálja kísértette, éppúgy, ahogy megtermékenyítette a festészetet is, a zenét, sőt az irodalmat is. Persze azt hihetnénk, hogy lehetséges és könnyű is átjutni az első aspektusból a másodikba: az egymásra következés vajon elvileg nem végtelen-e, és határa – akár egyre jobban felgyorsul, akár végtelenül el is húzódik – vajon nem valamiféle egyidejűség, amit a végtelenségig megközelít? Epstein ebben az értelemben beszél a „gyors és szögletes egymásra következésről, amely a lehetetlen szimultaneizmus tökéletes köre felé tart”.²³ Vertov vagy még inkább a futuristák beszélhettek volna így. Mégis, a francia iskolában a két aspektus között dualizmus áll fenn: a viszonylagos mozgás az anyaghoz tartozik, és megkülönböztethető, illetve a képzelet által elgondolható halmazokat ír le, míg az abszolút mozgás a szellemhez tartozik, és a változó egész lelki jellegét fejezi ki. Úgyhogy nem is a mértékegységek játékával megyünk át az egyikből a másikba – legyenek azok bármilyen kicsik vagy nagyok –, hanem úgy, hogy egyszerűen eljutunk valami túlméretezetthez, ami minden mértékhez képest túlságos, illetve túlzás, amit a gondolkodó lélekkel csupán elgondolni lehet. L’Herbier *A pénz* című filmjében Noël Burch a szükségképpen elméretezett időegészkonstrukció egy különösen érdekes esetére mutat rá.²⁴ A viszonylagos mozgás felgyorsítása vagy lelassítása, a mérték-

²² I. Kant: *Az ítélőerő kritikája*. 36. §. Ford. Hermann István. Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó. 254–255. o.

²³ Jean Epstein: i. m. I. vol. 67. o.

²⁴ Noël Burch arra kérdez rá, miként képes *A pénz* ezt a mozgásillúziót keltetni, amikor viszonylag ritkák benne a nagy kameramozgások. Márpedig a dísz-

egység lényegi relativitása, a díszlet méretei ugyanakkor kétségkívül fontos szerepet játszanak; de inkább kísérőjelenségek, illetve a másik aspektus feltételei ezek, semmint hogy ők maguk biztosítanak az átmenetet. Ennek oka, hogy a francia dualista iskola fenntartja a különbséget a szellemi és az anyagi között, miközben kimutatja a kettő közt fennálló komplementer viszonyt: nemcsak Gance-nál, hanem L'Herbier-nél, sőt magánál Epstein-nél is. Gyakran megjegyezték, hogy a francia iskola a szubjektív képnek ugyanakkora jelentőséget tulajdonított és éppakkora fejlődést biztosított számára, mint a német expresszionizmus, jóllehet ezt más módon tette. Valójában nagyon jól foglalja össze a két kategória dualizmusát és komplementaritását: egyrészt megsokszorozza a lehetséges mozgásmennyiség relatív maximumát, összekapcsolva a látó test mozgását a látott test mozgásával; másrészt ezek között a feltételek között létrehozza a mozgásmennyiség abszolút maximumát egy független Lélek viszonylatában, amely „becsomagolja” és „megelőzi” a testeket.²⁵ Ilyen a hullámzó tánc híres esete az *Eldoradóban*.

Ezt a spiritualizmust és ezt a dualizmust Gance hozta a francia filmbe. Jól érzékelhető mindez abban a két aspektusban, amellyel ő a montázst használja. Az első szerint, amelyet ugyan nem ő talált föl, de amelyik a film lefutását vezérli, a viszonylagos mozgás egy „folyamatos vertikális montázsban” találja meg a törvényét: az egyik híres esete ennek a felgyorsított montázs, amely *A száguldó kerékben* és a *Napóleonnban* is megjelenik. De az abszolút mozgást egy teljesen más alakzat határozza meg, amit Gance „szimultán horizontális montázsnak” nevez, és amely a *Napóleonnban* találja meg két fő formáját: egyrészt az egymásra fényképezés eredeti használatát, másrészt a hármas osztott képmező és a többszörös látás, a polivízió feltalálását. Miközben nagyszámú képet helyez egymásra, és ezek

let monumentális jellege (például egy nagy szalon) kétségkívül a szereplők jelentős helyváltoztatásait vonja maga után, de mégsem elegendő magyarázat a mozgás abszolút maximumáról keletkező benyomásunkra. Burch egy adott képsoron belüli képsíkok megsokszorozásában talál rá magyarázatot: a „túltelítettség” kelti a túlméretezettség hatását, és juttat túl minket a relatív nagyságrendek viszonyain. (*Marcel L'Herbier*, 146–157. o.)

²⁵ Vö. Abel Gance: i. m.

között kis időbeli eltolásokat alkalmaz azzal, hogy betesz egy újat vagy kiemel egy másikat, Gance jól tudja, hogy a néző nem fogja látni az egymásra helyezett képeket: a meghaladott, túlsorduló képzelet hamar eljut a határaihoz. De Gance ezeknek az egymásra helyezéseknek a lélekre gyakorlott hatására épít, valamint arra, hogy a hozzáadott és elvett értékekből létrejön egy ritmus, amely a lélekben felkelti egy egész képzetét a túlméretezettség és a hatalmasság érzése által. Azzal, hogy Gance kitalálja a három részre osztott képmezőt, eléri ugyanazon jelenet három aspektusának vagy három különböző jelenetnek az egyidejűségét, és megalkotja a „csillapíthatatlannak” mondott ritmusokat. Olyan ritmusokat, amelyek szélső értékeinek csillapítása a bennük lévő közös középponti érték által megy végbe. Azzal, hogy egyesíti az egymásra fényképezésnek köszönhető szimultaneitást a képmező felosztásának szimultaneitásával, Gance a képet valóban úgy hozza létre, mint a változó egész abszolút mozgását. Ez már nem a változó intervallum, a kinetikus gyorsulás és az anyagban végbemenő lassulás viszonylagos területe, hanem a fénylő egyidejűségnek, a kiterjedő fénynek, a változó egésznek az abszolút birodalma, amely maga a Szellem (inkább nagy spirituális csigavonal, mint organikus spirál, olyan csigavonal, amely néha közvetlenül a kameramozgásban nyilvánul meg Gance-nál és L’Herbier-nél). Ez lehetne az érintkezési pont Delaunay szimultaneizmusával.²⁶

Röviden szólva a francia iskola a fenséges filmművészetét felelősen fel Gance-szal. A mozgás-kép kompozíciója az idő képét mindig ebből a két aspektusból hozza létre – az idő mint intervallum és az idő mint egész, az idő mint változó jelen és az idő

²⁶ Delaunay szemben áll a futuristákkal, akik számára az egyidejűség egy fokozatosan gyorsuló kinetikus mozgás határa. Delaunay számára a szimultaneitásnak nem a kinetikus mozgáshoz van köze, hanem csupán a fény tiszta mozgásához, amely megteremti fénylő és színes formáit, korongokba meg csigavonalakba foglalja, amelyeknek időtermészetük van. A francia filmek Blaise Cendrars-tól értesülhettek Delaunay felfogásáról. Vö. Gance: *Le temps de l’image éclaté*. In Sophie Daria: *Abel Gance hier et demain*. Ed. La Palatine. Egy ehhez közeli értelemben van Messiaennál egy zenei szimultaneizmus, amelyik pontosan „a hozzáadott értékek ritmusával” és „a csillapíthatatlan ritmusokkal” határozható meg (Goléa: *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Ed. Julliard, 65. skk.).

mint a múlt és a jövő végtelen nagysága. Például Gance *Napoleon*-jában a nép fiára, a gárdistákra és a markotányosnőre történő állandó hivatkozás egy naiv, közvetlen tanú elbeszélő idejét egy reflektált jövő és múlt epikus tágasságába vezeti be.²⁷ René Clairnél ezzel szemben a folyton megjelenő időegész a maga bájos és tündéri formájában a jelen variációival konfrontálódik. A francia iskolával tehát az idő két jelének új felfogása jelenik meg: az intervallum változó és egymást követő numerikus egység lett, amely metrikus viszonyra lép a többi tényezővel, s minden esetben a legnagyobb relatív mozgásmennyiséget határozza meg az anyagban és a képzelet számára; az egész Egyidejűvé, túlméretezetté, hatalmassá vált, amely a tehetetlenségig redukálja a képzeletet és szembesíti saját határaival, létrehozván a szellemben az abszolút mozgásmennyiség tiszta gondolatát, amely teljes történetét vagy változását, univerzumát kifejezi. Éppen ez a Kant-féle matematikai fenséges. Ezt a montázst, montázsfelfogást matematikai-spirituálisnak, extenzív-lelkinek, kvantitatív-költőinek nevezhetjük (Epstein „lyrozófiáról” beszélt).

A francia iskolát pontról pontra szembehelyezhetjük a német expresszionizmussal. A „több mozgásra” a „több fényt!” a válasz. A mozgás elszabadul, de a fény szolgálatában áll, hogy csillogtassa, alakítsa vagy elválassza azt a csillagoktól, megsokszorozza a visszatükröződések, meghúzza a csillogó fénycsíkokat, mint Dupont *Varieté*-jében a nagy zenetermi jelenetben, vagy Murnau *Az utolsó emberének* álomjelenetében. Természetesen a fény mozgás, és a mozgás-kép és a fény-kép ugyanannak a jelenségnek a két oldala. De a fény az előbb nem a német expresszionizmus módján volt hatalmas kiterjedő mozgás, ahol is a fény erőteljes intenzitású mozgás, maga az intenzív mozgás. Természetesen létezik absztrakt kinetikus művészet is (Richter, Ruttmann), de az extenzív mennyiség, a térbeli helyváltoztatás olyan, mint a higany, amely közvetve méri az intenzív mennyiséget, annak emelkedését és csökkenését. A fény és árnyék már nem alternatív kiterjedésű mozgást alkotnak, hanem intenzív küzdelemre lépnek egymással, amelynek különböző stádiumai vannak.

²⁷ Vö. Fleuri szerepét Norman King elemzésében Gance egymást követő ter-
veiben: *Une épopée populiste*. In *Cinématographe*, 1982. november. 83. szám.

Először is, a fény végtelen ereje szemben áll a sötétséggel mint szintén végtelen erővel, amely nélkül nem tudna megnyilvánulni. Szemben áll a sötétséggel, hogy megnyilvánulhasson. Ez tehát nem dualizmus, de nem is dialektika, mert kívül vagyunk minden organikus egységen vagy teljességen. Ez tehát a végtelen ellentét, amit már Goethénél és a romantikusoknál is megtalálhatunk: a fény a homály nélkül, amellyel szemben áll és amely láthatóvá teszi, semmi nem lehetne, legalábbis semmi látható.²⁸ A vizuális kép tehát kettéoszlik egy diagonális vagy egy csipkézett vonal mentén úgy, hogy a fénynek – Valéry szavával – „az árnyék a sötét fele”. Ez nemcsak a képnek vagy a képsíknak a felosztása, amit már Rippert *Homunculus*-ában vagy Langnál és Pabstnál is megtalálhatunk. Hanem montázs minta is, mint Pick *Sylvester*-ében, amely szembeállítja az odú félhomályát az elegáns hotel fényével, vagy mint Murnau *Virradat*-ában (Sunrise), amely a csillogó várost állítja szembe a sötét mocsárral. Másodszor, a két végtelen erő szembenállása egy nullpontot határoz meg, amelyhez képest minden fény véges fokozat. Valójában a fény lényege, hogy elrejtse a sötétséggel mint negatívval (=0) való viszonyát, aminek függvényében intenzitásként, intenzív minőségként határozódik meg. A pillanat itt úgy jelenik meg (szemben az extenzív egységgel és résszel), mint ami a sötétséghez képest részesül a nagyságban vagy a fény mennyiségében. Az intenzív mozgás ezért elválaszthatatlan a zuhanástól – még ha csak virtuális is –, amely a fény mennyiségének a nullától való távolságát fejezi ki. Egyedül a zuhanás képzele képes bemérni azt a fokozatot, ahol az intenzív mennyiség *emelkedik*, a Természet fénye pedig még a legnagyobb dicsősége közepett is zuhan és szüntelenül zuhan. Szükséges tehát, hogy immár a zuhanás képzele is valósággá váljon, és az egyes lények valódi vagy anyagi bukása legyen. A fény csak eszmeileg zuhan, a nap azonban már való-

²⁸ A fényről és a sötétséggel vagy a homállyal való kapcsolatáról az alapszöveg Goethe: *Théorie des couleurs*. (Ed. Triades). [Magyar kiadás: J. W. Goethe: Színtan. Didaktikai rész. Ford. Rajnai László. Budapest, é. n. Corvina. – A szerk.] Eliane Escoubas kitűnő elemzését adta, amely sok tanulsággal szolgálhat a film számára is: *L'oeil du teinturier. Critiques*, 1982. március. 418. szám. Az expresszionista fény goethei, ahogy a francia fény – Delaunay-hoz közel – newtoni volt. Igaz, Goethe elmélete egy másik aspektust is vizsgált, amellyel mi a későbbiekben foglalkozunk: a fény tiszta kapcsolatát a fehérrel.

ságosan is lebukik: ez a fekete lyuk által bekapott individuális lélek kalandja, amelynek szédítő példáit nyújtja az expresszionizmus (Murnau-nál Margit bukása a *Faust*-ban, Az utolsó emberben, ahol a főhőst elnyeli a nagy szálloda toalettjének fekete lyuka, vagy Pabstnál Lulu bukása a *Pandora szelencéje* [Die Büchse der Pandora] című filmben).

Így a fény mint fokozat (fehér) és a nulla (fekete) konkrét elmentések vagy keverék viszonyba lépnek egymással. Láttuk, ilyen a fehér és fekete vonalak, a fénycsíkok és a homálycsíkok ellentétének egész sorozata: ez a csíkozott, barázdált világ már Wienénél is megjelenik a *Dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari) tapétájában, de csak Langnál, a *Nibelungok*-ban éri el legmagasabb fokát (például a ligetbeli fény vagy az ablak által vetett fénycsíkok). Vagy ilyen a világos-sötét kevert sorozat, az összes fokozatának állandó átalakulása, amely „egy szüntelenül mozgó, változó beosztásskálát hoz létre”: ennek a formának Wegener és főleg Murnau lesznek a mesterei. Igaz, hogy a nagy szerzők mind a két oldalt ki tudták fejleszteni, és Lang el tudott jutni a legfinomabb fény-árnyék hatásokig (*Metropolis*), mint ahogy Murnau a legkontrasztosabb vonalakat tudta meghúzni, a *Virradat*-ban például, ahol is a vízbe fúltnak hitt nő keresése úgy kezdődik, hogy a viharlámpa fénycsóvái a sötét vizet pásztázzák, majd ez hirtelen átalakul a tónusait fokozatosan csökkentő fény-árnyék változásokká. Stroheim – bármennyire különbözzék is az expresszionizmustól (nevezetesen időfelfogásában és a lelkek bukásának elképzelésében) – átveszi ezt a fénykezelést, és a fény ugyanolyan jelentős mesterévé válik, mint Lang, sőt Murnau: hol egy fénylő rácsként megjelenő barázdasort látunk, amelyet a félig csukott zsalu vet az ágyra, az alvó nő arcára és felsőtestére a *Sze-szélyes asszonyokban* (Foolish Wives), hol a fény-árnyék összes fokozatát ellenfényben és elhomályosítva, mint a *Kelly királynő* (Queen Kelly) vacsorajelenetében.²⁹

Mindezekben az expresszionizmus szakított a Griffith által bevezetett organikus kompozícióval, amelyet a legtöbb szovjet dialektikus átvett. De ezt a szakítást teljesen más módon vitte

²⁹ Lotte Eisner: Jegyzetek Stroheim stílusához. *Cahiers du Cinéma*, 1957. 67. szám. A *L'écran démoniaque*-ban kitartóan elemzi az expresszionizmusnak ezt a két eljárását, a csíkokat és a fény-árnyéket; és Murnau (Ed. Le Terrain vague) című könyvében konkrétan, 88-89. és 162. o.

végbe, mint a francia iskola. Nem a szilárd és a folyékony mozgásmennyiség tiszta mechanikáját idézi fel, hanem egy sötét mocsaras életet, amibe minden tárgy alámerül, amit vagy az árnyékok szaggattak szét vagy a homályba vesztek bele. A dolgok nem organikus élete szörnyűséges élet, amely nem vesz tudomást a szervezet bölcsességéről és hatáiról. Ez tehát az expresszionizmus alapelve, amely az egész Természetre érvényes, azaz a homályba vesztett tudattalan lélekre, az elsötétült fényre, a *lumen opacatum*-ra. A természetes anyagok és a mesterséges termékek, a kandeláberek és a fák, a turbina és a nap ebből a szempontból nem különböznek egymástól. Egy élő fal rettenetes félelmet kelt; de a szerszámok, a bútorok, a házak és tetőik is, amelyek lehajlanak, összekapaszkodnak, figyelnek és elkapnak, vagy a házak árnyékai, amelyek az utcán menekülőt üldözik.³⁰ Ezekben az esetekben az organikussal nem a mechanikus áll szemben, hanem a vitális mint erőteljes csíraszerű preorganikus, amely közös az élőben és az élettelenben, az anyagban, amely felemelkedik egészen az életig, valamint az életben, amely szétterül az anyagban. Az állat annyiban vesztette el a szerveséget, amennyiben az anyag életre kelt. Az expresszionizmus a tiszta kinetizmusra hivatkozhat, ez olyan erőteljes mozgás, amely nem veszi tekintetbe sem az organikus körvonalait, sem a vízszintesnek és a függőlegesnek a mechanikus meghatározottságait; egy folyamatosan megtört vonal mentén halad, ahol minden egyes irányváltoztatás egyszerre jelzi az akadály erejét és egy új impulzus hatását, egyszóval az extenzív intenzivitásnak való alárendelését. Worringer volt az a teoretikus, aki megalkotta az „expresszionizmus” kifejezést, amit úgy határozott meg, mint az organikus ábrázolással szemben álló életerőt, amely a „gótikus vagy északi” dekoratív vonalra épül: ez a megtört vonal nem körvonalaz semmit, amiben a forma és a háttér megkülönböztethető volna, hanem cickakkban halad a dolgok között,

³⁰ Hermann Warm leírja Murnau elveszett filmjének, a *Fantom*-nak a díszletét: utca külsőben, amelynek a bal oldala valóságosan fel van építve, míg a jobb oldalát sírre szerelt műhomlokzatok foglalják el. Így az egyre gyorsabban mozgó homlokzatok a másik oldal mozdulatlan házaira vetik árnyékukat, és úgy látszanak, mintha üldöznék a fiatalembert. Warm ugyanebből a filmből egy másik példát is említ, ahol egy bonyolult szerkezet egyszerre kelt forgó mozgást és zuhanást a fekete lyukba. Vö. Lotte Eisner: *Murnau*, 231–232. o.

hol *síkra* vetíti őket, ahol ő maga is elvész, hol megpörgeti őket a *formátlanlásban*, ahol pedig „rendezetlen rángatózásba” csap át.³¹ Az automaták, a robotok és a bábuk tehát már nem mechanizmusok, amelyek bizonyos mozgásmennyiséget juttatnak érvényre vagy fokoznak, hanem alvajárók, zombik vagy gólemek, amelyek ennek a nem szerves életnek az intenzitását fejezik ki: nemcsak Wegener *Golemje*, hanem az 1930 körüli gótikus szörnyfilm is, Whale: *Frankenstein* és *Frankenstein menyasszonya* (*The Bride of Frankenstein*), valamint Halperin *White Zombie*-ja.

A geometria nem veszíti el jogait, de ez teljesen más geometria, mint a francia iskolában, mert – legalábbis közvetlenül – fel szabadult azok alól a koordináták alól, amelyek az extenzív mennyiséget határozzák meg, valamint azok alól a metrikus viszonyok alól, amelyek a mozgást egy homogén térben szabályozzák. Ez maga a „gótikus” geometria, amely nem leírja, hanem létrehozza a teret, mégpedig nem metrikus felosztással, hanem meghosszabbítással és sűrítéssel.³² A vonalak egészen a találkozási pontjukig mértéktelenül meg vannak hosszabbítva, miközben töréspontjaiknál halmozódás keletkezik. Ez lehet a fény vagy a sötétség felhalmozódása, ahogy lehetnek az árnyék vagy a fény által bekövetkezett meghosszabbítások is. Lang fel találja a hamis fényvillesztést, amelyek az egésznek az intenzív változását fejezik ki. Tehát heves perspektivista geometriáról van szó, amely kivetítésekkel s árnyékterekkel és ferde perspektívákkal dolgozik. Átlók és ellenátlók helyettesítik a vízszintest és a függőlegest. A kúp helyettesíti a kört és a gömböt. A hegyesszögek és az éles háromszögek helyettesítik a görbe vagy négyszögletes vonalakat (Caligari ajtajai, Golem csúcsai és kaplapjai). Ha összevetjük L’Herbier és Lang monumentális építkezését (*Nibelungok, Metropolis*), látjuk, hogyan jár el Lang a vonalak meghosszabbításával és a halmozási pontokkal, amelyek már csak közvetett módon válnak metrikus viszonyokká.³² Az pedig, hogy az emberi test közvetlenül beleilleszkedik ebbe a

³¹ Worringer: *L’art gothique*. Ed. Gallimard, 66–80. o. Rudolf Kurtz foglalkozik legbehatóbban a szervetlen élet témájával a filmben: *Expressionismus und Film*. Berlin, 1926.

³² A geometriáról Langnál vö. Lotte Eisner: *L’écran démoniaque*. Architecture et paysage de studio és Le maniement des foules című fejezetek.

„geometrikus csoportosításba”, hogy „ennek az architektúrának alapvető tényezője”, az éppenséggel nem azért van, mert „a stilizáció az embert mechanikus tényezővé változtatja” (ez inkább a francia iskola jellemzője), hanem azért, mert eltűnt minden különbség a mechanikus és az emberi között, de ezúttal a dolgok erőteljes szervesen életének a javára.

Azt mondhatjuk, hogy a fehér és a fekete ellentéteiben vagy a fény-árnyék változataiban a fehér elsötétül, a fekete pedig megenyhül. Olyan, mint két fokozat egyetlenegy pillanatban sűrítve, halmozódási pont, amely Goethe elméletében a szín megjelenésével esik egybe: a kék mint megvilágosodott fekete, a sárga mint törtfehér. Az is kétségtelen, hogy Griffith és Eizenstejn egy-színűséggel, sőt többszínűséggel való kísérletezései ellenére az expresszionizmus volt a filmben az igazi kolorizmus előfutára. Goethe pontosan azt magyarázta, hogy a két alapszín, a sárga és a kék mint fokozatok egy *intenzifikációs mozgás* részei, amelyet mindkét oldalról vöröslő visszfény kísér. A fokozat intenzifikációja olyan, mint egy négyzetre emelt pillanat, amelyet ez a visszfény fejez ki. A vöröslő vagy csillogó visszfény követi az intenzifikáció minden stádiumát, csillogás, tükröződés, villogás, fénygyűrűk, fluoreszkálás, foszforeszkálás. Mindez rímelt a robot megalkotására a *Metropolisban*, éppúgy, mint a *Frankenstein menyasszonya* című filmben. Stroheim rendkívüli kombinációkat hoz létre ebből, amelyekhez élő teremtményeket szállít, perverzeket vagy ártatlan áldozatokat: mint ahogy Lotte Eisner megjegyzi a *Kelly királynő* vacsorajelenete kapcsán: az ártatlan fiatal lány két tűz közé kerül, egyik oldalról, előtte az asztalon a gyertyák fénye, amely az arcán *játszik*, másik oldalról a mögötte levő kandalló fénye, amely *fényglóriát* von köré (emiatt túl meleg lesz, és hagyja lesegíteni a kabátját...). De Murnau az igazi mestere mindezeknek a stádiumoknak és aspektusoknak, amelyek egyrészt az ördög érkezését, másrészt Isten haragját hirdetik.³³ Goethe valóban megmutatta, hogy a két oldal – a kék és a sárga – intenzifikációját nemcsak hogy kísérik a vöröslő visszfények a csillogás fokozódó hatásaként, de ez az intenzívvé válás élenkvörösből, azaz egy harmadik, függetlenné vált színben

³³ Vö. Rohmer elemzését a csillogásról, *L'organisation de l'espace dans Faust de Murnau*. Ed. 10/18. 48. o. (Eliane Escoubas a korábban idézett cikkben a csillogás és az intenzifikáció hatásait vizsgálja Goethe színelmélete alapján.)

kulminál, élénkvörös – rettenetes fény tiszta izzása vagy lángolása, amely elégeti a világot és teremtményeit. Mintha a véges intenzitás most – önmaga fokozásának csúcán – összetalálkozna a végtelen egy darabkájával, ahonnan elindultunk. A végtelen nem szűnt meg munkálni a végesben, amely helyreállítja őt ebben a még érzékelhető formában. A szellem nem hagyta el a Természetet, életre keltette az egész szervetlen életet, önmagát azonban nem fedezheti fel, nem találhatja meg benne másképp, mint a rossz szellemeként, amely az egész Természetet elégeti. Ez a démon szőlő lángharika Wegener *Golemjében* vagy Murnau *Faustjában*. Ez a „szomorú és üres szemű démon foszfor-szórakáló feje” Wegenernél. És ez Mabuse és Mephisto lángoló feje. Ezek a fenséges pillanatai, a végtelennel való találkozások a rossz szellemében: különösen Murnau-nál, a *Nosferatu* nemcsak végigmegy a fény-árnyék, az ellenfény és az árnyékok szervetlen életének minden aspektusán, nemcsak létrehozza a vöröslő visszfény minden pillanatát, de akkor ér el tetőpontjára, amikor egy intenzív fény (egy tiszta vörös) elválasztja a sötét háttértől, kiemeli a még közvetlenebb síkból, és a mindenhatóság látszatát kölcsönzi neki, mely túl van lapos formáján.³⁴

Ez az új fenséges nem ugyanaz, mint a francia iskolában. Kant kétféle Fenségest különböztetett meg, a matematikai és dinamikus, a hatalmas és erőteljes, a mértéktelen és formátlan fenségest. Mindkettő tulajdonsága, hogy szétrombolja az organikus kompozíciót, az egyik túlsordul rajta, a másik pedig széttöri. A matematikai fenségesben az extenzív mértékegység olyannyira megváltozik, hogy a képzelet képtelen felfogni, saját határába ütközik, megsemmisül, de helyet csinál a gondolkodóképességnek, amely arra kényszerít, hogy mint egészet

³⁴ Bouvier-Leutrat: *Nosferatu*. 135–136. o.: „Foltok, amelyek egy fehér kört rajzolnak ki a szereplők mögött oly módon, hogy a formákat nem annyira a mozgásuk határozza meg, inkább úgy tűnik, mintha egy lapos síkból volnának kialakítva, vagy egy olyan háttérből, amely eredendőbb, mint saját hátterük, amelyet ily módon elnyel a világosság. (...) E szakítás által nem az valószínűleg meg és tör ki ez előtt a fehér folt előtt, mint egy kivágott fantom, ami rendszerint ebben az alapvető eltűnésben rejtőzik, amit például a fény-árnyék sugall. Ebből származik az így megvilágított alakok gyakran lapos hatása, és az érzés, amely saját természetük révén, az árnyékból származik, anélkül hogy romantikus módon belőle táplálkoznának. (...) Ez a hatás nem ugyanaz, mint amit az ellenfény kelt.” (Kiemelés a szerzőtől.)

képezzük el a hatalmast vagy a mértéktelent. A dinamikus fenségesben az intenzitás olyan fokra emelkedik, hogy elvakítja vagy iszonyattal sújtja, megsemmisíti organikus létünket, de előidézi a gondolkodóképességet, amelynek segítségével felsőbbrendűnek érezzük magunkat annál, ami megsemmisít bennünket. Mindezt azért, hogy felfedezzük magunkban azt az organikus feletti szellemet, amely a dolgok egész szervesetlen életén uralkodik: és ekkor már nem félünk, mert tudjuk, hogy szellemi „rendeltetésünk” valószínűleg legyőzhetetlen.³⁵ Ugyanígy Goethe szerint a lángoló vörös sem csupán az a szörnyű szín, amelyben elégünk, hanem a legnemesebb is, amely az összes többit tartalmazza, és egy magasrendű harmóniát teremtet mint teljes kromatikus kör. És éppen ez történik, illetve van esély rá, hogy ez történjen abban a történetben, amelyet az expresszionizmus mesél el a dinamikus fenséges szempontjából: *a dolgok nem szerves élete* a tűzben jut el tetőpontjára, amely eléget minket és az egész Természetet, hiszen a tűz a rossz vagy a sötétség szellemeként működik; de egy végső áldozattal, amelyet bennünk kivált, felszabadítja lelkünkben a szellem *nem-lelki életét*, s ez ugyanúgy tartozik önnön szerves individualitásunkhoz, mint a természethez. Ez a bennünk lévő isteni az a szellemi viszony, amelyben egyedül vagyunk Istennel mint fényvel. Emiatt látszik úgy, hogy a lélek *fölemelkedik* a fényhez, de inkább arról van szó, hogy önmaga fénylő részéhez csatlakozik, amely csak eszmeileg zuhant alá, és amely a világba hullott inkább, mint hogy tönkrement volna benne. A lángoló természetfölötti, érzékfölötti lett, mint Ellen áldozathozatala a *Nosferatuban* vagy Fausté, vagy Indreé a *Virradatban*.

Fel kell figyelnünk ebből a szempontból az expresszionizmus és a romantika különbségére, mert itt már nem a Természet és a Szellem kibéküléséről van szó, mint a romantikában, ahol a Szellem a Természetben elidegenedett és önmagára talált: ez a felfogás mint dialektikus fejlődés még egy organikus totalitásra épül. Ezzel szemben az expresszionizmus elvben csak egy szellemi univerzum egészét gondolja el, amely saját absztrakt formáit hozza létre, saját fénylényeit, saját illesztéseit, amelyek hibásnak tűnnek az érzékelhető szemében. Távol

³⁵ I. Kant: *Az ítélőerő kritikája*. 26–28. §. 216–230. o.

tartja a káoszt az embertől és a Természettől.³⁶ Vagy inkább azt mondja nekünk, hogy káosz van, és az is lesz, ha nem csatlakozunk ahhoz a szellemi univerzumhoz, amelyben ő maga is gyakran kételkedik: a káosz tüze gyakran győzedelmeskedik, vagy úgy állítják be, mint ami még sokáig győztes marad. Egy szóval, az expresszionizmus a világot vörös alapon vörössel festi meg, az egyik a dolgok szörnyűséges szervetlen életére utal, a másik a szellem fenséges nem-lelki életére. Az expresszionizmus eljut a sikolyhoz, Margit sikolyához, Lulu sikolyához, amely ugyanúgy jelzi a szervetlen élet borzalmát, mint a spirituális világ talán csak illuzórikus nyitottságát. Ejzenstejn is eljutott a sikolyhoz, de úgy, mint egy dialektikus, tehát mint minőségi ugráshoz, ami az egészet fejleszti tovább. Most ezzel szemben az egész a magasban van, és összeolvad a piramis szellemi csúcsával, amely fölfelé haladván szüntelenül nyomja lefelé az alapját. Az egész szinte végtelen intenzifikáció lett, amely kilépett minden fokozatból, keresztülhaladt a tűzön, de csak azért, hogy elszakítsa az anyagihoz, a szerveshez és az emberihez kötődő érzéki kötelékeit, hogy kiszakadjon a múlt minden szakaszából, és így fedezze fel a jövő elvont spirituális Formáját (Hans Richter: *Ritmusok* [Rhythmus])³⁷.

³⁶ Vö. Worringer szövegét az expresszionizmusról mint „új művészetről”, idézi Bouvier-Leutrat, 175–179. o. Bizonyos kritikuskor fenntartásai ellenére Worringer modernista álláspontja nagyon közel állónak tűnik számunkra a Kandinskyéhoz (Du spirituel dans l'art). Mind a ketten elvetik Goethe és a romantika igyekezetét a Szellem és a Természet kibékítésére, amely individualista és szenzualista perspektívába helyezi a művészetet. Szembehelyeznek ezzel egy „szellemi művészetet” mint Istennel való egyesülést, amely túllép a személyeken és távol tartja a Természetet, visszaküldve őket a káoszba, ahonnan a modern embernek ki kell lépnie. Még abban sem biztosak, hogy a vállalkozás sikerrel jár, de nincs más választás: innen Worringer megjegyzései „a sikolyról” mint az expresszionizmus egyedüli kifejezéséről, amely pedig talán illuzórikus. Ez a pesszimizmus, amely a világkáoszra vonatkozik, újra megjelenik az expresszionista filmben, és még a spirituális üdvözülés gondolata is, amely az áldozathozatalon keresztül lehetséges, viszonylag ritka benne. Főleg Murnaunál találjuk meg, gyakrabban, mint Langnál. Nem véletlen, hogy Murnau áll az összes expresszionista között a legközelebb a romantikához: megőrzi az individualizmust és a „szenzualizmust”, amely egyre szabadabban jelenik meg az amerikai periódusban a *Virradat* és a *Tábu* című filmekben.

³⁷ Hans Richter 1921-től kezdődően, néhány éven át készített *Ritmus-sorozata*-ról van szó: *Rhythmus 21*, *Rhythmus 23*, *Rhythmus 25*. A szerk.

Láttunk tehát négyféle montázstípust. Ugyanis a mozgásképek minden esetben nagyon eltérő kompozíciókat teremtenek: az amerikai film organikus-aktív, empirikus vagy inkább empirista montázsát; a szovjet film dialektikus montázsát, amely organikus vagy materiális; az organikussal szakító francia iskola kvantitatív-pszichikus montázsát; a német expresszionizmus intenzív-spirituális montázsát, amely egy nem szerves életet összeköt egy nem-lelki élettel. Ilyenek a filmek nagy víziói gyakorlati megvalósulásukban. Ne higgyük azt például, hogy a párhuzamos montázs adottság, amelyet mindenütt megtalálunk, hacsak nem egy nagyon általános értelemben, hiszen a szovjet film az ellentétmontázzsal helyettesíti, az expresszionista film pedig a kontrasztmontázzsal stb. Azt próbáltuk megmutatni, milyen gyakorlati és elméleti variációi vannak a montázstípusoknak a mozgás-kép organikus, dialektikus, extenzív, illetve intenzív felfogásai szerint. Ez volt tehát a film gondolkodásmódja vagy a filozófiája, és nem utolsósorban ugyanannyira a technikája is. Ostobaság volna azt mondani, hogy az elméletek-gyakorlatok egyike jobb, mint a másik, vagy hogy a fejlődést képviseli (a technikai fejlődés minden irányban végbement, és ezeket az irányokat inkább feltételezi, mintsem meghatározná). A montázs egyetlen általános meghatározása az, hogy a filmképet kapcsolatba hozza az egészszel, azaz a Nyitottként felfogott idővel. Ily módon az idő közvetett képét adja, az egyedi mozgás-képben és a film egészében egyszerre. Ez egyrészt a változó jelen, másrészt a jövő és a múlt végtelen tágassága. Úgy találtuk, hogy a montázs formái különbözőképpen határozzák meg e két szempontot. A változó jelen intervallummá változott, minőségi ugrássá, numerikus egységgé, intenzív fokozattá, az egész pedig szerves egészszé, dialektikus totalitássá, a matematikai fenséges mértéktelen totalitásává, a dinamikus fenséges intenzív totalitásává. Azt, hogy mi az idő közvetett képe és a közvetlen idő-képpel összehasonlított lehetőségei, csak később láthatjuk meg. Ha igaz, hogy a mozgás-képnek két arca van, amelyikből az egyik a halmazok és annak részei felé fordul, a másik az egész és annak változásai felé, akkor most a mozgás-képet kell faggatni: a mozgás-képet önmagában, minden fajtájában és mind a két oldaláról.

A MOZGÁS-KÉP HÁROM VÁLTOZATA

Második Bergson-kommentár

1.

A pszichológia történelmi válsága egybeesik azzal a pillanattal, amikor tarthatatlanná vált az az álláspont, amely a képeket a tudatba, a mozgásokat pedig a térbe helyezi. Eszerint a tudatban csak minőségi, kiterjedés nélküli képek foglalnának helyet. A térben pedig kiterjedéssel bíró, mennyiségi mozgások. De hogyan lehet átjutni az egyikből a másikba? Hogyan magyarázzuk meg, hogy a mozgások egyszer csak képet hoznak létre éppúgy, mint az érzékelésben – vagy hogy a kép mozgást eredményez, mint a szándékos cselekvésben. Ehhez az agyat valamilyen csodálatos képességgel kellene felruháznunk. Továbbá hogyan akadályozzuk meg, hogy a mozgás ne váljék képpé, ne legyen kép, még ha csak virtuális is, és hogy a kép ne váljon mozgássá, még ha az csak parciális is? A materializmus és az idealizmus szembenállása végül is terméketlennek bizonyult. Az egyik a tudatot akarta tiszta anyagi mozgások segítségével rekonstruálni, a másik a világot, mégpedig tiszta tudati képek által.¹ Tehát mindenképpen túl kellett lépni a mozgás és a kép, a tudat és a dolog kettősségén. Egy időben két nagyon különböző szerző is nekilátott ennek a feladatnak, Bergson és Husserl. Mindegyik a maga csatakiáltását hallatta: minden tudat *valaminek* a tudata (Husserl), illetve minden tudat *valami* (Bergson). Kétségkívül számos filozófián kívüli tényező is magyarázza, hogy a régi álláspont lehetetlenné vált. Társadalmi és tudományos tényezők egyre több mozgást vittek a tudatos életbe, és egyre több képet az anyagi világba. Hogyan lehetséges, hogy ezek után ne vegyünk tudomást a filmről, amely ez idő tájt keletkezett, és letette a maga bizonyítékát az asztalra a *mozgás-kép* létezéséről?

¹ Ez a *Matière et mémoire* első fejezetének legfőbb témája és konklúziója.

Igaz, hogy Bergson – láthattuk – csak álszövétségest lát a film-ben. Ami Husserl-t illeti, tudomásunk szerint egyáltalán nem hi-vatkozik a filmre (megjegyezzük, hogy Sartre még ennél jóval később sem említi a filmképet, amikor az *Imagination*-ban min-denféle képeket vesz leltárba és elemez). Merleau-Ponty lesz az, aki mellékesen megpróbálkozik a film és a fenomenológia szem-beállításával, de a filmet ő sem tekinti egyértelmű szövétséges-nek. Csakhogy a fenomenológia és Bergson érvei annyira kü-lönbözőek, hogy pusztá ellentétük is bizonyára irányadó lehet. A fenomenológia a norma rangjára emeli a „természetes per-cepciót” és annak feltételeit. Márpedig ezek a feltételek azok az egzisztenciális koordináták, amelyek az érzékelő alanyt „lehorgonyozzák” a világban, olyan világban létet, világra való nyi-tottságot határoznak meg, amely a híres „minden tudat valami-nek a tudata” mondatban fejeződik ki... Ettől fogva a mozgást – legyen az akár érzékelt, akár megvalósított – nem az anyagban aktualizálódó intelligibilis formaként kell felfogni (Idea), ha-nem mint érzékelt formát (Gestalt), amely az érzékelt mezőt egy szituációban lévő intencionális tudat függvényeként szervezi meg. A film azonban – hiába távolít, illetve közelít bennünket a dolgokhoz – a szubjektum lehorgonyozottságát éppúgy meg-szünteti, mint a világhorizontot, és a természetes percepciót egy implicit tudással és egy második intencionalitással helyettesíti.² A filmet nem lehet összetéveszteni más művészetekkel, ame-lyek a világban keresztül főként az irreálist célozzák meg, ezzel szemben a film magából a világból csinál irrealitást vagy elbe-szélést: a filmmel a világ válik önmaga képévé, és nem a kép vi-lággá. Megjegyezzük, hogy a fenomenológia bizonyos tekin-tetben a film előtti állapotoknál ragad meg, ezzel menthető za-varodottsága: előnyben részesíti a természetes percepciót, kö-vetkezésképp a mozgás még *pókokra* vonatkozik (amelyek egy-szerűen egzisztenciálisak és nem esszenciálisak); innentől a filmi mozgást a percepció feltételeihez való hűtlenséggel vádolják, másrészt mint újfajta elbeszélést magasztalják föl, amely képes „közeledni” az érzékelthez és az érzékelőhöz, a világhoz és az érzékeléshez.³

² Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. Ed. Gallimard, 82. o.

³ Legalábbis így tűnik nekünk Albert Laffay fenomenológiai ihletésű komp-lex elméletéből, *Logique du cinéma*. Ed. Masson.

Bergson egészen más oknál fogva ítéli bizonytalan szövetségnek a filmet. A film ugyanis a mozgást ugyanazon a módon érti félre, mint a természetes percepció, és ugyanazon okokból is: „Az elvonuló valóságról *quasi*-pillanatképeket készítünk (...), észrevezés, értelmi munka, nyelv általában így dolgozik.”⁴ Más szóval Bergson szerint a *természetes* percepció nem lehet modell, nincs semmiféle kitüntetett helye. A modell inkább a dolgok olyan állapota lehetne, amely szüntelenül változik, olyan anyagfolyam, amelyben nem lehet kijelölni semmiféle szilárd vonatkoztatási pontot. A dolgoknak ebből az állapotából kiindulva meg kellene mutatni, hogyan tudnak a tetszőleges pontokon kialakulni olyan középpontok, amelyek fix pillanatkép hatását keltik. Ez volna a tudatos, a természetes vagy filmi percepció „levezetése”.⁵ De lehet, hogy a film itt előnyös helyzetben van: éppen mert nincs se rögzítési pontja, se horizontja, a vágások, amelyekkel dolgozik, nem akadályozzák meg abban, hogy fölfelé haladjon azon az úton, amelyiken a természetes érzékelés lefelé halad. Ahelyett, hogy a decentráltság állapotából az egy pontra irányított érzékelés felé haladna, nyugodtan közeledhet a decentráltság állapotához. Ez a közeledés – ha egyáltalán erről van szó – ellentéte annak, amiről a fenomenológia beszélt. Minden kritikai észrevétele ellenére Bergson teljes mellszélességgel nyugodtan kiállhatna a film mellett, s jobban is, mint gondolná. Ezt látjuk mindjárt az *Anyag és emlékezet* ragyogó első fejezetében.

Valójában olyan világ nyílik meg előttünk, ahol a kép = mozgás. Legyen a kép mindannak a halmaza, összessége, ami megjelenik. Még csak azt sem mondhatjuk, hogy az egyik kép hat vagy visszahat a másikra. Nincs olyan mozgó dolog, amely különbözne a véghezvitt mozgástól, és nincs olyan mozgató dolog, amely különbözne a rá ható mozgástól. Minden dolog, vagyis minden kép azonos a saját cselekvéseivel és reakcióival: ez az egyetemes változatosság. Minden egyes kép „csak út, amelyen minden irányban olyan módosulások mennek végbe, amelyek szétterjednek a világegyetem végtelenségében”. Minden kép „teljes terjedelmével” és „minden elemi részével” hat és

⁴ *Teremtő fejlődés*. I. m. 278. o.

⁵ *Matière et mémoire*, 182 o. „Azt mondom következképp, hogy a tudatos érzékelésnek létre kell jönnie.”

visszahat a másikra.⁶ „Az igazság az, hogy a mozgások mint képek nagyon világosak, és nincs mit mást keresni a mozgásban, mint amit benne látunk.”⁷ Egy atom olyan kép, amely addig terjed, ameddig cselekvései és reakciói terjednek. A testem kép, azaz a szemem, az agyam képek, testem részei. Hogyan tartalmazhat az agyam képeket, ha ő is egy kép a többi között? A külső képek hatnak rám, mozgást közvetítenek felém, és én mozgással felelek: hogyan lehetnek a képek a tudatomban, hiszen én magam is kép vagyok, azaz mozgás? És egyáltalán, beszélhetek-e így magamról, beszélhetek-e szemről, agyról és testről? Csak kénytelenségből, mivel még semmit sem tudok ekképp azonosítani. Inkább valami gáznemű állapotról van szó. Magamat, a testemet inkább folyamatosan megújuló atomok és molekulák halmazának nevezhetném. De beszélhetek-e akár csak atomokról is? Az atomokat meg sem lehetne különböztetni az atomközi világoktól és hatásoktól.⁸ Ez túlságosan forró állapota az anyagnak ahhoz, hogy szilárd testeket meg lehessen különböztetni benne. Ez az egyetemes változás, hullámmás, fodrozódás világa: nincsenek sem tengelyek, sem középpontok, sem jobb, sem bal, sem fönt, sem lent...

A képeknek ez a végtelen halmaza immanenciasíkot alkot. A kép ezen a síkon önmagában létezik. A képnek ez a magábanvalósága az anyag: nem a kép mögött rejtőző valami, ellenkezőleg, a képnek és a mozgásnak az abszolút azonossága. A kép és a mozgás azonosságából azonnal a mozgás-kép és az anyag azonosságára következtetünk. „Mondjátok, hogy a testem anyag vagy mondjátok, hogy kép...”⁹ A mozgás-kép és az anyagfolyam szigorúan egy és ugyanaz a dolog.¹⁰ Vajon ez az anyagi univerzum a mechanikusság univerzuma? Nem, mivel (ahogy a Teremtő fejlődés majd megmutatja) a mechanikusság zárt rendszerekhez, érintkezésekhez, pillanatnyi, mozdulatlan szegmensekhez kapcsolódik. Márpedig éppen hogy ebben az univerzumban, ezen a síkon formálódnak a zárt rendszerek, a véges halmazok; a részek külsőlegessége teszi ezt lehe-

⁶ Uo. 187. o.

⁷ Uo. 174. o.

⁸ Uo. 188. o.

⁹ Uo. 171. o.

¹⁰ Teremtő fejlődés. I. m. 272. o.

tővé. De ő maga nem zárt rendszer. Halmaz ugyan, de végtelen: az immanenciasíkjá a mozgás (a mozgás arca), amely minden egyes rendszer részei között és rendszerről rendszerre jön létre, keresztülmegy mindegyiken, átfésüli őket, és olyan körülményeket teremt számukra, hogy ne lehessenek abszolút zártak. Ugyanakkor szegmens is; de – Bergson bizonyos terminológiai bizonytalanságai ellenére – nem mozdulatlan pillanatnyi szegmens, hanem mozgó, időbeli szegmens vagy perspektíva. Tér-idő blokk, mivel minden esetben hozzátartozik a benne munkálkodó mozgásnak az ideje. Sőt, az ilyen blokkoknak vagy mozgó szegmenseknek egész végtelen sorozata létezik. Ez megannyi síkbeállítás, amely nem más, mint az univerzum mozgásainak egymásutánja.¹¹ A sík pedig nem válik el a síkoknak eme beállításától. Ez nem mechanikusság, hanem gépiesség (machinisme). Az anyagi univerzum, az immanenciasík a *mozgás-kép gépies elrendezése*. Bergson itt egy rendkívüli ötlettel áll elő: az univerzum önmagában való film, metafilm; mindez a filmnek egy Bergson nyílt kritikájához képest teljesen más szemléletéről tanúskodik.

De hogyan beszélhetünk magánvaló képekről, amelyeket senki sem lát, és amelyek senkihez sem szólnak? Hogyan beszélhetünk Látszásról, hiszen még szem sincsen? Legalább két okunk van erre. Az első az, hogy meg akarjuk különböztetni a képeket a testként felfogott dolgoktól. Valóban, érzékelésünk és nyelvünk megkülönböztet testeket (főnevek), minőségeket (melléknevek) és cselekvéseket (igék). De ebben az értelemben a cselekvések a mozgást már behelyettesítették egy ideiglenes hely képzetével, amely felé tart, egy eredménnyel, amelyet elér; a minőség a mozgást behelyettesítette egy állapot

¹¹ Úgy tetszhet, az immanenciasík fogalmával és azzal, ahogy ezt jellemezzük, eltávolodunk Bergsontól. Holott hitünk szerint hűek vagyunk hozzá. Bergson gyakran írja le az anyag síkját mint az átváltozás „pillanatnyi szegmensét” (*Matière et mémoire*, 223. o.). De ez csak az előadásmód kényelmességének tulajdonítható. Ugyanis – ahogy Bergson emlékeztet rá, és még fog rá emlékeztetni (292. o.) – ez olyan sík, ahol az átalakulásban levő mozgások folyamatosan megjelennek és terjednek. Időt hordoz tehát. Az időt mint a mozgás változóját tartalmazza. Mi több, a sík maga mozgó, mondja Bergson. Valóban, minden mozgásegysüttesnek, amely változást fejez ki, megfelel egy síkbeállítás. A tér-idő blokkok gondolata tehát egyáltalán nem ellentétes Bergson tézisével.

képzetével, amely addig marad fenn, míg egy másik fel nem váltja; a test pedig egy alany képzetével, amely végrehajtja ezt a mozgást, vagy egy tárggyal, amely elszenvedti a mozgást, vagy egy eszközzel, amelyik közvetíti azt.¹² Látni fogjuk, hogy a világegyetemben valóban ilyen képek keletkeznek (akció-képek, affekció-képek, percepció-képek). Ezek azonban új feltételektől függenek, és persze pillanatnyilag nem tudnak megjelenni. Jelenleg csak olyan mozgásokkal rendelkezünk, amelyeket azért hívunk képeknek, hogy megkülönböztessük őket mindattól, amiké még nem váltak. Mindazonáltal ez a negatív ok még nem elégséges. A pozitív ok az, hogy ez az immanenciasík teljes egészében Fény. A mozgások összessége, az akció és reakció mind-mind fény, amely szétszóródik és terjed „ellenállás és veszteség nélkül”.¹³ A kép és a mozgás azonosságának oka az anyag és a fény azonossága. A kép mozgás, ahogy az anyag fény. Bergson csak később, a *Tartam és egyidejűségben* mutatja ki a relativitás elmélete által végrehajtott inverzió jelentőségét a „fényvonal” és „merev fény”, a „fénylő alakzatok” és „szilárd vagy geometrikus alakzatok” között: a relativitással „a fényalakzat kényszeríti rá feltételeit a merev alakzatra”.¹⁴ Ha visszaemlékezünk Bergson leghőbb vágyára: megalkotni a modern tudomány filozófiáját (a tudományról való gondolkodás, azaz az ismeretelmélet értelmében, hanem, ellenkezőleg, autonóm fogalmak létrehozásával, amelyek képesek megfelelni a tudomány új szimbólumainak), akkor megértjük, hogy Bergson és Einstein ütköztetése elkerülhetetlen volt. Ennek első mozzanata az az állítás, hogy a fény az egész immanenciasíkra szétszóródik, illetve kiterjed. A moz-

¹² *Teremtő fejlődés*. I. m. 273–275. o.

¹³ *Matière et mémoire*, 188. o.

¹⁴ *Tartam és egyidejűség*. V. fejezet. Ismerjük a jelentőségét és kétértelműségét ennek a könyvnek, amelyben Bergson szembeszáll a relativitáselmélettel. De Bergson nem azért tiltotta meg az újradadását, mert rájött, milyen hibákat követett el. A félreértés inkább az olvasók részéről támadt, akik azt hitték, hogy Bergson Einstein elméleteiről beszél. Természetesen nem erről volt szó (de Bergson nem tudta elosztatni ezt a félreértést). Láttuk, hogy tökéletesen elfogadja a fény és a tér-idő blokkok elsőségét. A vita másra vonatkozott: vajon ezek a blokkok ellentmondanak-e az átalakulásként vagy tartamként értelmezett egyetemes idő létezésének? Bergson sohasem gondolta, hogy a relativitáselmélet hamis volna, csak azt, hogy nem képes megalkotni a számára megfelelő reális idő filozófiáját.

gán képen még nincsenek testek vagy merev vonalak, csupán fényvonalak és fényalakzatok. Ilyen alakzatok a tér-idő blokkok. Ezek magánvaló képek. Azért nem jelennek meg egy szem számára, mert a fény még nem verődött vissza, nem ütközött akadályba, tudniillik „amíg terjed, [a fény] nem látható”.¹⁵ Más szóval, a szem a dolgokban van, az önmagukban való fénylő képekben. „A fénykép – ha egyáltalán létezik – már elkészült, elő van hiva magukban a dolgokban a tér minden pontját illetően...”

Bergson szakít az egész filozófiai hagyománnyal, amely a fényt inkább a szellem oldalára helyezte és a tudatból fénynyalábot csinált, amely a dolgokat kiemeli eredendő homályosságukból. A fenomenológia még tökéletesen osztotta ezt az antik hagyományt; csak ahelyett, hogy a fényt belső fényként értelmezte volna, kifelé nyitott, mintha a tudat intencionalitása egy villanylámpa fénysugara lenne („minden tudat *valaminek* a tudata...”). Bergson ennek ellenkezőjét gondolja. A dolgok azok, amelyek önmagukban fénylenek anélkül, hogy bármi megvilágítaná őket: minden tudat valami, összeolvad a dologgal, azaz a fény képével. De csak névleges, mindenütt szétáradó tudatról van szó, amely nem mutatkozik meg: a fotó már elkészült, már előhívódott minden dologban és minden ponton, de „áttetsző”. Később azért tud létrejönni tényleges tudat a világban, az immanenciasík egy-egy pontján, mert ezek a nagyon speciális képek megállították vagy visszaverték a fényt, szállították a „sötét ernyőt”, amely hiányzott a lemezhez.¹⁶ Röviden tehát nem a tudat fény, hanem a képek összessége vagy a fény az, ami az anyagban benne rejlő tudat. Ami a *mi* tényleges tudatunkat illeti, az csupán az a homály, amely nélkül a fény „ha örökké terjedne, sosem lenne látható”. Ebben a tekintetben Bergson ellentéte a fenomenológiával gyökeres.¹⁷

¹⁵ *Matière et mémoire*, 186. o.

¹⁶ Uo. 188 o. „A mindenség fényképe áttetsző: hiányzik mögüle a lemez, a sötét ernyő, amelyre a kép rávetül.”

¹⁷ Sartre jól jellemezte a bergsoni fordulatot a *L'imagination*ban (P.U.F.) („Létezik tiszta foszforeszkáló fény megvilágított anyag nélkül; csakhogy ez a tiszta, mindenüvé szétáradó fény csak akkor aktualizálódik, ha visszaverődik bizonyos felületekről, amelyek egyszersmind ernyőként szolgálnak szemben más fényzőnakkal. A klasszikus hasonlat egyfajta megfordításról van itt szó: ahelyett, hogy a tudat volna a fény, amely a szubjektumtól megy a

Az immanenciasíkról és az anyagsíkról azt mondhatjuk tehát, hogy: mozgás-képek együttese; fényvonalak és alakzatok gyűjteménye; tér-idő blokkok sorozata.

2.

Mi történik, mi történhet ebben a középpont nélküli világban, ahol minden mindenre reagál? Nem kell bevezetnünk egy más természetű tényezőt. Nos a következő történhet: a sík véletlenszerű pontjain *intervallum* jelenik meg, eltérés az akció és a reakció között. Bergsonnak nem kell több: a mozgásokat és a mozgások közötti intervallumokat veszi egységnek (épp ezt akarja Dziga Vertov is materialista filmfelfogásában)¹⁸. Világos, hogy ez az intervallumjelenség csak annyiban lehetséges, amennyiben az anyagsík tartalmazza az időt. Bergson számára az eltérés az intervallum meghatározásához elegendő egy nagyon különleges képtípus meghatározásához: ezek az élő képek vagy anyagok. Miközben a többi kép minden oldalával és minden részével *cselekszik és reagál*, ezek a képek csak egyik oldaluk és csak bizonyos részeik által aktívak, és megint más részekkel reagálnak. Ezek bizonyos értelemben felnagyított képek. Először is, specializált oldaluk – amelyeket később receptív vagy érzékelő oldalaknak fogunk nevezni – érdekes hatással van a bejövő képekre és ingerekre: mintha kiválasztana bizonyos ingereket az összes többi közül, amelyek együtt mozognak és dolgoznak az univerzumban. Így jöhetnek létre a zárt rendszerek vagy „táblaképek”. Az élőlényeken „valahogy keresztülhaladnak a számukra közömbös külső ingerek; a többiek kiválnak, és ezáltal az izoláció által lesznek érzékletekké”¹⁹. Ez pontosan a *bekeretezés* művelete: a keret kiszűr bizonyos ingereket, és ettől fogva – látni fogjuk – ezeket már előre várjuk.

tárgyig, a fényesség megy a tárgytól a szubjektumig”, 44. o.) De Sartre antibergsonizmusa lekicsinyelte ennek a fordulatnak a jelentőségét, és tagadta a bergsoni képfelfogás újszerűségét.

¹⁸ Dziga Vertov: *Articles, journaux, projets*. Ed. 10/18. (Ez az állandó témája Vertov manifestumainak.)

¹⁹ *Matière et mémoire*, 186. o. Ez az oldal nagyon szép összefoglalása Bergson összes tézisének.

Másfelől azonban a reakciók már nem követik azonnal a behatást: az intervallum segítségével a késleltetett reakciónak van idejük, hogy kiválasszák elemeiket, és egy új mozgásba szervezzék vagy integrálják őket, amelyre lehetetlen következtetni pusztán a bejövő inger meghosszabbítása által. Éppen az ilyen reakciókat – amelyek valami előre nem sejtető vagy új dolgot mutatnak fel – hívjuk „akciónak”. Így az élő kép „a bejövő mozgáshoz viszonyítva elemző eszköz, a végrehajtott mozgáshoz viszonyítva pedig válogató eszköz”.²⁰ Lévéen, hogy az élő képek ezt a privilégiumot csak a bejövő és a végrehajtott mozgás közötti rés vagy intervallum jelenségének köszönhetik, olyan „meghatározatlanság-középpontokká” válnak, amelyek a mozgás-képek középpont nélküli világában jönnek létre.

Ha pedig az anyag sík másik, fényes oldalát nézzük, elmondhatjuk, hogy az élő képek vagy anyagok azt a sötét ernyőt biztosítják, amely hiányzott a lemezen, és a bejövő képet (a fotót) megakadályozta abban, hogy megjelenjen. A fénycsík vagy kép itt akadályba ütközik, vagyis a homályba, amely visszaveri, nem pedig szétszóródik és terjed minden irányban „ellenállás és veszteség nélkül”. Éppen az élő képről visszaverődő képet hívjuk percepciónak. Ez a két aspektus szigorúan kiegészíti egymást, viszonyban van egymással: a különleges kép, az élő kép feloldhatatlan meghatározatlanság-középpont vagy sötét ernyő. Ebből lényegében egy kettős rendszernek, illetve a képek kettős vonatkozási rendszerének a meglétére következtethetünk. Egyfelől van az a rendszer, ahol a képek önmagukban variálódnak, és minden egyes kép a másikhoz való viszonyában működik, és minden oldalával és részletével reagál. Másfelől ehhez adódik az a másik rendszer, amelyben minden kép elvileg csak egyetlen kép szempontjából változik, amelyik egyik oldalával felfogja a többi kép aktivitását, és egy másik oldalával reagál.²¹

Nem léptünk ki a kép-anyag mozgásból. Bergson szüntelenül hangoztatja, hogy semmit sem értünk meg, ha először nem a képek összességét vesszük figyelembe. Csak ezen a síkon jöhet létre a képek közötti egyszerű mozgás. És az agy maga sem más, mint intervallum akció és reakció között. Az agy persze nem

²⁰ Uo. 181. o.

²¹ Uo. 176. o.

képközéppont, ahonnan ki lehetne indulni, hanem maga is különleges kép a többi között, a képek középpont nélküli univerzumban egy meghatározatlanság-középpont. A kép-agy fogalommal Bergson az élőknek rögtön egy nagyon összetett és szervezett állapotát vázolja föl az *Anyag és emlékezetben*, mivel ekkor még nem tárgyalja az élet problémáját (a *Teremtő fejlődésben* pedig más szempontból vizsgálja az életet). Nem nehéz viszont betölteni azokat az üresket, amelyeket Bergson készakarva meghagyott. Már a legelemibb élő szintjén el kell képzelünk mikrintervallumokat. Egyre kisebb intervallumokat az egyre gyorsabb mozgások között. Sőt a biológusok olyan „prebiológiai levesről” beszélnek, amely lehetővé tette az életet, és ahol a dextrinnek és levogirnek mondott folyamatok lényeges szerepet játszottak: itt a középpont nélküli univerzumban jelennek meg a tengelyek és középpontok első kezdeményei, a jobb és a bal, a fönt és a lent. A prebiológiai leves szintjén is mikrintervallumokat kell elképzelünk. A biológusok azonban azt mondják, hogy ezek a jelenségek nem következhetek be addig, amíg a föld túl forró volt. El kell képzelünk tehát, hogy az immanenciásik lehűlt, párhuzamosan az első homály, az első képernyők megjelenésével, amelyek akadályt jelentettek a fény terjedésének útjában. Itt formálódtak ki az első szilárd, merev és geometrikus testek. Végül pedig – ahogy Bergson mondja – ugyanaz a fejlődés, amely az anyagot szilárd testekbe szervezi, a képet egyre kidolgozottabb érzékletté alakítja, amelynek a szilárd testek a tárgyai.

A dolog és a dolog érzéklete egy és ugyanaz, egy és ugyanaz a kép, de vagy az egyik, vagy a másik vonatkoztatási rendszerre vetítve. A dolog egyrészt maga a kép, ahogy az *önmagában* megjelenne, s kép, ahogy az összes többi képre vonatkozik, amelyeknek a behatásait teljes egészében felfogja és azonnal reagál rájuk. A dolog percepciója azonban ugyanaz a kép egy öt keretező másik speciális képre vonatkoztatva, amelynek csak egy részleges behatását szenved el, és csak közvetve reagál rá. Az így definiált percepció soha nem tartalmaz mást vagy többet, mint a dolog: ellenkezőleg, „kevesebb” van benne.²¹ A dolgot azon oldalai nélkül érzékeljük, amelyek szükségleteink alapján nem érdekelnek bennünket. A vonalakat és pontokat, amelye-

²¹ Uo. 185. o.

ket a dologból felfogunk, szükséglet és érdek alapján érzékelő oldalunk szerint kell értelmeznünk, a behatásokat pedig, amelyeket kiválasztunk, azok szerint a késleltetett reakciók szerint, amelyekre egyáltalán képesek vagyunk. Mindez egy módja annak, ahogy a szubjektivitás első anyagi momentumát meghatározhatjuk: redukív, kivonja a dologból mindazt, ami nem érdekli. Másfelől viszont ehhez az szükséges, hogy a dolog önmagában teljes, közvetlen, szétáradó percepcióként jelenjen meg. A dolog-kép emiatt érzékeli önmagát és az összes többi képet, amennyiben elszenvedi azok hatásait, valamint minden oldalával és minden részével reagál rájuk. Egy atom például végtelenül többet érzékel, mint mi – tulajdonképpen az egész világegyetemet érzékeli – hatásának kiindulópontjától kezdve egészen odáig, ameddig az általa kibocsátott reakciók terjednek. Röviden, a dolgok és a dolgok percepciói tehát *megragadások*; a dolgok objektív és teljes megragadások, a dolgok percepciói pedig részleges egyoldalú és tanult szubjektív megragadások.

A filmnek azért nem a természetes, szubjektív érzékelés a mintája, mert a centrumok mozgásai, a keret változásai folyamatosan széles decentrált és elkeretezett zónákat hoznak létre: a film tehát közelebb áll a mozgás-kép primitív rendszeréhez, vagyis a változatosságnak, a totális, objektív és diffúz érzékelésnek a világához. Tulajdonképpen mindkét irányban bejárja az utat. Jelenleg a totális objektív érzékelésből indulunk ki, amely összeolvad a dologgal, és eljutunk a szubjektív érzékelésig, amely az előzőtől egyszerű eltávolítással vagy kivonással különbözteti meg magát. Ezt az egy középpontú szubjektív érzékelést nevezzük tulajdonképpen érzékelésnek. Ez a mozgás-kép első átváltozása: amikor valamely meghatározatlanság-középpontra vonatkoztatva a mozgás-kép *percepció-képpé* változik.

Persze nem állítjuk, hogy az egész művelet egyszerűen kivonásból áll. Van még más is emellett. Amikor a mozgás-képek világát az egyik olyan különleges képre vonatkoztatjuk, amely önmagában centrumot alkot, a világ meggörbül, és e kép köré szerveződik. Továbbra is a világból a középpont felé haladunk, de a világ meggörbült, perifériává vált, és horizontot alkot.²³

²³ Az *Anyag és emlékezet* első fejezetének visszatérő témája: a világ körkörössé válása a meghatározatlanság-központ körül.

Még a percepció-képben vagyunk, de egyszersemind át is lépünk az akció-képbe. Tulajdonképpen a percepció nem más, mint a különbség egyik oldala, aminek a másik oldala az akció. Akciónak a meghatározatlanság-középpont késleltetett reakcióját nevezzük. Ez a középpont azonban csak azért tud tevékeny lenni ebben az értelemben – tehát létrehozni egy váratlan reakciót –, mert érzékeli és egy kitüntetett felületen felfogta az ingert úgy, hogy eliminálta a többi behatást. Ez semmi más nem jelent, mint annak a megállapítását, hogy minden érzékelés elsősorban szenzomotoros: a percepció nincs „inkább az érzékelő középpontokban, mint a motoros középpontokban, benne éppen a viszonyok összetettsége jelenik meg”.²⁴ Ha a világ meggömbül az érzékelő középpont körül, az csakis annak az aktivitásnak a szempontjából lehetséges, amelytől a percepció elválaszthatatlan. A görbület által az érzékelt dolgok odatartják nekem használható felületüket, közben az akcióvá változott reakcióim megtanulja használni őket. A távolság éppen hogy egy sugár, amely a perifériától a középpont felé halad: miközben ott érzékelem a dolgokat, ahol azok vannak, megragadom a „virtuális behatást”, amelyet rám gyakorolnak, s vele egy időben a „lehetséges behatást”, amelyet én tudok gyakorolni rájuk, hogy – csökkentve vagy növelve a távolságot – összekapcsolódjak velük, vagy elmeneküljek tőlük. Ugyanaz a különbség fejeződik ki az idő dimenziójában az én akciómban, mint ami a tér dimenziójában az érzékelésemben: minél kevésbé közvetlen a reakció, és minél inkább válik tisztán potenciálissá, annál távolabbi és előrevetülőbb lesz a percepció, és szabaddítja fel a dolgok lehetséges aktivitását. „A percepció pontosan ugyanolyan mértékben rendelkezik a térrel, mint amilyen mértékben a cselekvés rendelkezik az idővel.”²⁵

Ez tehát a mozgás-kép második átváltozása: *akció-kép* válik belőle. A percepcióból észrevétlenül cselekvésbe megyünk át. A szóban forgó művelet már nem a megszüntetés, a válogatás vagy a keretezés, hanem a világ meggömbítése, ami egyrészt a dolgok ránk gyakorolt virtuális hatását, másrészt a dolgokra irányuló potenciális tevékenységünket eredményezi. Ez a szub-

²⁴ *Matière et mémoire*, 195. o.

²⁵ Uo. 183. o.

jektivitás második anyagi aspektusa. Ahogy a percepció a mozgást „testekre” vezeti vissza (főnevek), tehát merev tárgyra, amelyek mozgást keltenek vagy maguk mozognak, az akció a mozgást a „cselekvésre” vezeti vissza (igék), ami egy feltételezett fogalom vagy eredmény mintája lesz.²⁶

Az intervallumot azonban nemcsak a két határoló sík, az érzékelő és az aktív kifejlődése határozza meg. A kettő között is van valami: a köztes. Ezt a tartományt az affekció foglalja el anélkül, hogy teljes egészében betöltené azt. A meghatározatlanság-középpontban, azaz a szubjektumban tör föl, a bizonyos tekintetben felkavaró érzéklet és a bizonytalan tett között. Az affekció az alany és a tárgy egybeesése, vagy az a mód, ahogy az alany önmagát érzékeli, vagy még inkább, ahogy önmagát „belülről” tapasztalja, átérzi (ez a szubjektivitás harmadik anyagi oldala)²⁷. Az affekció a mozgást valamely „minőségre” mint megélt állapotra vezeti vissza (melléknév). Valójában nem elég azt gondolnunk, hogy a percepció – a távolság miatt – azt fogja fel, illetve tükrözi vissza, ami minket érdekel, a számunkra közömbös dolgokat pedig hagyja tovaszállni. Szükségképpen van a külső mozgásoknak egy olyan részük, amelyeket „elnyelünk”, amelyeket megtörünk, amelyek nem válnak sem az érzékelés tárgyává, sem pedig a szubjektum cselekedtévé; inkább kiemelik az alany és a tárgy találkozását egy tiszta minőségben. Ez a mozgás-kép harmadik átváltozása: az *affekció-kép*. Hiba volna úgy tekinteni, mint a percepció-akció rendszer eltorzulását. Ellenkezőleg, az affekció-kép elengedhetetlenül szükséges harmadik tényező. Mi ugyanis – mint élő anyagok vagy meghatározatlanság-középpontok – egyik oldalunkat vagy bizonyos pontjainkat úgy fejlesztettük érzékszervekké, hogy közben mozdulatlanságra kárhoztattuk őket, aktivitásunkat pedig átruháztuk reakciószerveinkre, amelyeket ettől fogva felszabadítottunk. Ilyen körülmények között, amikor mozdulatlan érzékelő oldalunk elnyel bizonyos mozgás, ahelyett hogy visszaverné, aktív oldalunk nem tud máshogy reagálni, csak „tendenciózan”, „erőfeszítéssel”, hogy a pillanatnyilag lehetetlenné vált cselekvést helyettesítse. Innen az affekció Berg-

²⁶ *Teremtő fejlődés*. I. m. 276. o.

²⁷ *Matière et mémoire*, 169. o.

„nem-féle nagyon szép meghatározása: „az érzékeny idegre ható motorikus irányultság”, vagyis egy mozdulatlan érzékelő síkra irányuló mozgató erő.”²⁸

Az affekciónak tehát kapcsolata van a mozgással, amelyet így lehetne megfogalmazni: a helyváltoztató mozgás nem csupán abbamarad, megszakad az intervallum következtében, amely egyfelől a beható, másfelől a végrehajtott mozgást közvetíti, és bizonyos értelemben összehasonlíthatatlanná teszi őket egymással, hanem a kettő között helyezkedik el az affekció, amely visszaállítja a kapcsolatot; csakhogy a mozgás éppen az affekcióban szünteti meg helyváltoztató jellegét, és a kifejezés mozgásává válik, vagyis minőséggé, egyszerű tendenciává, amely valamely mozdulatlan elemet mozgat. Nem meglepő, hogy abban a képben, amik mi vagyunk, az arc az – viszonylagos mozdulatlanságával és érzékszerveivel –, amely napvilágra hozza a kifejezésnek ezeket a mozgásait, amelyek többnyire a test többi részében rejtőznek. Mindent összevéve a mozgás-képek, ha egy meghatározatlanság-középpontra vagy egy speciális képre vonatkoztatjuk őket, három képfajtára válnak szét: percepció-képre, akció-képre és affekció-képre. Mi pedig – mint különleges képek, vagy az esetleges centrum – nem vagyunk semmi más, mint e három kép elrendeződése, percepció-képek, akció-képek, affekció-képek megszilárdult keveréke.

3.

Ugyanúgy a másik oldalról is megközelíthetjük ennek a három képtípusnak a különbségét, és megpróbálhatjuk megtalálni az alapformát vagy az önmagában való mozgás-képet, középpont nélküli tisztaságában, változatainak primitív rendszerében, melegében és fényében, amikor még egyetlen meghatározatlanság-középpont sem zavarta meg. Hogyan lépünk ki önmagunkból, hogyan bontsuk le önmagunkat? Erre tesz meglepő kísérletet Beckett Buster Keatonnal készített *Film* című filmalkotásában. *Esse est percipi* – lenni annyi, mint érzékelve lenni, mondja Beckett csatlakozva az ír püspök,

²⁸ Uo. 203–205. o.

Berkeley képformulájához. De hogyan kerüljük el „a percipere és a percipi boldogságát”, ha egyszer kimondtuk, hogy legalább egy érzéklet – a legfélelmetesebb – biztosan fennmarad addig, amíg élünk: az én önérzékelése? Beckett a kérdés felvetéséhez és a művelet végrehajtásához konvenciórendszerrel dolgoz ki. Úgy véljük azonban, hogy a jelzések és a sémák, amelyeket ő maga megad, valamint a pillanatok, amelyeket megkülönböztet a filmjében, csak félig fedik fel szándékait.²⁹ Ugyanis a három momentum tulajdonképpen a következő. Az elsőben O szereplő nekilódul, és vízszintesen végigfut a fal mentén, azután egy függőleges tengely mentén fölmegegy a lépcsőn még mindig a fal mellett maradva. „Cselekszik”, vagyis ez a cselekvésérzékelés, illetve akció-kép a következő konvenciónak engedelmeskedik: az OE pontban álló kamera csak hátulról veszi őt negyvenöt foknál kisebb szögben; ha az őt követő kamera túllép ezen a szögön, az akció megáll, kihuny, a szereplő megáll, és eltakarja arcának fennyegetett részét. Második momentum: a szereplő belépett egy szobába, és mivel már nincs mögötte fal, a kamera védőfoka megduplázódik: negyvenöt fok mindkét oldalról, azaz kilencven fok. O (szubjektív módon) érzékeli a szobát, a bent lévő dolgokat és az állatokat, miközben OE (objektív módon) érzékeli O-t magát, a szobát és ami benne található: ez a percepció percepciója, vagyis kettős *percepció-kép*, kettős vonatkoztatási rendszerben. A feltételnek engedelmeskedő kamera a szereplő háta mögött nem lép túl a kilencven fokon, de ehhez az a konvenció adódik hozzá, hogy a szereplőnek ki kell zavarnia az állatokat, és le kell takarnia minden tárgyat, ami tükröként vagy akár csak keretként szolgálhat, hogy eltűnjön a szubjektív érzékelés, és csak OE objektív szemszöge maradjon meg. Ekkor O elhelyezkedhet a bölcsőben, és csukott szemmel ringathatja magát. Ekkor jelenik meg a harmadik, az utolsó és legnagyobb veszély: a szubjektív érzékelés kihunyása felszabadítja a kamerát a kilencvenfokos szögre való

²⁹ Samuel Beckett: Film. In *Comédie et actes divers*. Paris, Ed. de Minuit, 113–134. o. A három megkülönböztetett pillanat Beckett szerint: az utca, a lépcső, a szoba (115. o.). Mi másfajta megkülönböztetést javasunk: akció-kép, amely magában foglalja az utcát és a lépcsőt; percepció-kép, a szoba; végül affekció-kép, a szoba a félhomályban és a bölcsőben elszenderedő szereplő.

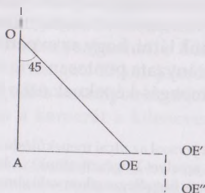
korlátozás alól. Nagyon óvatosan túllép rajta, a fennmaradó kétszázhetven fokos tartományba, de minden alkalommal felébreszti a szereplőt, aki újra megtalálja a szubjektív szemzőg egy-egy töredékét, elbújik, összegömbölyödik, és arra kényszeríti a kamerát, hogy hátrébb húzódjon. Végül – O ernyedtségét kihasználva – OE-nek sikerül szembekeverülnie vele, és egyre jobban közeledik hozzá. O szereplőt tehát most szemből látjuk, miközben fény derül egy újabb és utolsó konvencióra: az OE kamera nem más, mint O megkettőzése, ugyanaz az arc, az egyik szem bekötve (monokuláris látás), az egyetlen különbség annyi, hogy míg O láthatóan szorong, OE figyelmes, azaz míg az egyikre a tehetetlen mozgatóerő, a másakra az érzékelfelület jellemző. A legszörnyűbb affekció-érzékelés birodalmában vagyunk, abban, amely akkor is fennmarad, ha a többit már sikerült lebontanunk: ez pedig az én önérzékelése, az affekció-kép. Vajon kihuny-e és megáll-e minden – még a bölcső ringása is, amikor ez a kettős arc a semmibe hanyatlik? Ezt érzékelteti a vég: halál, mozdulatlanság, sötétség.³⁰

Beckett számára azonban a mozdulatlanság, a halál, a sötétség, a személyes mozgásnak és a függőleges pozíciónak az elvesztése – amikor a bölcső már nem is ring, mégis benne fekszünk –, mindez csak szubjektív cél. Eszköz egy mélyebben fekvő célhoz képest. Arról van szó, hogy visszataláljon az ember előtti világba, saját hajnalunk elé, oda, ahol a mozgás még az egyetemes változás rendszerében volt, és ahol a fénynek, mivel folyamatosan terjedt, még nem volt szüksége arra, hogy felfedjék. Az akció-képek, a percepció-képek és az affekció-képek kioltásán fáradozva Beckett a fénylő immanenciasíkhöz, az anyagsíkhöz és mozgás-kép kozmikus hullámzásához jut el. A három képváltozatot az anyag-mozgás képre vezeti vissza. Lesz alkalmunk látni, hogy az experimentálisnak nevezett filmek jelentős irányzata pontosan arra törekszik, hogy rekonstruálja a tiszta mozgás-képeknek ezt a középpont nélküli

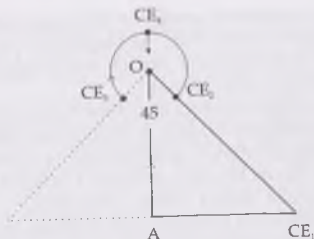
³⁰ Beckett kiinduló sémát javasol az utcai meneküléshez, amely nem jelent nehézséget (lásd 1. ábra, amelyet kiegészítettünk). A lépcsőn való fölmenetel pedig csak az alaknak egy függőleges síkon való elmozdulását jelenti, és egy lehetséges fordulatot. De szükség volna egy általános sémára is, amely az összes mozzanatot képviseli. Ezt mutatja a 2. ábra, amelyet Fanny Deleuze javasol:

síkját: mégpedig azért, hogy benne elhelyezkedjék: ehhez gyakran igen összetett technikai eszközöket alkalmaz. Beckett eredetisége abban áll, hogy kidolgozza az egyszerű konvencióknak a szimbolikus rendszerét, mely szerint a három kép egymás után fokozatosan eltűnik, létrehozván ezáltal azt a feltételt, amely az experimentális filmnek e tendenciáját általában lehetővé teszi.

Pillanatnyilag mi ezt az utat az ellenkező irányban járjuk be, a mozgás-képtől tartunk annak különféle változatai felé. Így most már négyféle képpel rendelkezünk. Vannak először *mozgás-képeink*. Azután, ha egy meghatározatlanság-középpontra vonatkoztatjuk őket, három változatra bomlanak: *percepció-képre*, *akció-képre*, *affekció-képre*. Minden okunk megvan arra, hogy úgy gondoljuk, még nagyon sok másfajta kép is létezhet. A mozgás-képek síkja tulajdonképpen egy változó Egész, azaz tartam, vagyis egy „egyetemes-átalakulás” mozgó szegmense. A mozgás-képek síkja tehát tér-idő tömb, időbeli perspektíva, s mint ilyen, egy valóságos Idő perspektívája, amely egyáltalán nem keverhető össze a síkkal vagy a mozgással. Most már okkal gondolhatjuk, hogy léteznek olyan idő-képek, amelyek képesek különféle saját variációkat létrehozni. Nevezetesen, lesznek az időnek közvetett képei, amennyiben azokat a mozgás-képek egymás közötti összehasonlítása vagy a három verzió – percepció, akció, affekció – kombinációja fogja eredményezni. Ez a szempont azonban, amelyik az egészet a „montázstól” vagy az időt a különböző típusú képek konfrontációjától teszi függővé, nem ad nekünk valódi idő-képet. Maga a meghatározatlanság-középpont viszont – amely különleges hellyel rendelkezik a moz-



1. ábra. Ha OE túllépi a 45° -s szöveget (OE'), gyorsan vissza kell húzódnia (OE''), mielőtt tovább követhetné O-t



2. ábra. Ha a középső fekete kör a bölcső (B), akkor:

O A OE₁ az utcai szituáció

O OE₂ OE₃ a szituáció szobában

OE₄ OB az a helyzet, amikor OE túlment OE₂-n OE₃ és O megkettőzése lesz, amely a bölcsőben található

gás-képek síkján – különleges viszonyban állhat az egésszel, a tartammal vagy az idővel. Esetleg volna itt lehetőség közvetlen idő-képre is: például arra, amit Bergson „emlék-képnek” nevez, vagy más idő-képekre, de amelyek mindenesetre igencsak különböznek a mozgás-képektől. Akkor képek nagyszámú változtatásával rendelkezhetnénk, amelyeknek a leltárát el kellene képezíteni.

C. S. Peirce az a filozófus, aki a legmesszebbre jutott a képek szisztematikus osztályozása terén. A szemiotika megalapítójaként szükségképpen ő hozta létre a mind ez idáig leggazdagabb és legrészletesebb jelosztályozást.³¹ Nem ismerjük még azt a viszonyt, amit Peirce képek és jelek között felállítani javasol. Annyi bizonyos, hogy a kép és a jelek összetartoznak. A jel a mi értelmezésünkben olyasmi, ami vagy összetétele, vagy létrejötte, kialakulása (vagy akár pusztulása) révén valamilyen képtípusba tartozik. Valóban, képenként többféle – legalább kétféle – jelről beszélhetünk. Össze kell vetnünk a képek és jelek általunk javasolt osztályozását Peirce hatalmas rendszerével: miért nem esik egybe ez a kettő, még a kitüntetett képek szintjén sem? De még mielőtt ezt az elemzést elvégeznénk – amire csak később lesz módunk –, folyamatosan használni fog-

³¹ C. S. Peirce nagyrészt posztumusz műve *Collected Papers* cím alatt jelent meg nyolc kötetben a Harvard University Pressnél.

juk azokat a fogalmakat, amelyeket Peirce egyes jelek meghatározása céljából hozott létre, hol megőrizve, hol módosítva, hol teljesen megváltoztatva eredeti értelmüket (ennek okát minden esetben tisztázni fogjuk).

A három mozgás-kép-fajta tárgyalásával és a nekik megfelelő jelek felkutatásával kezdjük. A filmben nem jelent nehézséget – még világos kritériumok nélkül sem – a gyakorlatban felfedezni ezt a három képfajtát, amelyek a vásznon futnak előttünk. A korábban idézett jelenet Lubitschtól – a *Megszakadt bölcsődal* – példaszerű percepció-kép: a tömeg, amelyet hátulról látunk, derékmagasságban hagy egy rést, amelyet egy rokkant hiányzó lába jelenít meg; a másik rokkant, akinek egyáltalán nincs lába, ezen a résen át látja a felvonulást. Az akció-képre Fritz Langnál találunk egy híres példát a *Dr. Mabuse*, a *játékosban* (Dr. Mabuse der Spieler): egy térben és időben megszervezett akció, összehangolt órákkal, amelyek a vonaton végrehajtott gyilkosságot hangsúlyozzák, az autó, amelyik elviszi a lopott dokumentumot, a telefon, ami Mabusét figyelmezteti. Az akció-képet ez a modell jellemzi, olyannyira, hogy legmegfelelőbb környezetét a *film noir*-ban találja meg, a jól tagolt akció ideális formáját pedig a rablásban. Összehasonlítás-képpen, a western nemcsak akció-képeket tartalmaz, hanem egy majdnem tiszta percepció-képet is: ugyanannyira a látható és a láthatatlan drámája, mint amennyire akciódús eposz. A hős csak azért cselekszik, mert ő lát elsőként, és csak azért győz, mert az akció elé helyezi az intervallumot vagy a késleltetés másodpercét, ami lehetővé teszi számára, hogy mindent lásson (Anthony Mann: *Winchester 73*). Ami az affekció-képet illeti, ragyogó eseteivel találkozhatunk Dreyernél, Jeanne d'Arc arcán, és általában a legtöbb arc nagyközeli esetében.

Soha egyetlen film sem áll csupán egyetlen képfajtából: ezért nevezzük montázsnak a három verzió kombinációját. A montázs (egyik oldalról) mozgás-képek elrendezése, tehát percepció-képek, affekció-képek és akció-képek egymás közti elrendezése. Jóllehet minden film – legalábbis legegyszerűbb jellemzői alapján – mindig valamelyik képtípus dominanciáját mutatja: beszélhetünk aktív, perceptív vagy affektív montázsról a domináns típus szerint. Gyakran mondják, hogy Griffith fedezte fel a montázst, éppen az akciómontázs révén. Azonban Dreyer a

montázst, sőt az affektív keretezést más törvényekkel fedezi föl, amennyiben a *Jeanne d'Arc* szinte kizárólag affektív filmnek tekintjük. Vertov pedig a tisztán perceptív montázs felfedezője lehet, amit az experimentális film fejleszt tovább. A három verzióknak feleltethetünk meg három térbelileg meghatározott plánt: a totálkép főként percepció-kép lenne, a félközei akció-kép, a nagyközei pedig affekció-kép. Ugyanakkor, ahogy Eizenstejn egy helyütt rámutat, mind a három mozgás-kép a film egészét meghatározó szempont, egy-egy módja annak, hogy ezt az egészet megragadjuk, amely affektívvé válik a nagyközeliben, akkívvá a félközei plánban, perceptívvé a totálban, s e plánok mindegyike megszűnik térbelinek lenni, hogy ő maga váljon az egész film „olvasatává”.³²

³² S. M. Eisenstein: *Au-delà des étoiles*. Paris. Ed. 10/18. 263. skk. (Igaz, hogy szó szerinti értelemben Eizenstejn a nagyközelet a film egészére nézve nem egészen affektívnek értelmezi, hanem „professzionálisnak”; mindazonáltal ez „szenvedélyes” szemszög, ami a „mélyére hatol annak, ami történik”.)

A PERCEPCIÓ-KÉP

1.

Láttuk a percepció kettősségét, jobban mondva azt, hogy a percepció két dologra vonatkozik. Lehet objektív vagy szubjektív. Nem könnyű azonban megmondani, hogyan jelenik meg a film-ben a szubjektív és az objektív percepció-kép. Mi különbözteti meg őket egymástól? Azt mondhatjuk, hogy a szubjektív kép egy „minősített” személy által látott dolog, vagy egy halmaz, ahogy olyasvalaki látja, aki része ennek a halmaznak. Különböző tényezők határozzák meg a képnek a nézőhöz való viszonyát. Érzékszervi tényezők, mint például Gance *A száguldó kerék* című filmjében, ahol a sérült szemű szereplő homályosan látja saját pipáját. Aktív tényezők, mint például Epstein vagy L'Herbier filmjében, amikor a táncot vagy az ünnepet olyan személy látja, aki maga is részt vesz ezekben. Affektív tényezők, amelyek lehetővé teszik, hogy Fellini *Fehér sejk*ének (Lo sceicco bianco) hőst az őt csodáló asszony úgy lássa, mintha egy csodálatos fa tetején ringatózna, miközben csupán a földközeli hintázik. A kép szubjektív jellegét azonban csak azért tudjuk könnyen felismerni, mert egy módosított, rekonstruált, objektívnek feltételezett képpel hasonlítjuk össze: látjuk, ahogy a fehér sejk leszáll groteszk hintájáról; láttuk a pipát és a sebesültet, mielőtt a sebesült szemével láttuk volna a pipát. Márpedig itt kezdődnek a nehézségek.

Tulajdonképpen azt kellene mondanunk, hogy valamely kép akkor objektív, amikor bizonyos halmazt olyan valaki szemével látunk, aki kívül van ezen a halmazon. Ez egy lehetséges meghatározás, de csakis nominális, negatív és ideiglenes értelemben. Mert hát honnan tudhatnánk, nem derül-e ki arról, amit először külsőnek gondoltunk, hogy a halmaz része? Lewin *Pandorája* (Pandora and Flying Dutchman) egy strand totálképével kezdődik, ahol különböző csoportok egy pont felé szaladnak: a strandot messziről és magasról látjuk, egy

háztető csúcsán lévő távcsövön keresztül. De nagyon gyorsan megtudjuk, hogy olyan emberek laknak a házban és használgák a távcsövet, akik teljes egészében részei a látott halmaznak: a strandnak, a pontnak, amely a csoportokat vonzza, az ott történő eseménynek és az érintett személyeknek... A kép vajon nem vált-e szubjektívvé, mint a Lubitsch-példa esetében? Vajon nem ez volna a percepció-kép sorsa a filmben, hogy tudniillik egyik pólusról a másikra sodorjon bennünket, azaz a szubjektív képből az objektívba és fordítva? Két kiinduló meghatározásunk tehát nominális és csakis nominális.

Jean Mitry kiemelte a beállítás-ellenbeállítás komplementer viszony egyik funkciójának jelentőségét, amikor is az egy másik komplementer viszonyal, a „néző-nézett” viszonyal esik egybe. Először mutatnak nekünk valakit, aki néz, azután azt mutatják, amit lát. De még itt sem mondhatjuk, hogy az első kép objektív, a második szubjektív. Mert a látvány tárgya az első képen a látótól származó kép. A második képen pedig a látvány tárgyat ugyanúgy lehet önmagában ábrázolni, mint ahogy az őt néző személy szempontjából. Sőt, a mező-ellenmező radikálisan össze is húzódhat, mint L'Herbier *Eldorado*-jában, ahol is a homályban járó szórakozott asszonyt magát is homályosan látjuk. Na már most minthogy a filmi percepció-kép szüntelenül a szubjektívból az objektívba csap át és fordítva, nem kellene-e inkább keresni neki egy különleges, hajlékony státust, amely észrevétlen maradhat, viszont néha, bizonyos frappáns esetekben képes észrevétni magát? A mozgó kamera már nagyon korán megelőzte, utolérte, elhagyta vagy újra befogta a szereplőket. Ugyancsak nagyon korán – az expresszionizmusban – elkezdte hátulról venni vagy követni az alakokat (Murnau: *Tartuffe* [Herr Tartüffe] vagy Dupont: *Varieté*). Végül az elszabadult kamera zárt körben valószínűtlen megakasztást (Murnau: *Az utolsó ember*), s már nem elégszik meg azzal, hogy követi a szereplőket, de mozog is közöttük. Ezen tények ismeretében javasolta Mitry a *félszubjektív kép* általános fogalmát, amely képes jelölni ezt a kamerával való „együtt-létet”: a kamera nem olvad össze a szereplővel, de nem is áll rajta kívül, hanem vele van.¹ Ez egyfajta sajátosan filmi Mitsein.

¹ Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. II. vol. 61. skk.

Vagy az, amit Dos Passos joggal a „kamera szemének” nevezett, ami a szereplők közül egy nem azonosított, névtelen személy szemszöge.

Tételezzük fel tehát, hogy a percepció-kép félszubjektív. De épp ennek a félszubjektivitásnak nehéz státust találni, mivel nincs megfelelője a természetes percepcióban. Pasolini ezért a maga részéről nyelvi analógiát használt. Azt mondhatjuk, hogy a szubjektív percepció-kép megfelel az egyenes beszédnek; míg – egy sokkal komplikáltabb módon – az objektív percepció-képet függő beszédnek tekinthetjük (a néző oly módon látja a szereplőt, hogy előbb vagy utóbb meg tudja mondani, hogy amaz mit lát). Mármost Pasolini úgy gondolta, hogy a filmkép lényege nem felel meg sem az egyenes, sem pedig a függő beszédnek, hanem csakis a *szabad függő beszédnek*. Ez a forma – amely az olaszban és az oroszban rendkívül fontos – rengeteg problémát okoz a nyelvtanároknak és a nyelvészeknek: tudniillik olyan kijelentés ez, amelyet egy másik kijelentésből veszünk, amely maga is függvénye egy újabb kijelentésnek. A franciában például: „Összeszedi erejét: *inkább elszívja a kínzást, mint hogy elveszítse szüzességét.*” A nyelvész Bahtyin, akitől ezt a példát kölcsönözzük, fölteszi a kérdést: nem egyszerűen arról van-e szó, hogy a két beszélő – az, aki beszél és akiről beszélnek – összekeveredik. Inkább a kijelentések olyanfajta elrendezésével van dolgunk, amely egyszerre kétfajta, egymástól elválaszthatatlan szubjektív szempontot fogalmaz meg, az egyik a egyes szám első személyű szereplőé, a másik pedig jelen van ennek a szemszögnek a megszületésénél, és színre állítja azt. Nincs keveredés vagy átlagolás a két alany között, akik mind a ketten valamiféle rendszerhez tartoznának, hanem két kapcsolatban lévő alany megkülönböztetéséről van szó, egy heterogén rendszeren belül. Bahtyin szempontja, amelyet szerintünk Pasolini átvesz, nagyon érdekes, de nagyon bonyolult is.² A nyelv alapvető, a rendszert homogenizáló aktusa már nem a „metafora”, hanem a szabad függő beszéd, amely mindig is egy heterogén és kiegyensúlyozatlan

² P. P. Pasolini elméletét az *Expérience hérétique*-ben fejti ki, Payot: az irodalmat illetően főként 39–65. o., a filmet illetően főként 139–155. o. Bahtyinnak a szabad függő beszédet illető koncepcióját illetően: *Le marxisme et la philosophie du langage*. Ed. de Minuit, X. és XI. fejezetek.

lyozatlan rendszert sejtet. A szabad függő beszéd azonban megítélhetetlen a nyelvészet eszközeivel, mivel ezek csak homogen vagy homogenizált rendszereket tudnak kezelni. Ez már a stílus kérdése, a stilisztika ügye, mondja Pasolini. És egy nagyon értékes megjegyzést fűz hozzá: a nyelvek annál inkább hagyják kibontakozni a szabad függő beszédet, minél gazdagabbak dialektusokban, vagy még inkább, minél jobban különválnak bennük a „populáris és a művelt nyelv” (szociológiai feltétel), ahelyett hogy „átlagszintre” állnának be. Pasolini a maga részéről Mimézisnek hívja a kettős kijelentő alany műveletét, vagy a kétféle nyelvezet megjelenését a szabad függő beszédben. Lehet, hogy nem szerencsés ez a kifejezés, mivel itt nem imitációról van szó, hanem a nyelvben működő két aszimmetrikus folyamat kölcsönös viszonyáról. Mintha közlekedőedények volnának. Ennek ellenére Pasolini ragaszkodott a Mimézis kifejezéshez, hogy kiemelje a művelet szakrális jellegét.

Vajon a gondolkodásban és a művészetben nem találjuk-e meg az alanynak nyelvbeli megkettőződését és különválását? A *cogito* ezt jelenti: az empirikus alany nem jöhet a világra anélkül, hogy ne gondolná el magát egyszersmind egy transzcendentális alanyban, amely őt gondolja, és amelyben ő magát elgondolja. A művészet cogitója pedig így szól: nincs olyan alany, aki anélkül cselekedhetne, hogy ne létezne egy másik alany, aki őt cselekedni látja, és aki őt cselekvőként ragadja meg, magára öltve azt a szabadságot, amelytől az előző megszabadult. „Két különböző én származik ebből, az egyik szabadságának tudatában egy olyan jelenet független nézőjévé emelkedik, amelyet a másik gépies módon ad elő. De ez a megkettőződés soha nem jut a végére. Inkább a személy oszcillációja két rá vonatkozó szempont között, a gondolkodás állandó szempontváltása...”, együtt-lét.³

Mi vonatkozik mindebből a filmre? Miért gondolja Pasolini, hogy mindez oly mértékben vonatkozik a filmre, hogy a szabad függő beszéd képi megfelelőjeként megjelölhetjük a „költői filmet”? A szereplő cselekszik a vásznon, és feltehetően valahogy látja a világot. De ugyanakkor a kamera látja őt, látja a

³ H. Bergson: *L'énergie spirituelle*. 920. o. (Centenárium kiadás – A szerk.)

világát, mégpedig másik szemszögből, amely gondolkodik, reflektál és átalakítja a szereplő szemszögét. Pasolini azt mondja: „a szerző neurotikus világlátását teljes egészében helyettesítette saját, látomásos, esztétikai szemszögével.” Az valóban jól jön, ha a szereplő neurotikus, mert jobban kiemeli az alany megszületésének nehézségeit a világban. De a kamera nem egyszerűen csak a szereplő és világa látásmódját nyújtja, hanem egy másik látásmódot is kínál, amelyben az előbbi átalakul és önmagára reflektál. Ezt a megkettőződést nevezi Pasolini „szabad függő szubjektivitásnak”. Nem mondhatjuk, hogy a filmben ez mindig így van: a filmben objektívnek vagy szubjektívnek vélt képeket láthatunk; itt azonban másról van szó, arról, hogy túllépünk a szubjektivitáson és az objektivitáson egy tiszta Formáig, amely a tartalom önálló víziójának rangjára emelkedik. Már nem szubjektív *vagy* objektív képek előtt állunk; hanem a percepció-kép és az azt átalakító kamera-tudat közt létrejövő kapcsolatrendszer kellős közepén találjuk magunkat (az a kérdés tehát, hogy a kép objektív volt-e vagy szubjektív, már fel sem vetődik). Nagyon különleges filmforma ez, amely szereti „éreztetni a kamerát”. Pasolini elemez néhány stilisztikai eljárást, amelyek erről a reflektáló tudatról vagy erről a sajátosan filmi cogitóról tanúskodnak: a „kitartó és megszállott keretezés”, ahol a kamera megvárja, hogy a szereplő belépjen a képkivágatba és mondjon valamit, majd kilépjen, miközben tovább is a kiüresedett keretet viszi, és „hagyja, hogy a kép visszanyerje tiszta és abszolút képjelentését”; „különböző optikák váltakoztatása ugyanazon a képen belül”, és „a zoom túlzott használata” – ezek az eljárások mind megkettőzik az észlelést egy független esztétikai tudat által... Egyszóval, a percepció-kép akkor nyeri el státusát mint szabad függő szubjektivitás, amint egy függetlenné vált kamera-tudatban tükrözi vissza tartalmát („költői film”).

Lehetséges, hogy a filmnek lassú fejlődésen kellett keresztül-mennie, mielőtt eljutott volna az öntudat ezen fokára. Pasolini Antonionit és Godard-t említi példaként. Antonioni valóban mestere a megszállott keretezésnek: ezen a ponton lép szabad függő kapcsolatra a neurotikus szereplő vagy az önazonosságát elbeszélő ember a szerző költői víziójával, amely benne és általa fogalmazódik meg, miközben meg is különbözteti magát tőle.

Az előre létrehozott keret az önmaga cselekedetét szemlélő szereplő érdekes leválását eredményezi. A neurotikus férfi vagy nő képe ily módon a szerző látomásává válik, amely hősének fantazmagóriáján keresztül fejlődik ki és tükröződik. Vajon emiatt volna ilyen nagy szüksége a modern filmnek neurotikus szereplőkre, akik a jelen világának szabad függő beszédét vagy „populáris nyelvét” szólaltatják meg? Ha Antonioni poétikai vízióját vagy tudatosságát alapvetően esztétikainak nevezhetjük, akkor a Godard-é inkább technicista (ettől persze nem kevésbé poétikus). Pasolini bölcs megjegyzése szerint Godard valóban beteg vagy „súlyosan terhelt” figurákat állít színre, de ezek nincsenek kezelés alatt, és semmit sem vesztek materiális szabadságfokukból, tele vannak élettel, és inkább egy új antropológiai típus születését példázzák.⁴

Pasolini bevehette volna saját magát és Rohmert is példái közé. Mert Pasolini filmművészetét éppen az a költői tudatosság jellemzi, amely sem nem tisztán esztéticista, sem nem tisztán technicista, hanem inkább misztikus vagy „szakrális”. Ez teszi lehetővé Pasolini számára, hogy percepció-képét vagy szereplőinek neurózisát a közönségessé és a bestialitás szintjére vigye le a legalantasabb témákban, miközben ezeket a szakrális és mitikus motívumokon keresztül egy tiszta költői tudatban tükrözteti. Pasolini a triviálisnak és a nemesnek ezt a permutációját, az exkrementálisnak és a szépnek ezt a kommunikációját, ezt a mítoszba való kivetítést figyelte meg a szabad függő beszédben mint alapvetően irodalmi formában. Sikerül is belőle olyan filmi formát kreálnia, amely kecsességre éppúgy képes, mint szörnyűségre.⁵ Ami Rohmert illeti, talán ő nyújtja a legfrappánsabb példáit a szabad függő szubjektív képkompozíciónak, ezt azonban egy tisztán etikai tudaton keresztül teszi. Ez azért érdekes, mert a két szerző, Pasolini és Rohmer föltehetően nem nagyon ismerik egymást, mégis ők

⁴ Pasolini ragyogó párhuzamot von Antonioni és „padovai-római” esztéticizmusa, valamint Godard és az ő libertárius technicizmusa között: ebből következik a két szerző hősei közti különbség. Vö. *L'expérience hérétique*. I. m. 150–151. o.

⁵ Vö. P. P. Pasolini: *Études cinématographiques*. I–II. vol. (Főleg Jean Semoulé tanulmánya: *Après le Décameron et les Contes de Canterbury, réflexions sur le récit chez Pasolini*.)

keresték leginkább a kép új státusát, amely kifejezi a modern világot, ugyanakkor megteremti a film-irodalom megfelelést. Rohmer formális etikai tudattá változtatja a kamerát, amely egyrészt a modern neurotikus világ szabad függő képét hordozza (az *Erkölcsei példázatok* sorozat); másrészt el tud jutni az irodalom és a film közös pontjához, amelyet Rohmer, akárcsak Pasolini, csak úgy tud elérni, hogy kitalál egy optikai és hangai képtípust, amely a függő beszéd pontos megfelelője (ebből két fontos mű jön létre, az *O. márkiné* (La marquise d'O) és a *Perceval, a gall* (Perceval, le gallois).⁶ Átalakították a szó és kép, a mondat és a szöveg közötti viszony problémáját; emiatt kap náluk különleges szerepet a kommentár és az inzert.

Jelen pillanatban minket nem a nyelvvel való kapcsolat érdekel, ezzel később fogunk foglalkozni. Pasolini nagyon fontos téziséből csak ennyit jegyzünk meg: a percepció-kép különleges státust nyer a „szabad függő szubjektivitásban”, ami a képnek a kamera-öntudatban való reflexiója tükröződése. Ekkor már nem fontos, hogy a kép objektív-e vagy szubjektív: félszubjektív, ha úgy tetszik, de ez a félszubjektivítás nem utal semmi változóra vagy bizonytalanra. Már nem két pólus közötti oszcillációt, hanem egy felsőbbrendű esztétikai forma szerint kialakult mozdulatlanságot jelöl. A percepció-kép ebben megtalálja sajátos kompozíciójának jelét. Peirce-től kölcsönzött kifejezéssel élve „dicisigne”-nek hívhatjuk (Peirce számára azonban ez az általános kijelentést jelöli, míg számunkra a szabad függő kijelentés vagy inkább az ennek megfelelő kép különleges esetéről van szó). A kamera-öntudat itt egy nagyon magas szintű formai meghatározottságot ér el.

⁶ Úgy tűnik, Eric Rohmert mindig is kísértette a függő beszéd problémája. A gondosan függő stílusban megírt dialógusok az *Erkölcsei példázatok* (Contes moraux) óta „kommentárral” kapcsolódnak össze. Itt hivatkozhatunk Rohmer egy cikkére: *Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect* (Cahiers Renaud-Barrault, 1977. 96. szám.) Érdekes azonban, hogy Rohmer sohasem hivatkozik a szabad függő beszédre, és valószínűleg nem is ismerte Pasolini elméletét. Pedig kétségtelen, hogy a függő beszédnek ugyanez a speciális esete volt az ő fejében is: vö. azzal, amit az *O. márkinéről* szóló cikkében Kleist függő stílusáról és a *Percevalla* kapcsolatban a szereplőkről ír, akik saját magukról harmadik személyben beszélnek. A legfontosabb nem a *szabad függő beszéd*ben előadott szöveg, hanem az ennek megfelelő vizuális képek és jelenetek kialakítása: az *O. márkiné* megszállott keretei és főleg a kép miniatűrként való kezelése a *Perceval*ban.

Ez a megoldás mindazonáltal a „szubjektívnek” és az „objektívnek” csupán névleges meghatározása. A filmművészetnek egy olyan fejlett állapotára utal, ahol a film már megtanult kételkedni a mozgás-képben. Mi történik azonban, ha épp ellenkezőleg, a két pólusnak vagy a kettős rendszernek valódi meghatározásából indulunk ki? Ilyen meghatározásra a bergsonizmus tesz javaslatot: *azt az észleletet nevezhetnénk szubjektívnek, amelyben a képek egy középponti és kitüntetett képhez képest variálódnak; objektívnek olyan észleletet nevezhetünk, amely megfelel maguknak a dolgoknak, ahol a képek egymáshoz képest variálódnak minden oldalukkal és részüikkel.* Ezek a meghatározások nemcsak a percepció két pólusa közötti különbséget mutatják meg, hanem azt is lehetővé teszik, hogy a szubjektív pólusról átkerüljünk az objektív pólusra. Mert minél inkább mozgásba jön a kitüntetett középpont, annál inkább halad egy középpont nélküli rendszer felé, ahol a képek egymáshoz képest változnak, és arra törekednek, hogy a tiszta anyag kölcsönhatásaival és vibrációival kapcsolódjanak össze. Mi lehet szubjektívabb egy látomásnál, egy álomnál, egy hallucinációnál? Ugyanakkor lehet-e közelebb egy fényhullámokból és molekuláris interakciókból álló anyagiséghez? A francia iskola, a német expresszionizmus felfedezte a szubjektív képet; és egyúttal egyetemessé változtatta azt. Magának a referencia-középpontnak a mozgásba hozatalával a mozgást átvitték a részekről az egészre, a viszonylagosból az abszolútba, az egymásutániságból az egyidejűségbe. Ez történik Dupont *Variété*-jében, a music-hall-jelenetben, ahol a kötélén egyensúlyozó trapéztaáncos látja a tömeget és a plafont, az egyiket a másikban, mint egy szikraesőt, mint lebegő foltok forratagát.⁷ Ez történik Epstein *Hűség*es szívfjében is a vásári ünnepen, ahol minden a szemlélő mozgásának és a szemlélt mozgás az egyidejűségének érzetét igyekszik megteremteni, miközben szédítően tűnik el minden szilárd pont. A percepció-kép itt már kétségkívül átalakult, az esztétikai tudat hatására (lásd a francia iskola híres „fotogenitását”). De ez az esztétikai tudat még nem az a formai és reflektált tudat volt, amelyik meghaladta a mozgást, hanem

⁷ Lásd Lotte Eisner leírását a *L'écran démoniaque*-ban, 147. o.

inkább valami „naiv” vagy inkább nem-tetikus tudat, ahogy a fenomenológusok mondanák, egy cselekvő tudat, amely felerősíti a mozgást és beleviszi az anyagba, mindazzal az örömmel, amit a montázs és a kamera aktivitásának felfedezése okoz. Egyszerűen más volt, nem jobb és nem kevésbé jó.

Gyakran emlegették Jean Renoir vonzódását a folyó vízhez. Ez a vonzódás azonban az egész francia iskolára jellemző (jóllehet, Renoirnál nagyon különös mértéket öltött). A francia iskolában hol a folyó sodrását látjuk, hol egy csatornát, zsilipeivel és uszályaival, hol a tengert a part vonalával, a kikötőt, a világítótornyot mint fényértéket. Ha lett volna elképzelésük a passzív kameráról, azt helyezték volna folyó víz elé. L'Herbier egy filmtervvel kezdte – *Az ár* (La torrent) –, amelyben a víz lett volna a főszereplő. A *tenger embere* (L'homme du large) pedig nemcsak úgy kezelte a tengert, mint egy sajátos észlelet tárgyát, hanem mint a földi észlelésmódtól különböző észlelési rendszert, mint a földi „nyelvtől” különböző nyelvet.⁸ Epstein és Grémillon munkásságának nagy része sajátos breton iskolát képvisel, amely a szereplő nélküli dráma filmes álmát valósítja meg, de legalábbis a Természettől az ember felé tartó drámát. Miért a víz felel meg legjobban a francia iskola összes kíváncsiságának, mind elvont esztétikai, mind társadalmi dokumentarista, mind drámai narratív igényeinek? Először is azért, mert a víz az a közeg, amelyből leginkább ki lehet vonni a mozgó dolog mozgását, vagy magát a mozgás mozgását: innen a víz optikai és hangjelentősége a ritmikai kutatásokban. Amit Gance a vassal, a vasúttal elkezdett, azt a cseppfolyós elem folytatja, viszi tovább, szórja szét, terjeszti minden irányba. Jean Mitry experimentális próbálkozásaiban először a vasúttal kezdte, azután átment a vízre mint olyan képre, amely a valóságot mint vibrációt sokkal mélyebben képes ábrázolni: a *Pacific 231*-től az *Images pour Debussy*.⁹ Grémillon dokumentarista munkái pedig ezt a mozgást a szilárd testek mechanikájától a cseppfolyós anyagok mechanikáig, az ipartól a tengeri háttérig járják be.

⁸ Lásd Henri Langlois kommentárjait. Idézi Noël Burch: *Marcel L'Herbier* 68. o.

⁹ Jean Mitry: *Le cinéma expérimental*. 211–217. o. (Jean Mitry [1904–1988] filmteoretikus igazi filmes. Fiatalkorában filmklubot alapít, színészkedik Renoirral, alapítója a Cinémathèque-nek, a második világháború után több úgynevezett kísérleti filmet rendezett. – A szerk.)

Az elvont folyadék konkrét közege lehet valamely embertípusnak, emberi fajnak, amely nem egészen úgy él, nem úgy érzel és nem úgy érez, mint a földi emberek: az Ouessant-, majd Sein-sziget Epstein számára a par excellence dokumentumfilmeket jelentik, amelyben egyedül a lakosok játszhatják saját szerepüket (*Finis terrae, Mor uran*). Végül a föld és a vizek határa olyan helyé válik, ahol szembesülnek egyfelől a földi kötelek, másfelől a hajókötelek, a vontatókötelek, a mozgó és szabad huzalok. Epstein *A szép niverne-i lány* (*La belle nivernaise*) című filmje az uszály kapcsán már szembeállította a föld szilárdságát, az ég és a vizek cseppfolyósságával. Grémillon *Maldonéja* szembeállította a gyökök szerveződését – föld és otthon – és az „ember-hajó-ló” csatorna elrendeződését. A drámát az jelentette, hogy el kellett szakítani a földi köteleket, amelyek az apát a fiúhoz, a férjet a feleséghez és a szeretőhöz, a feleséget a szeretőjéhez, a gyermeket a szülőkhöz kötik, magányossá kellett válni, hogy az emberi szolidaritás, az osztályszolidaritás elérhetővé váljon. S jöllehet a végső kibékülés nem kizárt, a világítótorony vagy a gát a föld örülete és a víz felsőbbrendű igazsága között gyilkos összecsapás színhelye lett: a dühös fiú tébolya *A világítótorony őrei*, a beöltöztött várúr zuhanása pedig a *Vége a bálnak* (*Lumière d'éte*) című filmben. Kétségtelen, hogy nem minden mesterség tengeri, de Grémillon ötlete az, hogy a proletár vagy a dolgozó mindenütt – még a földön is, egészen a *Az ég a tiétek* (*Ciel est à vous*) légelemében – létrehozza azokat a körülményeket, melyek egy lebegő népesség, egy tengeri nép számára képesek megmutatni és megváltoztatni a gazdasági és kereskedelmi érdekek természetét, amelyek egy társadalomban kockán forognak, feltéve, ha – a marxista formula szerint – elszakítják a köldökzsinórt, amely őket földhöz köti.¹⁰ A tengeri mesterségek ebben az értelemben nem valami elszigetelt folklór maradványai; hanem minden mesterség horizontját jelentik, még az orvosnőjét is az *Egy asszony szerelme* (*L'amour d'une femme*) című filmben. Megmutatják az Elemekkel és az Emberrel szövődő kapcsolatot, amely benne van minden foglalkozásban, és még a mecha-

¹⁰ Paul Virilio kimutatta a proletariátus tengeri modelljét és eredetét egyik szövegében, amely Grémillon filmjeire is jól illene: *Vitesse et politique*. Ed. Gallilée, 50. o.

nika, az ipar, a proletarizálódás is megtalálják a maguk igazságát a tengerek (vagy a levegő) birodalmában. Grémillon minden erejével szembeszáll a Vichy-féle nagybirtokos család ideáljával. Kevés szerző ábrázolta ilyen jól az emberi munkát, miközben felfedezte benne a tenger megfelelőjét: még a kövek gördülése is olyan, mint a hullámoké.

Két rendszer áll szemben egymással. Egyfelől a szárazföldi emberek érzékelésmódja, érzelmvilága és cselekedetei, másfelől a vízi emberekéi. Jól látszik ez Grémillon *Vontatókjában* (Remorques): a kapitányt a földön szilárd pontok kötik le, a feleség vagy a szerető, a tengerre néző villa megannyi egoista szubjektívációs pontok, míg a tenger az objektivitást kínálja számára, mint egyetemes változatosságot, minden oldal szolidaritását, embereken túli igazságot, ahol az uszályok stabil pontja mindig megkérdőjeleződik, és csak két mozgás között érvényes. Ezt az ellentmondást azonban Vigo *Atalantéja* juttatja el a csúcspontra. Ahogy J. P. Bamberger kimutatja, nem ugyanaz a mozgásrendszer, nem ugyanaz a „kegyelem” érvényes a földön és a vízben, a vízben: a szárazföldi mozgás folyamatos egyensúlyhiányban van, mert a mozgatóerő mindig kívül esik a gravitációs ponton (a rikkancs biciklijé); míg a vízbéli mozgás egybeesik a gravitációs középpont elmozdulásával, mégpedig egyszerű objektív, egyenes vagy elliptikus törvényt követve (innen ennek a mozgásnak a látszólagos ügyetlensége, amikor szárazföldön vagy akár a hajón történik, rákjárás, csúszás vagy forgás, de mindez olyan, mint egy másik világ kegyelme). A földön a mozgás ponttól pontig történik, mindig két pont között, míg a vízben a pont helyezkedik el két mozgás között: így jelzi a mozgás átfordulását vagy megfordulását a felső és az alsó beállítás hidraulikus viszonya alapján, amit megtalálunk magának a kamerának a mozgásában (az egymásba fonódó két szerelmes test végső zuhanásának nincs vége, hanem átalakul egy felfelé ívelő mozgásba). És ez nem is ugyanaz a szenvedély- vagy érzelmrendszer: az egyik esetben az áru, a fétis, a ruha, a részlettárgy és az emléktárgy jelenléte uralkodik; a másik esetben oda jut el, amit a testek „objektivitásának” lehet hívni, amely képes felfedni az ocsmányságot a ruha alatt, és a bájta kemény külső mögött. Ha van kibékülés föld és víz között, az Jules apóval jön létre,

mert spontán módon képes rákényszeríteni a földre a víz törvényeit: kabinja a legrendkívülibb fétiseket, részlettárgyakat, emlékeket és kacatokat fogadja be, de nem emléket csinál belőlük, hanem jelen állapotok tiszta mozaikját, egész egy régi lemezig, amely újra működni kezd.¹¹ Végül is a vízben a földi látásmóddal ellentétes látásmód fejlődik ki: a szeretett nő a vízben tűnik el és bukkan föl, mintha ott az érzékelés olyan jelentős lenne és olyan interaktivitással és igazsággal rendelkezne, amellyel a földön nem rendelkezik. Nizzában a víz jelenléte tette lehetővé, hogy Vigo a polgárságot szörnyű organikus testként írja le.¹² A víz leplezte le a ruha alatt a burzsoázis test ocsmányságát, mint ahogy most felfedi a szeretett test lágyságát és erejét. A burzsoázia nem más, mint egy fétis-test, egy test-kacat objektivitása, amellyel a gyerekkor, a szerelem, a navigáció helyezi szembe teljes testét. „Objektivitás”, egyensúly, igazság, amely nem a földé, íme, ez a víz sajátossága.

Végül a francia iskola a vízben megtalálja egy másfajta percepció mód ígéretét: amely több mint humánus, amelyet nem szilárd testekre szabtak, amelynek a szilárd nem tárgya, feltétele, közege. Egy finomabb, szélesebb körű, egy molekuláris percepció, amely egy „kamera-szem sajátja”. Épp ez az eredmény, ha a percepció két pólusának valódi definíciójából indulunk ki: a percepció-kép nem egy formális tudatban tükröződik vissza, hanem két állapotra hasad szét, az egyik molekuláris, a másik mólós, az egyik cseppfolyós, a másik szilárd, az egyik maga után vonja és eltörli a másikat. A percepció képe tehát nem „dicisign”, hanem *reuma*.¹³ Míg a dicisign keretet állít fel, amely izolálja és megszilárdítja a képet, a reuma olyan

¹¹ Jean-Pierre Bamberger *Atalantéról* szóló kiadatlan szövegét használjuk föl.

¹² Amengual jól tette föl a kérdést: miért jelenik meg a burzsoázia Vigónál biológiai, nem pedig politikai és gazdasági vonások által? Válasza már tartalmazza a látásmód és a testek „objektivitásának” funkcióját. Lásd Jean Vigo: *Études cinématographiques*. (Amengual a felső kameraállás mozgásait is elemzi Vigónál.)

¹³ A jelek osztályozásában Peirce a „réma”-t (szó) különbözteti meg a „dicisign”-tól (mondat). Pasolini átveszi Peirce terminusát, a rémát, de az elfolyásnak egy nagyon általános képzetével tölti meg: a filmi képsíknak „el kell folynia”, ez tehát egy „réma” (*L'expérience hérétique*, 271. o.). De Pasolini – akarattal vagy sem – hibás etimológiát követ. Ami folyik, az görögül a reuma. Mi itt ezt a terminust nem arra használjuk, hogy a képsík általános vonásait, hanem hogy a percepció-kép speciális jelét jelöljük vele.

képre utal, amely folyékonnyá vált, és átfolyt a kereten vagy az alatt. A kamera-tudat reumává vált, mert cseppfolyós percepció formájában jelent meg, és ezáltal valamiféle anyagi meghatározottsághoz, anyagáradáshoz jutott el. Mindazonáltal a francia iskola ezt a másik állapotot, ezt a másik percepciót, ezt a látomás funkciót inkább csak jelölte, semmint magára vette: az elvont kísérleteket kivéve (ide tartozik Vigo *Jean Taris* [Taris, *roi de l'eau*] című filmje) nem új képeket csinált belőlük a még szilárd történet keretei között, hanem a mozgás-képek, átlagképek határát, távlatát. A ritmus annyira átjárta ezt a történetet, hogy ez nem vált hátrányára.

3.

Az egyetemes változatosság önmagába forduló rendszere: Vertov ide akart eljutni a „film-szemmel”. Minden kép egymáshoz való viszonyában variálódik, minden oldalával és minden részében. Vertov maga definiálja a film-szemet: „az, ami a világ-egyetem bármely pontját összeköti egy másikkal, bármilyen időrendben.”¹⁴ Lassítás, gyorsítás, egymásra fényképezés, szét-tördelés, megsokszorozás, szuperközeli felvétel: minden a variációt és az interakciót szolgálja. Ez nem egy feljavított emberi szem. Még ha az emberi szem berendezések és eszközök segítségével képes is felülkerekedni bizonyos korlátokon, van egy korlát, amit nem tud átlépni, hiszen az önnön lehetőségfeltétele: érzékszervlétéből következő viszonylagos mozdulatlansága azt eredményezi, hogy minden kép egy kitüntetett képhez képest variálódik. Ha meg a kamerát képrögzítőeszköznek tekintjük, látjuk, hogy az is ugyanennek a korlátozó körülménynek van alávetve. De a film nem egyszerűen csak kamera, hanem montázs is. Az emberi szem nézőpontjából a montázs kétségkívül konstrukció, de már nem az egy másik szem nézőpontjából, hanem egy nem emberi szem tiszta víziója, olyan szemé, amely magukban a dolgokban van. Az egyetemes változatosság, az egyetemes interakció (a moduláció) jelenti azt, amit Cézanne az ember előtti világnak, „önmagunk hajnalának”, a „szívérvány-

¹⁴ D. Vertov: *Articles, journaux, projets*. 126–127. o.

színű káosznak”, a „világ szűziségének” nevezett. Nem meglepő, hogy ezt meg kell konstruálnunk, hiszen csak egy olyan szem számára adott, amellyel nem rendelkezünk. Nagy elfogultságra van szüksége Mitrynek ahhoz, hogy olyan ellentmondást tegyen szóvá Vertovnál, amelyet egy festőnek nem merne szemére hányni: a (montázs) kreativitása és a (valóság) teljessége közötti áellentmondást.¹⁵ Az érzékelést Vertov szerint a montázs beviszi a dolgokba, az anyagba emeli oly módon, hogy a tér bármely pontja maga szemléli az összes pontot, amely hat rá, vagy amelyre hatást gyakorol addig, ameddig ezek a hatások terjednek. „Határok és távolság nélkül látni”: ez az objektivitás definíciója. Ebben a tekintetben tehát minden eljárás megengedett, és nincs szó trükkről.¹⁶ Vertov, a materialista a filmen keresztül megvalósítja az *Anyag és emlékezet* első fejezetének materialista programját: a kép magábanvalóságát. A film-szem, azaz Vertov nem emberi szeme nem egy légy szeme vagy egy sasé, vagy egy másik állaté. Nem is az Epstein-féle szellem szeme, amely időbeli perspektívával rendelkezik, és felfogja a spirituális egészet. Ellenkezőleg, az anyag szeme, az anyagban lévő szem, amely nincs alávetve az időnek, amely „legyőzte” az időt, amely eljutott az „idő negativitásához”, és nem ismer más egészet, mint az anyagi világmindenséget és annak kiterjesztését (Vertov és Epstein ebből a szempontból úgy különböznek egymástól, mint ugyanannak az egységnek a két szintje, kamera-montázs).

Ez Vertov alapvető elsődleges szerkesztési eljárása. A mozgás-képeket először gépiesen rendezi el. Láttuk, hogy a két mozgás közötti rés, az intervallum egy üres helyet ír körül, amely előre jelzi az észlelést elsajátító emberi szubjektumot. De Vertov számára a legfontosabb az lesz, hogy visszaszolgáltassa az anyagnak az intervallumokat. Ez a montázs és „az intervallumok elméletének” értelme, amely mélyebb, mint a mozgás értelme. Az intervallum többé nem az, ami elválasztja a reakciót az elszenvedett akciótól, ami méri a reakció összemérhetet-

¹⁵ J. Mitry: *Histoire du cinéma muet*. III. vol. 256. o. „Nem lehet egy időben védeni a montázst és a valóság teljességét. Az ellentmondás szembevetőd.”

¹⁶ D. Vertov uo. „A gyorsítás, a mikrofelvétel, a hátrafelé menet, az animáció, a mozgó kamera, a váratlan szögek stb. nem trükkök, hanem széles körben használt, normális eljárások.”

lenségét és kiszámíthatatlanságát, hanem, ellenkezőleg, az, ami – ha az univerzum egy adott pontján adva van egy akció – megtalálja a hozzá illő reakciót egy másik, akármilyen távoli ponton („megtalálni az életben a választ a témára, a témával kapcsolatban felmerülő millió tény közül kiválasztani a következményt”). A vertovi intervallumelmélet eredetisége az, hogy nem a létrejövő rést jelzi, két egymást követő kép eltávolodását, hanem éppen két távoli kép kapcsolatba kerülését (amelyek a mi emberi percepciónk számára összeegyeztethetetlenek egymással). Másfelől pedig a film nem is tudna így szaladgálni a világ egyik végéről a másikra, ha nem rendelkezne olyan eszközzel, amely az összes részt kapcsolatba tudja hozni egymással: az, amit Vertov kiemelt a szellemből – egy állandóan alakuló egész hatalma – most az anyag variációinak és interakcióinak korrelátumává válik. A dolgok és az önmagukban való képek gépies elrendezésének tényleg egy kollektív kijelentés elrendezése lehet a korrelátuma. Vertov már a némafilmben is különleges módon használta a feliratokat, a szavak egy tömböt alkottak a képpel, akár az ideogrammak.¹⁷ Ez az elrendezés két alapvető aspektusa: a képkészítő gép elválaszthatatlan egy beszéd típustól, a tisztán filmi beszéd módtól. Vertovnál természetesen a forradalmi szovjet öntudatról van szó, „a valóság kommunista értelmezéséről”. Ő kapcsolja össze a holnap emberét az ember előtti világgal, a kommunista embert a „közösségként” definiált interakciók anyagi univerzumával (*a rendőr és a beteg közötti kölcsönhatás*).¹⁸ *A Föld egyhatoda* (Sesztya csaszty mira) megmutatja a Szovjetunió belül a legkülönbözőbb népek, csoportok, iparok, kultúrák távoli egymásra hatásait, mindenféle cseréket, amelyek legyőzik az időt.

Annette Michelsonnak igaza van, amikor azt mondja, hogy az *Ember felvevőgéppel* fejlődést jelent Vertovnál, mintha az elrendezés egy még teljesebb elméletét fedezte volna fel. Az előző ugyanis megmaradt a mozgás-képnél, tehát a fotogramokból álló képnél, a mozgással rendelkező átlagképnél. Ez a kép tehát még megfelelő volt az emberi percepció számára, bármilyen módon manipulálták is a montázs által. De mi történik, ha a

¹⁷ Lásd Abramov: Dziga Vertov. *Premier Plan*, 40–42. o.

¹⁸ Lásd a „közösség” meghatározását Kantnál, *A tiszta ész kritikájában*.

montázs egészen a kép alkotórészéig hatol? Egy paraszttasszony képétől egy fotogramsorozatig jutunk, vagy pedig gyerekek fotogramsorozatától a gyerekek mozgó képéig. Az eljárás egyfajta kiterjesztése alapján szembe lehet állítani egymással a versenyző biciklista képét és ugyanazt a képet újra lefilmezve, visszatükrözve, vetített képként bemutatva. René Clair filmje, a *Párizs alszik* nagy hatással volt Vertovra, mivel összehozta az emberi világot az ember hiányával. Az őrült tudós (filmes) sugara megfagyasztotta a mozgást, megakasztotta a cselekményt, hogy egyfajta „elektromos kisülést” váltson ki. A sivatag-város, az önmagából kiürült város folyamatosan kísérti a filmet, mint ha valami titkot őrizne. A titok az intervallum egy újabb jelentése: most azt a pontot jelöli, ahol a mozgás megáll, majd visszafordul, felgyorsul, lelassul... Már nem elég csupán visszafordítani a mozgást, ahogy Vertov az interakció nevében tette, amikor a halott hústól eljutott az élő húsig. Ahhoz a ponthoz kell eljutni, ahol a visszafordítás vagy a módosítás lehetőséggé válik.¹⁹ Hiszen Vertov számára a fotogram nem egyszerű visszatérés a fotográfiához: azért tartozik a filmhez, mert a kép genetikus eleme vagy a mozgás megkülönböztető mozzanata. Nem „végzi be” a mozgást anélkül, hogy ne lenne egyszersmind a gyorsulásának, a lassulásának és a változatosságának is az alapelve. Vibráció, elementáris sürgetés, amiből minden pillanatban felépül a mozgás, az epikureus materializmus *clinamen*-je. Nem is választható el a fotogram attól a sorozattól, amely a belőle származó mozgás viszonyában rezegteti. A film abban az értelemben haladja meg az emberi percepciót egy másik érzékelésmód megjelenéséig, hogy eljut minden lehetséges percepció *genetikus eleméig*, tehát addig a pontig, amely megváltoztatja a percepciót, magának a percepciónak a válaszútjához. Vertov tehát három, egymástól elválaszthatatlan szempontból lép túl az emberi percepción: a kamerától a montázsig, a mozgástól az intervallumig, a képtől a fotogramig.

Vertov, mint szovjet filmes, dialektikus fogalmat alkot a montázsról. Úgy tűnik azonban, hogy a dialektikus montázs

¹⁹ Annette Michelson (L'homme à la caméra, la magie à l'épistémologie. In *Cinéma, théorie, lectures*. Ed. Klincksieck) elemezte mindezeket a témákat: az intervallum és a visszafordítás elméletének elmélyítését, az alvó város témáját, a fotogram szerepét Vertovnál (és a René Clairrel való kapcsolatot).

nem annyira összekötő kapocs, mint inkább ütközőpont. Eizenstejn nyilvánvalóan azért kritizálja Vertov „formalista bohóckodásait”, mert a két alkotó a dialektikának nem ugyanazon elvét vallja és más-más gyakorlatát műveli. Eizenstejn számára csak az ember és a Természet dialektikája létezik, az ember a Természetben és a Természet az emberben, a „nem-közömbös Természet” és a nem-elkülönült Ember. Vertov számára a dialektika benne van az anyagban, anyagi természetű, és csak a nem emberi percepciót tudja összekötni az emberfeletti jövővel, az anyagi közösséget a formai kommunizmussal. Annál könnyebben következtethetünk arra a különbségre, ami Vertovot elválasztja a francia iskolától. Ha a mindkettőre jellemző, azonos eljárásokat vesszük is figyelembe – a kvantitatív montázst, a gyorsítást, a lassítást, az egymásra fényképezést vagy a kimerevítést –, kitűnik, hogy ezek a fogások a franciáknál elsősorban a film szellemi hatalmáról, a „képsík” szellemi oldaláról tanúskodnak: az ember a szellem segítségével lép túl a percepción, és – ahogy Gance mondja – az egymásra fényképezés képei érzéseknek és gondolatoknak a képei, melyek segítségével a lélek „beborítja” és „megelőzi” a testet. Vertov teljesen másképp használja ezeket az eszközöket: számára az egymásra fényképezés távoli anyagi pontok kapcsolatát fejezi ki, a gyorsítás és a lassítás pedig a fizikai mozgás megkülönböztető jegyei. De a legradikálisabb különbséget mégsem ebből a szempontból tudjuk megragadni. Ez akkor ugrik ki, ha számba vesszük azokat az okokat, amelyek miatt a franciák kedvelik a cseppfolyósság képét: az emberi percepció ebben a képben lépett túl saját korlátain, és a mozgás itt találta meg az általa kifejezett szellemi totalitást. Vertov számára a cseppfolyósság képe még nem elégséges, mivel nem jut el az anyag *magjához*. A mozgásnak meg kell haladnia önmagát, de anyagának energiaelemé felé. A filmi kép jele tehát nem a „*reuma*”, hanem a „*gram*”, a lenyomat, a fotogram. Ez genetikai jele. Tulajdonképpen gáznemű és nem cseppfolyós percepcióról kellene beszélnünk. Mert ha egy szilárd halmazállapotból indulunk is ki, ahol a molekulák nem tudnak szabadon elmozdulni (a molekuláris vagy emberi percepció), azután átmegyünk egy cseppfolyós állapotba, ahol a molekulák egymás között mozognak, csúsznak el, végül azonban gáznemű halmazállapotba jutunk,

amelyet a molekulák szabad áramlása jellemez. Lehet, hogy Vertov szerint el kellett volna jutni idáig, túl az *áradáson* az anyag magjái vagy a gáznemű percepcióig.

Az amerikai experimentális film mindenestre elmegy idáig, és szakítva a francia iskola vizes líraiságával, elismeri Vertov hatását. E filmművészet egyik irányzata a tiszta percepcióhoz akar eljutni, miként az az anyagban adott, ameddig csak a molekuláris kapcsolatok terjednek. Amikor Brakhage egy bébi szemszögéből lefilmezi a préri összes zöldjét, akkor egy ember előtti cézanne-i világot, önmagunk hajnalát fedezi fel.²⁰ Michael Snow eltünteti minden centrális pontot a kamera körül, és a képek egyetemes interakcióját filmezi, amelyek egymáshoz képest variálódnak minden oldalukkal és minden részükben (*Central Region*).²¹ Belson és Jacobs a színes formáktól és mozgásoktól eljutnak a molekuláris vagy atomikus mozgásokhoz (*Phenomena, Momentum*). Márpedig ha van ennek a filmnek valami állandó sajátossága, az nem más, mint a percepció gáznemű állapotából, különféle eszközökkel történő építkezés. A villogó montázs: a fotogram kiszabadítása az átlagképből és a vibráció kiszabadítása a mozgásból (innen a „fotogram-plán” fogalma, amely olyan körkörös eljárást jelent, ahol egy sor fotogram ismétlődik esetleges intervallumokkal, s ezáltal lehetővé válik az egymásra fényképezés). A hipergyors montázs: a megfordítás vagy átfordítás pontjának kiszabadítása (mivel a kép megállításával együtt jár a kép-tárgy rendkívüli mobilitása, és a fotogram úgy működik, mint egy megkülönböztető elem, aminek eredménye tündöklés és zuhanás). Az újrafilmezés, újrarögzítés: az anyag magjának kiemelése (az újrafilmezés ellaposítja a teret, amely Seurat-

²⁰ Lásd Marcorelles: *Éléments pour un nouveau cinéma*. Ed. Unesco: Hányféle szín létezik egy mezőben egy csecsemő számára, aki négykézláb mászik és nem ismeri a zöld szín fogalmát?

²¹ Snow egy „embertől elhagyott”, minden emberi jelenlétet nélkülöző tájat filmez, és a kamerát egy önműködő gépezethez kapcsolja, amely folyamatosan változtatja a mozgásokat és a szökeket. Ezáltal felszabadítja a szemet relatív mozdulatlanságából és a koordinátákhoz való kötöttségéből. Lásd *Cahiers du Cinéma*, 1979. január. 296. szám. (Marie-Christine Questerbert: „A kamera, amelyet egy gép mozgat és a hang irányít, nem egy frontális perspektívára irányul. Monokuláris marad, de üres, hipermozgékony szemről van szó.”)

féle pointillista textúrát kap, és lehetővé válik két távoli pont kapcsolatának megragadása).²² Mindezekre való tekintettel tehát: a fotogram nem visszatérés a fotográfiához, hanem inkább – Bergson formulája szerint – ennek „a dolgok mélyén és a tér minden pontján exponált és előhívott” fotónak a kreatív megragadása. A fotogramtól a videóig tartó folyamatban pedig egyre inkább a molekuláris paraméterek által meghatározott kép létrejöttének vagyunk tanúi.

Ezek az eljárások mind együttműködnek és variálódnak azért, hogy a filmet mint az anyag-képek gépies elrendezését megformálják. A kérdés most az, van-e hozzá illeszkedő kijelentésrendszere, hiszen Vertov válasza (a kommunista társadalom) elvesztette értelmét. Vajon lehetséges-e ez a válasz: a kábítószer mint amerikai közösség? Pedig a kábítószer csak a miatt az érzékelési kísérletezés miatt képes ebbe az irányba hatni, amely belőle következik, és amely mindenféle más módszerrel is megvalósítható. Igazság szerint a kijelentés problémáját csak akkor fogjuk tudni felvetni, amikor már képesek leszünk a hangos képet önmagáért elemezni. Castaneda beavatási programja szerint a kábítószernek *meg kell állítania a világot*, el kell oldania a percepciót a „tettől”, azaz a szenzomotoros percepciók helyébe tiszta optikai és hangi percepciókat kell helyeznie; *meg kell láttatnia a molekuláris intervallumokat*, a lyukakat a hangban, a formákban és még a vízben is; de ebbe a megállított világba, ezeknek a lyukaknak a segítségével *sebességvonalakat kell elhelyeznie*.²³ Ez a kép harmadik halmazállapotának programja, a gáznemű képé, amely túl van a szilárdon és a cseppfolyósan: másfajta percepcióhoz eljutni, amely minden percepció genetikusan is. A kamera-tudat már nem formai vagy anyagi meghatározottságú, hanem genetikusan és differenciális. A percepció valóságos meghatározásától eljutottunk a genetikusan meghatározásig.

²² P.-A. Sitney cikke – *Le film structurel*. In *Cinéma, théorie, lectures* – mindezeket a technikákat az amerikai kísérleti filmzés fő alkotói szerint elemzi: nevezetesen a „fotogram-plán” és a kör létrehozását, a villogást Makropoulounál, Conradnál, Sharitsnál; a sebességet Robert Breernél; a granulációt Gehrnél, Jacobsnál, Landownál.

²³ Lásd Castaneda, főleg *Voir*. Ed. Gallimard.

Landow filmje, a *Bardo Folliés*²⁴ jól foglalja össze ennek a folyamatnak az egészét, valamint a cseppfolyós állapotból a gáznemű állapotba való átmenetet: „A film egy nő hurokba fogott képével kezdődik, aki egy mentőövben lebeg, és minden ciklus elején köszönt minket. Körülbelül tíz perc múlva (létezik egy rövidebb változat is) ugyanez a hurok kétszer megjelenik két másik körben, fekete háttér előtt. Azután egy pillanatra három kör jelenik meg. A film képe a körökön belül égni kezd, minek következtében egy narancsszínben játszó, forrásban levő penész kezd el szétterjedni. Az egész vásznat betölti a lángoló fotogram, amely lassan felbomlik egy rendkívül szemcsés homályban. Egy másik fotogram ég; az egész vászon az olvadó celluloid ritmusára lüktet. Ezt a hatást valószínűleg többszöri újrafilmézéssel érték el; az eredmény az, hogy maga a vászon látszik lüktetni és feloldódni. Az aszinkron hurok feszültsége végig fennmarad ebben a töredékben, amelyben mintha maga a film halna meg. Egy kis idő után a vászon vízben levő levegőbuborékokra oszlik, amelyeket egy színes szűrővel ellátott mikroszkópon keresztül látunk, és amely a vászon minden oldalán más színű. Fókusz távolság-váltás következtében a buborékok elvesztik a formájukat, egymásba olvadnak, és a négy színes szűrő is összekeveredik. A végén – körülbelül negyven perccel az első kör után – a vászon fehérre vált.”²⁵

²⁴ George Landownak erről a filmjéről nincsenek adatok a filmográfiájában.

A szerk.

²⁵ P.-A. Sitney, 348. o.

AZ AFFEKCIÓ-KÉP: ARC ÉS NAGYKÖZELI

1

Az affekció-kép egyenlő a nagyközelivel, és a nagyközel egyenlő az arccal... Ejzenstejn szerint a nagyközel nem egyszerűen egy képtípus a többi között, hanem az egész film affektív olvasata. Ez igaz az affekció-képre is: egyszerre egy képtípus és minden kép alkotóeleme. Mindazonáltal ez még nem teremti meg az azonosságot. Vajon milyen értelemben azonos a nagyközel az egész affekció-képpel? És az arc miért volna azonos a nagyközelivel, ha egyszer emez csupán kinagyítása az arcnak és még sok minden másnak? És hogyan bonthatnánk ki a felnagyított arcból azokat a pólusokat, amelyek az affekció-kép elemzése során irányíthatnak bennünket?

Induljunk ki egy olyan példából, amely éppen nem az arccal kapcsolatos: egy ingaóra, amelyet többször is nagyközeliben mutatnak. Ennek a képnek két pólusa van. Egyfelől az óra mutatói, amelyeket legalábbis virtuális módon mikromozgások hoznak mozgásba, még ha csak egyszer mutatják is, vagy többször, nagyobb kihagyásokkal: a mutatók szükségképpen egy intenzív szériát hoznak létre, amely egy valami felé tartó mozgást jelez, vagy valamiféle kritikus pillanat felé tart, egy csúcspontot készít elő. Másfelől az óra számlapja, amely mozdulatlan receptív felület, receptív nyomólap, szenvtelen várakozás: *reflektív és reflektált egység*.

A bergsoni definíció az affektus e két jellemzőjét emeli ki: érzékeny idegre irányuló motorikus ráhatás. Más szavakkal: mozdulatlan ideglemezre ható mikromozgások. Amikor a test egy részének föl kell áldoznia motorikus működésének nagy részét, hogy az érzékszerveket segítse, ez utóbbiaknak már csak törekvésük van a mozgásra vagy a mikromozgásokra, amelyek lehetővé teszik ugyanannak vagy egy másik szervnek, hogy intenzív szériákba rendeződjenek. A mozgó tárgy

elvesztette kiterjedő mozgását, és a mozgás kifejező mozgássá vált. Az affektust a mozdulatlan tükröző egységnek és az intenzív kifejező mozgásoknak ez a halmaza alkotja. De ez nem olyan, mint maga a megszemélyesített Arc? Az arc ez a szervekkel ellátott idegfelület, amely feláldozta átfogó mozgásainak nagy részét, és amely szabadon összegyűjt vagy kifejez mindenféle kis helyi mozgásokat, amelyeket a test többi része rendszerint elrejt. S ha valamiben felfedezzük ezt a két pólust – a tükröző felületet és az intenzív mikromozgásokat –, elmondhatjuk: ezt a dolgot úgy kezelték, mint valami arcot, „arccá” változtatták, miközben ő maga arctalanná lett, és figyel... még ha egyáltalán nem is hasonlít egy arcra. Ilyen az ingaóra nagyközelije is. Ami magát az arcot illeti, azt nem mondhatjuk, hogy a nagyközele megváltoztatja, hogy bármilyen átalakításnak veti alá: nem létezik arcnagyközele, az arc maga a nagyközele, a nagyközele eleve arc, és mind a kettő affektus, affekció-kép.

A festészetben a portrétechnikák hozzászoktattak bennünket az arcnak e két pólusához. A festő hol úgy ragadja meg az arcot, mint körvonalat, mely vonal körberajzolja az orrot, a száját, a szemöldököt, sőt még a szakállat és a kis sapkát is: ez az arccá változtatás felülete; hol pedig éppen ellenkezőleg, szétszórt vonásokkal dolgozik, amelyeket az egészről ragad ki; ezek a töredékes, megtört vonalak, amelyek hol az ajkak remegését, hol a szem csillogását emelik ki, és a körvonalazásnak többé-kevésbé ellenálló anyagot hoznak létre: ezek az arcság vonásai.¹ Nem véletlen tehát, hogy az affektus e szerint a két elv szerint jelenik meg a nagy passióértelmezésekben, amelyek a filozófiát és a festészetet egyaránt áthatják: ezt az arc maximális visszatükröző és reflektált egysége melletti minimális mozgást nevezi Descartes és Le Brun *csodálatnak*; és ezt az arc által kifejezett intenzív sorozatot alkotó és a kis ingerektől vagy impulzusoktól elválaszthatatlan dolgot nevezzük *vágy*-nak. Kevésbé lényeges, hogy egyesek éppen azért tekintik a csodálatot a szenvedély alapjának, mert a mozgás nulla fokát jelenti, miközben mások a vágyat vagy az aggodalmat helyezik előtérbe, mert maga a mozdulatlanság azt feltételezi, hogy

¹A portrének erről a két technikájáról lásd H. Wölfflin. I. m. 57. o.

a hozzá tartozó mikromozgások kölcsönösen semlegesítik egymást. Nem annyira kizárólagos kiindulópontból, mint inkább két pólusról van itt szó, melyek közül hol az egyik, hol a másik uralkodik a másikon és tűnik kizárólagosnak, hol meg ilyen vagy olyan értelemben keverednek egymással.

A körülményektől függően két kérdést tehetünk föl az arcnak: mire gondolsz? Vagy: mi van veled, mi bajod van, mit érzel? Az arc hol gondol valamire, egy tárgyra szegeződik, és ez a csodálat vagy a csodálkozás értelme, amit az angol *wonder* kifejezés őriz. Amikor az arc gondol valamire, elsősorban az őt körülvevő kontúr által érvényesül, ez az ő visszatükröző egysege, amely minden részt magához emel. Hol pedig, épp ellenkezőleg, érez vagy átérz valamit, és ilyenkor azok által az intenzív sorozatok által érvényesül, amelyek egymás után átsuhannak rajta, és eljutnak egy *paroxizmusig*, ahol minden rész bizonyos pillanatnyi függetlenséget élvez. Itt már felismerhetjük a nagyközeli két típusát: a Griffith-félét és az Eizenstejn-félét. Híresek Griffith nagyközeli, ahol minden a női arc tiszta és lágy körvonala köré szerveződik (konkrétan az íriszeljárás): egy fiatal nő a férjére gondol az *Enoch Arden*ben. Eizenstejn *Régi és új* című filmjében viszont a pápa szép arca feloldódik egy ravasz tekintetben, amelyet követ a széles nyakszirt és a húsos fülcimpa: mintha az arc vonásai függetlenednének a körvonaltól és a pap érzéseiről árulkodnának.

Ne gondoljuk, hogy az első pólus a lágy érzéseknek, a második pedig a sötét szenvedélyeknek volna főntartva. Emlékezzünk például arra, miképpen tekintette Descartes a megvetést a „csodálat”² különleges esetének. Főleg Griffith vagy Stroheim fiatal nőalakjainál találkozunk egyfelől visszatükröző gonoszsággal, illetve reflektált félelemmel és kétségbeeséssel, másfelől a szeretet és a lágyág intenzív sorozataival. Ráadásul mindkét oldal az arc igen eltérő állapotait gyűjti össze. A *wonder* aspektus befolyásolhat egy szenttelen arcot, amely egy áthatolhatatlan vagy bűnös gondolatot üldöz; de megkaparint-

² René Descartes: A lélek szenvedélyei. Budapest, 1994. Ictus. LIV. cikkely: „A Csodálkozáshoz a Megbecsülés vagy a Megvetés kapcsolódik, aszerint hogy nagyságát vagy a kicsinységét csodáljuk-e a tárgynak.” Dékány András fordítása. Descartes és a festő Le Brun csodálatfelfogásáról lásd Henri Souchon nagyszerű tanulmányát. *Études philosophiques*, 1980. 1. szám.

hat egy fiatal és érdekes arcot is, amelyet oly mértékben mozgathatnak a kis mozdulatok, hogy ezek össze is olvadnak és semlegesítődnek (így például Sternbergnél *A vörös cárnőben* [Scarlet Empress]) a még fiatal lány mindenfelé tekinget és mindenben csodálkozik, amikor az orosz küldöttek elviszik). A másikkal szemben sem kevésbé változatos az arccá változtatott sorozatok tekintetében.

Mi lesz tehát a megkülönböztetés kritériuma? Tulajdonképpen intenzív arccal van dolgunk minden esetben, amikor a vonások függetlenednek a kontúrtól, magukban kezdenek el működni, és olyan autonóm sorozatot alkotnak, amely egy határérték felé tart vagy átlép egy küszöböt: a harag egyre erősödő sorozata, vagy ahogy Ejzenstejn mondja, „a bánat emelkedő vonala” (*Patyomkin páncélos*). Ezt a szeriális aspektust ezért jobban testesíti meg több szimultán vagy egymást követő arc, jóllehet egy arc is elegendő lehet, ha különböző szerveket vagy vonásokat sorakoztat fel. Az intenzív sorozat itt leleplezi a funkcióját, amely nem más, mint az egyik minőségről a másikra történő átmenet biztosítása, az új minőséghez való eljutást. Ejzenstejn a nagyközeli feladatának egy új minőség létrehozását, a minőségi ugrást tekintette: Isten ember-pópájától a parasztok kizsákmányoló-pópájáig; a tengerészek haragjától a forradalmi robbanásig; a kötől a kiáltásig, mint a márványoroszlánok három pozíciójában („és a kövek elvörösödtek...”).

Ezzel szemben akkor elgondolkodó vagy visszatükröző az arc, ha a vonások mind egy fix vagy szörnyűséges gondolat hatása alatt állnak, amely mozdulatlan, változatlan, bizonyos értelemben örökkévaló. Griffith *Letört bimbók*jában a megkínzott fiatal lány arca is megkövült, mintha még halálában is azon gondolkodna s azt kérdezné: miért, míg a szerelmes kínaié az ópium kábulatát viseli magán és Buddha visszfényét tükrözi vissza. Igaz ugyan, hogy a visszatükröző arcnak ezen esete nincs olyan jól meghatározva, mint a másik. Ugyanis a kapcsolat az arc és a között, amire az arc gondol, gyakran önkényes. Azt, hogy a fiatal nő Griffith-nél a férjére gondol, csak onnan tudjuk, hogy rögtön utána látjuk a férj képét: várni kellett, a kapcsolat pusztán asszociatív. Sőt, a fordított sorrend biztosabb volna, ha a tárgy nagyközeliével kezdenénk, amely felvilágosítana minket az arc pillanatnyi gondolatáról: Pabst

Lulujában (*Pandora szelencéje*) a kés nagyközelije hasfelmetsző Jack szörnyű gondolatára készít fel bennünket (vagy Clouzet *A gyilkos a 21-ben lakik* [L'assassin habite au 21] című filmjében három forgó tárgy csoportja megérteti velünk, hogy a főhősnő a hármasszámra gondol mint a rejtély kulcsára). Mindazonáltal még korántsem értünk el az arctükrözés mélyére. Nyilvánvaló, hogy a mentális *reflexió* az a folyamat, amely által valamire gondolunk. De filmileg ezt egy tiszta minőséget kifejező, sokkal radikálisabb reflexió kíséri, amely igen eltérő dolgokban egyaránt fellelhető (a tárgyban, ami hordozza, a testben, ami elszenved, az eszmében, ami megjeleníti, az arcon, amelyen ez a gondolat megjelenik...). Griffith-nél a fiatal nők visszatükröző arca képes kifejezni a Fehérét: a szempillán megülő hófolt fehérét is, a belső ártatlanság lelki fehérségét, az erkölcsi romlás feloldódó fehérét, s a jégmező ellenséges és éles fehérét is, ahol a hősnő bolyong (*Út a boldogság felé* [Way Down East]). Ken Russel a *Szerelmes asszonyokban* (Women in love) egy kemény arc, egy belső hidegség és egy halálos gleccser közös minőségére tudott rájátszani e színnel. Egyszerűen a visszatükröző arc nem csupán gondol valamire. Ugyanúgy, ahogy az intenzív arc egy tiszta Képességet fejez ki – tehát olyan sorozat határozza meg, amelyen keresztül az egyik minőségből átjutunk a másikba –, a gondolkodó arc tiszta Minőséget fejez ki, azaz „valamit”, ami több, különböző fajta dologban közös. Ezek alapján a két pólust a következő táblázatba foglalhatjuk össze:

Érzékeny ideg	Motorikus feszültség
Mozdulatlan érzékelő lap	A kifejezés mikromozgásai
Figuratív kontúr	Az arcszerűség vonásai
Visszatükröző egység	Intenzív sorozat
Wonder	Vágy
(csodálat, csodálkozás)	(szeretet-gyűlölet)
Minőség	Hatás
Különböző dolgok közös minőségének kifejezése	Egy hatás kifejezése, amely az egyik minőségről átmegy egy másikra

Pabst *Luluja* (*Pandora szelencéje*) mutatja meg, hogyan jutunk az egyik pólusról a másikra egy viszonylag rövid képsorban: Jack és Lulu arca először fesztelen, mosolygós, álmodozó, *wonderingly*; azután Jack arca Lulu válla fölött meglátja a kést, és egy fokozódó rémület sorozatba lép be („*the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...*”)³ végül Jack arca megennyhül, elfogadja a sorsát, és úgy tükrözi vissza a halált, mint gyilkos maszkjának, az áldozat jelenlétének és az eszköz ellenállhatatlan hívásának közös minőségét („*the knife blade gleams...*”).⁴

Kétségtelen, hogy vannak olyan szerzők, akiknél az egyik pólus határozottabban kerül kifejezésre, de ez mindig sokkal összetettebb módon valósul meg, mint ahogy eleinte gondoltunk. Eizenstejn írt egy híres szöveget: „A vízfórraló elkezdett...” (fel lehet ismerni benne – mondja – Dickens egy mondatát, de Griffith egyik nagyközelijét is, a vízfórraló minket néz).⁵ Ebben a szövegben azt elemzi, mennyiben különbözik ő Griffith-től a nagyközei vagy az affekció-kép szempontjából. Azt mondja, hogy Griffith nagyközelije csupán szubjektív, vagyis a néző látásának körülményeit illeti, azt, hogy elkülönült, és csak asszociatív vagy *anticipáló* szerepe van. Míg Eizenstejn saját nagyközelijeit összeolvadnak, objektívek és dialektikusak, minőségi ugrást hajtanak végre, mivel új minőséget hoznak létre. Rögtön felismerjük itt a reflexív és az intenzív arc kettősségét, és az is igaz, hogy Griffith az egyiket részesíti előnyben, míg Eizenstejn a másikat. De azért Eizenstejn elemzése túl sommás, vagy inkább elfogult. Nála is találunk ugyanis erősen gondolkodó kontúrarcokat: Anasztázia cárnő, amikor megérzi a halál közeledtét; Alekszandr Nyevszkij, a par excellence gondolkodó hős. Főleg pedig Griffith-nél már megvannak az intenzív sorozatok: akár egyetlen arcon is, amikor valamilyen meglepetés vagy általános megrettenés következtében a bánat, a félelem fokozatosan nőni kezd, és különböző vonásokat vesz

³ „A félelem őrzöngéssé válik... pupillái kitágulnak... a férfi zihál félelmében...”

⁴ Vö. G. W. Pabst: *Pandora's box*. Classic Film scripts. Ed. Lorrimer, 133–135. o.

⁵ „A késpenge megvillan.”

⁵ S. M. Eisenstein: *Film form*. 195. skk.

föl (*A világ szíve* [Hearts of the World], *Letört bimbók*); akár több arcon is, lásd a harcosok nagyközelijeit az *Egy nemzet születése* című filmben.

Tény, hogy ezek a különböző arcok Griffith-nél nem közvetlenül követik egymást, hanem a nagyközelik váltakoznak totálképekkel, a rendező által annyira kedvelt bináris struktúrát követve (publikus-privát, kollektív-individuális).⁶ Ebben az értelemben Eizenstejn újdonsága nem az, hogy felfedezte az intenzív arcot, sem pedig, hogy az intenzív *szériát* több arc, több nagyközeli segítségével teremtette meg. Hanem az, hogy intenzív, tömör és folyamatos *szériákat* alkotott, amelyek túl lépnek minden bináris struktúrán, meghaladják a kollektívum és az individuum dualitását. Ehelyett egy új valósághoz jutnak el, amelyet Dividuálisnak nevezhetnénk, mert közvetlenül egyesíti magában a hatalmas kollektív reflexiót és az egyes individuum különös érzéseit, kifejezván ezáltal a képesség és a minőség egységét.

Úgy tűnik föl, hogy a szerzők mindig vagy csak az egyik, vagy a másik pólust, vagy a reflektáló, vagy az intenzív arcot részesítik előnyben, de mindig alkalmat találnak arra, hogy eljussanak a másik pólushoz is. Érdekes ebből a szempontból egy másik párost, az expresszionizmust és a lírai absztrakciót is megvizsgálni. Természetesen az expresszionizmus nem kevésbé absztrakt, mint a líraiság. De az oda vezető út egészen más. Az expresszionizmus lényegében intenzív játék a fénnel és a homállyal, a sötétiséggel. A kettő keveréke olyan, mint valami erő, amely a figurákat a fekete lyukba taszítja, vagy a fénybe emeli őket. E keverék sorozatot alkot vagy váltakozó csíkok és rácsok formájában, vagy a homály minden színre érvényes összes fokozatának felszálló vagy leszálló, tömör formájában. Az expresszionista arc vagy az egyik, vagy a másik irányból koncentrálna az intenzív *szériát*, és ezek az oldalak szétzilálják az arc körvonalát, eltörlik a vonásait. Ezen a módon az arcban megjelenik valami a dolgok nem szerves életéből, amely az expresszionizmus első lényeges vonása. Ilyen a

⁶ Jacques Fieschi: Griffith, le précurseur. *Cinématographe*, 1977. február. 24. szám, 10. o. (Ez a folyóirat két számot szentelt a nagyközelinek – 24. és 25. – Griffithről, Eizenstejnről, Sternbergről és Bergmanról szóló tanulmányokkal.)

többé-kevésbé szoros hálába fogott, barázdált, csikozott arc, amely visszatükrözi a zsalu réseit vagy a tűz hullámozó lángjainak fényét, vagy a lombokon keresztülhatoló nap sugarait. Gözös, felhős, füstös arc, amely egy többé-kevésbé vastag lepelbe van becsomagolva. Attila eső áztatta sötét arca Lang *Nibelungok*ában. De a koncentráció maximumánál vagy a sorozat legszélső határánál azt mondhatjuk, hogy az arc az oszt-hatatlan fény vagy a fehér minőség birtokába jutott, mint Kriemhilda mozdulatlan elmélázásakor. Újra megtalálja szilárd körvonalát, és átkerül a másik pólusra, a szellem életébe, illetve a nem lelki szellemi életbe. A vöröses árnyalatok, amelyek az *árnyék* fokozatainak egész sorozatát kísérik, összegyűlnek, és holdudvart alkotnak a foszforeszkáló, csillogó-villogó, fénné vált arc körül. A csillogás kilép a homályból, az intenzifikációból a *reflexióba* kerülünk. Igaz, hogy ez a művelet származhat az ördögötől is, mégpedig egy végtelenül melankolikus démon alakjában, aki a dolgok nem szerves életét tükrözi vissza (Wegener Golemjének démona vagy Murnau *Faustjának* démona). De isteni művelet is lehet, amikor a szellem önmagában tükröződik például egy Gretchen alakjában, akit egy magasrendű áldozat ment meg, egy külső plazma vagy egy önmagát elemésztő fotogram, mikor eljut a belső fénylő élethez (Murnaul a *Nosferatu* Ellenje vagy a *Virradat* Indréje).

Sternbergnél a lírai absztrakció másképp működik. Sternberg nem kevésbé goethei, mint az expresszionisták, de nála a Goethe-féle színelmélet másik aspektusa valósul meg: a fénynek itt nem a sötétséghez van köze, hanem az átlátszóhoz, az áttetszőhöz vagy a fehérhez. A könyv francia címváltozata: *Egy árnyjátékos emlékei*, az eredeti cím pedig: *Bolondságok egy kínai tisztítóban*. Minden a fehér és a fény között zajlik. Sternberg zsenialitása az, hogy megvalósította Goethe ragyogó tételét: „Maga az átlátszóság empirikusan tekintve, már a homályosság első foka. A homályosság további fokozatainak a száma egészen az át nem látszó fehérig, végtelen. (...) A tiszta átlátszóság véletlenül át nem látszó állapotát fehérnek lehetne nevezni.”⁷ A fehér ugyanis Sternberg számára mindenekelőtt olyasmí, ami a fény terét körülírja. És ebbe a térbe illeszkedik

⁷ J. W. Goethe: Színtan. Ford. Rajnai László. Budapest, é. n. Corvina. 41. és 51. o.

bele egy arcnagyközele, amely visszaveri a fényt. Sternberg tehát a reflexív vagy minőségi arcból indul ki. A *vörös cárnő*ben először a fiatal lány fehér *wonder* arcát látjuk, amely beírja a körvonalát a szűk, fehér falak és a bezáruló fehér ajtó által behatárolt térbe. Később azonban – gyermekének megszületésekor – a pihenő fiatal nő arca a fehér fátyol, a fehér párna és a lepedő fehérsége közt tűnik fel, egész addig a meglepő képig – amelyet mintha videóval vettek volna fel –, ahol az arc nem más, mint a fátyol geometrikus berakása. Tudniillik magát a fehér teret is fátyol, illetve háló veszi körül, kettőzi meg, ráarakódik, és testet vagy – ahogyan az oceanográfiában (de a festészetben is) nevezik – vékony mélységet ad neki. Sternbergnek komoly gyakorlati ismeretei vannak a len, a tüllök, a muszlinok és a csipkék terén: mindent kihoz belőlük, ami a fehérnek a fehérre helyezését illeti, amelyen belül az arc a fényt tükrözi. Claude Ollier az *Anatahan Saga* (The Saga of Anatahan) kapcsán elemezte a térnek ezt az absztrakt redukcióját, a helynek ezt a mesterséges összesűrítését, amely meghatározza a művelti mezőt, és amely a teljes univerzum kiszorításával a tiszta női archoz vezet el.⁸ A fátyol fehérsége és a háttér fehérsége között az arc olyan, mint egy hal, és elmosódva, „elmozdulva” elveszítheti a körvonalát anélkül, hogy bármennyit is veszítene visszatükröző erejéből. Akvárium hangulathoz jutunk el, mint Borzage-nál, aki a lírai absztrakció másik képviselője. Sternberg hálói és fátylai tehát alapvetően különböznek az expresszionizmus fátylaitól és hálóitól, elmosódott képei pedig annak fény-árnyékától.

A fény és a sötétség küzdelme helyett a fény kalandja a fehérrel: ez Sternberg antiexpresszionizmusa. Ebből nem az következik, hogy Sternberg csak a tiszta minőséghez és annak tükröző jellegéhez ragaszkodik, és nem vesz tudomást a képségekről és intenzitásokról. Ollier szép elemzésben mutatja ki, hogy minél zártabb és szűkösebb a fehér tér, annál bizonytalanabb és nyitottabb a külvilág lehetőségeire. „Minden megtörténhet bármely pillanatban”, ahogy a *Glin Slinben* (The Shanghai Gesture) mondják. Minden lehetséges... A kés elvágja a hálót, a vörösén izzó vas átlyukasztja a leplet, a tűr átüti a pa-

⁸ Claude Ollier: *Souvenirs écran*. 274–295. o.

pír válaszfalat. A zárt világ különböző intenzív sorozatokon megy keresztül, a rajta áthaladó sugarak, személyek és tárgyak függvényében. Az affektus ebből a két elemből áll össze: a fehér tér határozott minősítése és az intenzív lehetősége annak, ami benne történni fog.

Persze nem mondhatjuk, hogy Sternberg ne venne tudomást az árnyakról és azok egészen a sötétig tartó fokozatairól. Egyszerűen csak a másik pólustól, a tiszta reflexiótól indul el. A *New York dokkjai között óta* (The Docks of New York) a füst fehér átlátszatlanság, melynek árnyéka csupán következmény: Sternberg tehát egész korán tisztában van vele, hogy mit akar. Később, még a *Macaóban* is, ahol a fátylak, a hálók és a kínaiak is sötétbe kerülnek, a teret a két főszereplő fehér öltönye határozza meg és osztja fel. Sternberg számára tudniillik a sötétség nem létezik önmagában: csupán azt a helyet jelzi, ahol a fény véget ér. Az árnyék pedig nem keverék, hanem csak eredmény, következmény, amelyet nem lehet elválasztani a premisszáitól. Melyek ezek a premisszák? Az áttetsző, átlátszó vagy fehér tér, amelyet az imént határoztunk meg. Az ilyen tér megőrzi fényvisszaverő képességét, de egy másik képességre is szert tesz: képes megtörni a fényt, mégpedig azáltal, hogy a rajta áthatoló sugarakat eltéríti. Az arc, amelyik ebben a térben helyezkedik el, a fény egy részét tehát visszaveri, egy másik részét azonban megtöri. Reflexívból intenzívvé válik. A nagyközeli történetében itt egy egyedülálló dologgal találkozunk. A klasszikus nagyközeli részleges visszaverődést biztosít, amennyiben az arc másfelé, nem a kamera irányába néz, és így módon arra kényszeríti a nézőt, hogy föllépjen a vászon síkjára. Ismerünk nagyon szép „kamera-tekinteteket” is, mint például Bergman *Monikájában* (Egy nyár Mónikával – Sommaren med Monika), amelyek teljes visszaverődést hoznak létre, és megadják a nagyközelinek azt a távolságot, amely a sajátja. Úgy tűnik azonban, hogy Sternberg az egyetlen, aki a megtöréssel megkettőzte a részleges visszaverődést, hála annak az áttetsző vagy fehér közegnek, amelyet képes volt megalkotni. Proust fehér fátylakról beszél, „amelyek egymásra helyezése csak még gazdagabban töri meg a középponti és fogoly sugarat, amely rajtuk áthalad”. Egy időben azzal, hogy a fényes sugarak elhajlanak a térben, az arc, vagyis az affekció-kép ugyan-

csak elmozdul, felemelkedik a vékony mélységbe, a szélein elsötétül, és intenzív sorozatba rendeződik oly módon, hogy maga az arc a sötét szélek felé csúszik el, vagy fordítva, a szél csúszik be a világos arcba. A *Sanghai expressz* (Sanghai Express) nagyközelijeinek a szélei rendkívül változatos sorozatot alkotnak. A színes film előtörténete szempontjából ez épp az expresszionizmus ellentéte: ahelyett, hogy a fény a vörös és a csillogás által kiemelkedne a sötét árnyalataiból, a fény itt a kék árnyék fokozatait hozza létre, és a csillogást is a sötétbe helyezi (például a *Glin Slin*ben az árnyékok kiemelik az arcban a szemek helyét).⁹ Lehet, hogy Sternberg hasonló hatásokhoz jut el, mint az expresszionizmus például a *Kék Angyal*ban (Der Blaue Engel); de ez csak egy más eszközökkel való simuláció, amennyiben a fénytörés itt sokkal közelebb áll az impresszionizmushoz, ahol az árnyék mindig következmény. Ez nem csupán az expresszionizmus paródiája, de gyakran versengés is, vagyis ugyanannak a hatásnak ellentétes eszközökkel való elérése.

3.

Láttuk az affektus két pólusát, a hatást és a minőséget, és azt, hogyan jut át az arc szükségképpen az egyikről a másikra az egyes esetekben. Ebből a szempontból a nagyközeli teljességét az az elképzelés veszélyezteti, hogy a nagyközeli egy halmazából kiszakított részlettárgyat ábrázol. A pszichoanalízis és a nyelvészet itt bizonyára megtalálnák a számításukat. A képben az egyik a tudattalan struktúráját (kasztráció) véli felfedezni, a másik pedig a nyelv bizonyos konstrukciós eljárását (szinekdoché, *pars pro toto*). Amikor a kritikusok elfogadják a részlettárgy gondolatát, akkor a nagyközeli a feldarabolás vagy a vágás megvalósulását látják, és egyesek szerint ezt ki kell békíteni a film folyamatosságával, mások szerint meg ez éppen hogy az alapvető filmi diszkontinuitásról tanúskodik. De valójában a nagyközelinek, az arcnagyközelinek semmi

⁹ Vö. Joseph von Sternberg: *Souvenirs d'un montreur d'ombres*. XII. fejezet, ahol Sternberg kifejtette fényelméletét. A *Cahiers du Cinéma* (1956. október. 63. szám) egy teljesebb változatban közölte ezt a szöveget „Több fényt!” goethei cím alatt.

köze a részlettárgyhoz (kivéve azt az esetet, amelyet majd a későbbiekben tárgyalunk). Ahogy Balázs nagyon pontosan kimutatta, a nagyközei tárgya nem egy egészből kiszakított rész, hanem – ami ettől tökéletesen különbözik – egy *minden tér-idő koordinátától elvonatkoztatott dolog*, amelyet az Entitás rangjára emel. A nagyközei nem felnagyítás, és amikor dimenzióváltáshoz kapcsolódik, az a váltás abszolút. A mozgás átalakulása, amely helyváltoztatásból kifejezéssé válik. „Az izolált arc kifejezése magában teljes és érthető, nem kell hozzágondolnunk semmit, sem térben vagy időben, tehát nem kell sem térben, sem időben gondolnunk. Ha azt az arcot még az imént egy tömeg közepében láttuk is, de a közelkép elkülönítve kiemelte onnan, akkor úgy tetszik, mintha hirtelen négy-szemközt, egyedül maradtunk volna vele. Ha az ismert nagy térben láttuk is az arcot a közelképben szemébe nézve, arra a térre nem gondolunk. Mert az arc kifejezésének és jelentésének semmi térbeli vonatkozása és kapcsoltsága nincsen. Egy izolált arccal szemben nem érezzük magunkat térben. Tértudatunk megszűnik. Egy másféle dimenzió tárul fel.”¹⁰ Erre gondolt Epstein, amikor ezt mondta: ha a menekülő gyávának az arcát nagyközeliiben látjuk, magát a megszemélyesült gyávasságot látjuk, a „érzelem-dolgot”, az entitást.¹¹ Ha igaz, hogy a filmi kép mindig térből kiszakított, akkor a térből kiszakított-ságnak létezik egy nagyon speciális esete, ami az affekcióképre jellemző. Ejzenstejn azt vetette Griffith és Dovzszenko szemére, hogy néha elrontják a nagyközeiijeiket, mert azok bizonyos hely vagy pillanat tér-idő koordinátaival kapcsolódhatnak össze, és nem jutnak el ahhoz az eksztázisban vagy az affektusban megragadható elemhez, amit ő „patetikus” elemnek nevezett.¹²

Érdekes, hogy Balázs megtagadja a többi nagyközeitől azt, amit elismer az arc esctében: egy kéz, egy testrész vagy egy tárgy menthetetlenül benne marad a térben, és csak mint részlettárgy válik nagyközeivé. Ez azt jelenti, hogy félreérti mind

¹⁰ Balázs Béla: *A film*. Ford. n. a. Budapest, 1961, Gondolat. 65. o.

¹¹ Jean Epstein: *Écrits*. I. vol. 146–147. o.

¹² S. M. Eisenstein: *Film form*. 241–242. o. Ejzenstejn másrészt kimutatja, hogy azt, ami kilóg térből és időből, nem tekinthetjük „történelem felettinek”: lásd *La non-différente Nature*. I. vol. 391–393. o.

a nagyközei állandóságát, amely variációin keresztül is megmarad, mind azt az erőt, amelyet bármilyen tárgy a kifejezésben nyer. Először is, az arcnagyközei nagyon változatosak: hol körvonal, hol vonás; hol egyetlen arc, hol több; hol egymást követik, hol egyidejűek. Lehet háttérük, például a mélységi beállításban. De mindezen esetekben a nagyközei megőrzi azt a képességét, hogy kiszakítsa a képet a tér-idő koordinátákból, hogy az affektust kifejezetté tegye. A háttérben még jelen lévő dolgok is elveszítik koordinátaikat, és „lebegő térré” (espace quelconque) változnak (ami gyengíti Eizenstejn ellenvetését). Egy arcszerű vonás nem kevésbé teljes nagyközei, mint egy egész arc. Csupán a másik pólusa az arcnak, amely ugyanakkora intenzitást fejez ki, mint amennyi minőséget az egész arc kifejez. Úgyhogy egyáltalán nincs miért megkülönböztetni a nagyközeit és a szupernagyközeit, vagy az „inzer-teket”, amelyek az arcnak csak bizonyos részletét mutatják. Sok esetben ugyancsak nincs miért megkülönböztetni a közeiket, a szekondokat és a nagyközeiket sem. A test bizonyos része, áll, gyomor vagy has vajon miért volna inkább részleges, jobban tér-időbeli és kevésbé expresszív, mint egy intenzív arcszerű vonás vagy egy teljes reflexív arc? Ilyen Eizenstejn *Régi és új* című filmjében a kövér kulákok sorozata. És a kifejezés miért ne juthatna el a dolgokhoz? A dolgoknak megvan a hozzájuk tartozó affektusuk. Hasfelmetsző Jack késének „szeletelese”, „vágása” vagy inkább „szúrása” nem tekinthető kevésbé affektusnak, mint a vonásait eltorzító rémület, és a belenyugvás, amely végül arca egészén úrrá lesz. A sztoikusok megmutatták, hogy a dolgok magukban hordoznak bizonyos eszmei eseményeket, amelyek nem teljesen felelnek meg tulajdonságaiknak, tetteiknek és reakcióiknak: egy kés vágása...

Az affektus maga az entitás, tehát a Hátas vagy a Minőség. Az affektus a kifejezés tárgya: az affektus nem létezik függetlenül attól a dologtól, ami kifejezi, jóllehet tökéletesen különbözik tőle. Az affektust kifejezheti egy arc vagy egy annak megfelelő dolog, vagy akár még egy kijelentés is, ahogy később látni fogjuk. A kifejezett és a kifejezés egységét, az affektus és az arc egységét „Ikonnak” hívjuk. Léteznek tehát vonás-ikonok és kontúr-ikonok, vagy inkább azt mondhatjuk, hogy minden ikonnak két pólusa van: ez az affekció-kép bipoláris kompozí-

ciójának a jellegzetessége. Az affekció-kép az önmagáért való erő vagy minőség mint kifejezett tárgy. Az erők és a minőségek kétségtelenül teljesen más módon is létezhetnek: aktualizálva, a dolgok állásában megtestesülve. A dolgok állása meghatározott tér-időt, tér-idő koordinátákat, tárgyakat és személyeket, valamint valóságos kapcsolatokat tartalmaz mindezek között. A dolgok egy adott állásában, amely ezeket aktualizálja, a minőség a tárgy „qualé”-jává, a hatás akcióvá vagy szenvedéllyé, az affektus érzékletté, érzéssé, érzelemmé, sőt valaki ösztönzőjévé válik, az arc pedig a személy jellemévé vagy maszkjává (csak ebből a szempontból lehetségesek hazug kifejezések). De ekkor már nem az affekció-kép birodalmában vagyunk, hanem beléptünk az akció-kép birodalmába. Az affekció-kép a maga részéről elvonatkoztat a tér-idő koordinátáktól, amelyek a dolgok egy adott állásával hoznak kapcsolatba, és elvonatkoztatja az arcot a személytől, akihez a dolgok állásában az tartozna.

C. S. Peirce – akinek rendkívüli jelentőségét a kép- és jelosztályozást illetően már jeleztük – kétféle kép között tesz különbséget, az egyiket „Egység”-nek, a másikat a „Kettő-ség”-nek nevezi.¹³ Kettő-ség ott van, ahol eleve két dolog van: ami csak egy másikhoz való viszonyban létezik. Minden, ami csak oppozícióban, párharcban vagy párharc által létezik, a kettő-séghez tartozik tehát: erő kifejtés-ellenállás, akció-reakció, inger-válasz, helyzet-viselkedés, egyén-környezet... Ez a Valósnak, az aktuálisnak, a létezőnek, az egyénítettnek a kategóriája. A kettő-ség első alakzata pedig már az, ahol a „minőség-hatások” „erőkké” válnak, tehát aktualizálódnak a dolgok különös állásában – meghatározott tér-időkben, földrajzi és történelmi környezetekben, kollektív cselekvőkben vagy individuális személyekben. Itt születik és fejlődik az akció-kép. De akármilyen bensőségesek is a konkrét keverékek, az egység teljesen más kategória, más jelekkel, más típusú képre utal, Peirce nem rejti véka alá, hogy az egységet nehéz meghatározni, mert inkább csak érezni lehet, mint elgondolni: azt képviseli, ami az új egy tapasztalatban, ami friss, ami mulan-

¹³ Vö. C. S. Peirce: *Écrits sur le signe*. Ed. du Seuil. Hivatkozni fogunk ebben a kiadásban az indexre és azokra a kommentárokról, amelyekkel Gérard Deledalle ezt a két fogalmat illette.

dó, és mégis örökkévaló. Látni fogjuk, hogy Peirce nagyon furcsa példákat hoz, de mindegyik ugyanide vezet: mind önmagában felfogott, másra nem vonatkoztatott, minden kérdéstől független minőség vagy hatás. Tehát az, ami olyan, amilyen: önmagáért és önmagában valóság. Ilyen például a „piros”, amely ugyanúgy jelen van az „ez nem piros”, mint az „ez piros” kijelentésekben. Ha úgy tetszik, olyan közvetlen és pillanatnyi tudat ez, amely minden valóságos tudatban benne rejlik, mely maga sohasem közvetlen és pillanatnyi. Nem érzés, nem érzelem, nem gondolat, hanem egy lehetséges érzés, érzelem vagy gondolat minősége. Az egység tehát a Lehetséges kategóriája: a lehetségesre jellemző konzisztenciát nyújtja, kifejezi a lehetségest anélkül, hogy aktualizálná, miközben tökéletes modalitássá változtatja. Márpedig az affekció-kép nem más, mint maga a minőség vagy a hatás, az önmagában, kifejezésként szemlélt lehetőség. Az ennek megfelelő jel tehát a kifejezés, és nem az aktualizáció. Maine de Biran már említést tett a tiszta, meghatározott térbeli kapcsolattal nem rendelkező lokalizálhatatlan affekciókról, amelyek egyedül a „van...” formájában vannak jelen, mert nincs kapcsolatuk egy énnel (a fél oldalára béna ember fájdalma; a félálmom lebegő képei, az örület víziói).¹⁴ Az affektus személytelen, és különbözik minden egyénített állapottól: azonban nem kevésbé *szinguláris* s egyedi kombinációkat alkothat, és kapcsolatba léphet más affektusokkal. Az affektus oszthatatlan és részek nélküli; de az egyedi kombinációk, amelyeket más affekciókkal alkot, a maguk részéről egy oszthatatlan minőséget hoznak létre, amely csak úgy osztható részekre, ha közben megváltozik (ez a „dividuális”). Az affektus független minden meghatározott tér-időtől; de ugyanúgy valamilyen történetben születik, amely őt a kifejezés tárgyaként, valamely tér vagy idő, egy korszak vagy környezet kifejezéseként hozza létre (ezért mondhatjuk, hogy az affektus mindig „az

¹⁴ Vö. Maine de Biran: *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Ez Maine de Biran gondolkodásának nagyon fontos és szokatlan aspektusa. Deledalle kimutatja Biran hatását Peirce-re: Biran nemcsak hogy az „erő-ellenállás” cselekvés viszonyának első teoretikusa, amely Peirce kettőségének felel meg, hanem kitalálója a tiszta affekció fogalmának is, amely az egységnek felel meg.

új", és a műalkotások szüntelenül új affektusokat teremtenek).¹⁵

Egyszóval az affektusokat, a minőség-hatásokat két módon ragadhatjuk meg: vagy a dolgok állásában aktualizálódnak, vagy pedig egy arcban, egy arcnak megfelelő dologban, illetve egy kijelentésben fejeződnek ki. Ez Peirce kettő-sége és egysége. A képek minden halmaza egységekből és kettő-ségekből áll, és még sok minden másból is. De az affekció-képek szigorú értelemben csak az egységre utalnak.

Ez az affektus kísértetszerű felfogása, amely nem kockázat nélküli: „és amikor átért a híd túlsó végére, kísértetek jöttek elébe...” Általában három funkcióját ismerjük az arcnak: egyénítő (megkülönbözteti és jellemzi az egyént), szocializáló (társadalmi szerepet mutat), kapcsolatteremtő vagy kommunikáló (nemcsak két személy között biztosítja a kommunikációt, hanem egy személyen belül jellemének és szerepének harmóniáját). Nos, az arc, amely valóban e három oldalát mutatja a filmben és másutt is, mind a hármát elveszíti, mihelyt nagyközelről van szó. Kétségkívül Bergman az a szerző, aki a leginkább hangsúlyozta a film, az arc és a nagyközei alapvető kapcsolatát: „A munkánk az emberi arccal kezdődik (...). A film alapvető eredetisége és megkülönböztető jegye az a lehetőség, hogy közel kerülhetünk az emberi archoz.”¹⁶ Az egyik szereplő felhagyott a szakmájával, lemondott társadalmi szerepéről; már nem tud vagy nem is akar kommunikálni, szinte tökéletes némasággal sújtja magát; még egyéniségét is elveszti olyannyira, hogy furcsamód hasonlítani tud a másikhoz; ez a hiány által létrejött hasonlóság. Az arcnak e funkciói valójában

¹⁵ Itt meg kell említenünk egy másik vonatkozást is. A fenomenológia először Max Schelerrel létrehozta az anyagi és az affektív *a priori* fogalmát. Azután Mikel Dufrenne terjesztette ki ezt a fogalmat és részletezte több könyvében (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Ed. P. U. F.; *La notion d'a priori*. Bourgois), felvetve ezen a priori-knak a történelemmel és a műalkotásokkal való kapcsolatának problémáját: milyen értelemben léteznek esztétikai *a priori*-k, milyen értelemben teremtettek mégis, mint egy társadalom sajátos új érzései vagy egy festő sajátos színárnyalatai? Peirce és a fenomenológia nem találkoztak. Mindazonáltal úgy gondoljuk, hogy Peirce Egysége és Scheler, valamint Dufrenne anyagi és affektív *a priori*-ja sok tekintetben összecsengenek.

¹⁶ Ingmar Bergman. In *Cahiers du Cinéma*, 1959. október.

a dolgok egy olyan állását feltételezik, amelyben a személyek cselekszenek és észlelnek. Az affekció-kép beolvasztja, eltüntetni őket. Felismerhetjük Bergman egyik forgatókönyvét.

Nem létezik arcnagyközeli. A nagyközeli azonos az arccal, de pontosan e hármaskörből megfosztott arccal. Az arc mezítelensége, amely nagyobb, mint a testé, embertelenség, amely nagyobb, mint az állatoké. Már a csók is az arc teljes mezítelenségéről tanúskodik, és azokat a mikromozgásokat sugallja neki, amelyeket a test többi része elrejt. Ráadásul a nagyközeli az arcból kísértetet csinál, és kiszolgáltatja a kísérteteknek. Az arc a vámpír, a betűk pedig a denevérei, kifejezési eszközei. Az *Úrvacsorában* (Nattvardsgästerna), „miközben a lelkész olvassa a levelet, a nő nagyközeli ben mondatokat mond közben belőle anélkül, hogy leírná”, és az *Őszi szonátában* (Höstsonaten) „a levél szövege három ember között van elosztva, a között, aki írja, a férje között, aki tudomást szerez róla, és a címzett nő között, aki még nem kapta meg”.¹⁷ Az arcok konvergálnak, kiülnek rajtuk az emlékek és lassan összeolvadnak. Hiábavaló dolog azon tünődni, hogy a *Persona* két szereplője vajon már korábban is hasonlított-e egymásra, vagy csak most kezdenek hasonlítani, vagy, éppen ellenkezőleg, csak egyetlen alakról van szó, aki megkettőződik. Nem ez a helyzet. A nagyközeli az arcot csupán azokba a régiókba tolta el, ahol az egyénítés elve már nem uralkodó. Az arcok nem azért olvadnak össze, mert hasonlítanak egymásra, hanem mert elveszítették egyéniségüket, csakúgy, mint a szocializációt és a kommunikációt. Ez a nagyközeli műve. A nagyközeli nem kettőzi meg a személyt, és nem is olvaszt egybe kettőt: csak az egyénítést függeszti fel. Ekkor az egyedi és elcsúfított arc egyesíti az egyik arc egyik felét a másik arc egyik felével. Ezen a ponton az arc nem tükröz és nem érez át semmit, csupán fojtott félelmet érez. Két lényt szív magába, mindkettőt a semmibe nyeli. A semmiben pedig maga lesz az égő fotogram, amelynek egyetlen érzelme a Félelem: az arcnagyközeli egyszerűen az arc, és annak eltörlése. Bergman vitte legmesszebb az arc nihilizmusát, vagyis az arc félelemben megélt kapcsolatát a semmivel vagy a hiánnyal, az önmaga semmijével szembené-

¹⁷ Denis Marion: *Ingmar Bergman*. Ed. Gallimard, 37. o.

ző arc félelmét. Munkásságának nagy részében Bergman eljut az affekció-kép szélső határához, elégeti az ikont, ugyanolyan biztosan semmisíti meg és oltja ki az arcot, ahogy Beckett tette.

Ez lenne az elkerülhetetlen út, amelyre a nagyközeli mint entitás rákényszerített bennünket? A kísértetek annál jobban fenyegetnek, minél kevésbé jönnek a múltból. Kafka két modern technológiai áramlatot különböztetett meg: egyrészt a kommunikációs-helyváltoztató eszközöket, amelyek biztosítják beilleszkedésünket a térbe és időbe, és annak meghódítását (hajó, autó, vonat, repülő...); másrészt a kommunikáció-kifejezés eszközeit, amelyek kísérteteket idéznek utunkba, és a koordinálatlan, a koordinátákon kívüli affektusok irányába térítenek el minket (a levelek, a telefon, a rádió, az összes elképzelhető „beszélőgép” és kinematográf...). Ez nem elmélet volt, hanem Kafka mindennapi tapasztalata: ha valaki levelet ír, a kísértet mindig kiissza belőle a csókokat, mielőtt a levél megérkezne, sőt talán még azelőtt, hogy feladnák, tehát rögtön újat kell írni.¹⁸ De hogyan lehet azt elérni, hogy a két párhuzamos sorozat ne a legrosszabbhoz vezessen, ahol az egyik egyre katonásabb mozgásba torkollik, amely a bábszereplőket kemény társadalmi szerepekbe, sablonfigurákba kényszeríti, miközben a másik sorozatban egyre nagyobb lesz az üresség: ír, mely egy és ugyanazon félelemmel rajzolja tele a túlélő arcot? Ez jellemző Bergman életművére is, még politikai aspektusát illetően is (*Szégyen* [Skammen], *Kígyótojás* [Ormensågg]). De a német iskolára éppúgy érvényes, amely továbbviszi és megújítja a félelem eme művészetének programját. Ebből a megközelítésből nézve Wenders megkísérli átültetni és kibékíteni egymással ezt a két vonulatot: „félek, hogy félek”. Gyakran találkozunk nála olyan aktív sorozattal, ahol a helyváltoztató mozgások átváltanak egymásba és felcserélődnek – vonat, autó, metró, hajó...; és ezzel szüntelenül interferál, szüntelenül összekeveredik egy olyan affektív sorozat, ahol kifejezett kísérteteket keresünk és találunk, ahol ezeket a nyomtatás, a fotográfia, a film idézi fel. Az *idő sodrában* beavató utazása az öreg nyomda kísértetgépein és a mozgó mozin keresztül történik. Az *Alice a városokban* utazását polaroidképek kísérik, és a

¹⁸ F. Kafka: *Lettres à Milena*. Ed. Gallimard, 260. o.

film képei is ugyanebben a ritmusban hunynak ki, mígnem a kislány így szól: „már nem csinálsz fényképeket?“, ami azt jelenti, hogy a kísértetek most más formát öltenek.

Kafka keverékek készítését javasolta, a kísértetgépek közlekedési eszközökre helyezését: ez a kor számára nagy újdonság volt, a telefon a vonaton, rádió a hajón, mozi a repülőn.¹⁹ De hát nem erről szól a film egész története: kamera a sínen, a biciklire szerelve, a repülőn stb.? Ugyanezt akarja Wenders is, amikor lehetővé teszi, hogy mind a két sorozat bekerüljön korai filmjeibe. Ezzel jól-rosszul, de megmenthető az affekció-kép és az akció-kép, egyik a másik által... Vajon nem létezik egy másik módja annak, hogy az affekció-kép saját magát megmentse, kitolva önnön határait? (Ezt az utat vázolta fel Wenders *Az amerikai barátban* [Der amerikanische Freund].) Arra van szükség, hogy az affektusok egyedi, kétértelmű, állandóan újratereztetett kombinációkat alkossanak úgy, hogy a kapcsolatban lévő arcok eléggé elforduljanak egymástól ahhoz, hogy ne olvadjanak össze és ne törlődjenek el. Továbbá az kellene hozzá, hogy a mozgás maga is túllépjen a dolgok állásán, hogy kivezető utakat jelöljön ki, melyek éppen arra lennének jók, hogy a térben másféle dimenziót nyissanak, amely kedvez ezeknek az affektus-kompozícióknak. Ilyen az affekció-kép: határa a félelem egyszerű affektusa és az arc semmivé törlése. De lényege a vágyból és csodálkozásból álló, életet adó affektus, és az arcok elfordulása a nyitott és az élő felé.²⁰

¹⁹ Vö. Kafka sürgető javasolataival a *Lettres à Félice*-ben. Ed. Gallimard, I. vol. 299. o.

²⁰ Michel Courthial kiadatlan szövege, *Le visage*, az entitás fogalmát elemzi, és az arc mindazon aspektusát, amely ebből következik, először az Ótestamentumban (eltörlés és elfordítás, a zárt és a nyitott), de találunk a művészetre, az irodalomra, a festészetre és a filmre történő utalásokat is.

AZ AFFEKCIÓ-KÉP: MINŐSÉGEK, HATÁSOK, LEBEGŐ TEREK

1.

Adva van Lulu, a lámpa, a kenyérvágó kés, Hasfelmetsző Jack: valóságosnak képzelt alakok, egyénített jellemekkel és társadalmi szerepekkel, tárgyak a használatukkal, valóságos kapcsolatok e tárgyak és személyek között, egyszóval ez a dolgok aktuális állapota. De ugyancsak adva van a késen megcsillanó fény, a fényben megvillanó késél, Jack rémülete és belenyugvása, Lulu ellágyulása. Ezek itt mind tiszta minőségek vagy egyedi lehetőségek, valamilyen értelemben tiszta lehetőségek¹. Természetesen a minőség-hatások személyekre és tárgyakra vonatkoznak, a dolgok állására, mint okra. Ezek azonban nagyon különleges erők: együttesen csak önmagukra vonatkoznak, és a dolgok állásának kifejezését alkotják, míg az okok csak önmagukra vonatkoznak, miközben a dolgok állását alkotják. Ahogy Balázs mondja, a szakadék hiába oka a szétdülésnek, mégsem magyarázat az arckifejezésre, amit előidézik. Vagy, ha úgy tetszik, magyarázat lehet, de nem segít megérteni: „A szakadék, mely fölé valaki kihajol, megmagyarázza ugyan a rémület kifejezését, de nem teremti meg. Hiszen a kifejezés megokolás nélkül is jelen van. És egyáltalán nem csak a hozzágondolt szituáció teszi kifejezéssé.”² Természetesen a minőség-hatásoknak anticipáló szerepük van, mivel azt az eseményt készítik elő, ami a dolgok állásában aktualizálódik és ezáltal módosul (késszúrás, zuhanás a szakadékba). De önmagukban, mint a kifejezés tárgyai, már eseménnyé lettek az esemény örökkévaló részében, abban, amit Blanchot az esemény azon részének nevez, amelyet „a beteljesülés nem tud valóra váltani”².

¹ Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Ford. Berkes Ildikó. Budapest, 1984, Gondolat. 132. o.

² Blanchot: *L'espace littéraire*. Ed. Gallimard, 161. o.

A minőség-hatásoknak, azaz az affektusoknak következményeiktől függetlenül tehát kétféle állapotát különböztetjük meg: egyénített helyzetben és az annak megfelelő valóságos kapcsolatokban (ilyen és ilyen tér-időben, *hic et nunc*, alakokkal, szerepekkel, tárgyakkal) aktualizálódó minőség-hatásokat, és az önmagukért, a tér-idő koordinátákon kívül, saját eszmei szingularitásukkal és virtuális kapcsolataikkal kifejezett minőség-hatásokat. Az első dimenzió az akció-kép és a szekond plánok alapját képezi; a másik pedig az affekció-képet vagy a nagyközelit. A tiszta affektus – a dolgok állásának tiszta kifejezettje – valóban egy arcra utal, amely azt kifejezi (illetve több arcra, vagy arcnak megfelelő dolgokra, vagy kijelentésekre). Az arc vagy annak megfelelője gyűjti össze és fejezi ki az affektust mint komplex entitást, és biztosítja a virtuális kapcsolatokat a kérdéses entitás egyedi pontjai között (a csillogó késél, a félelem, az ellágyulás...).

Az affektusok nem rendelkeznek a szereplők és a dolgok egyediségével, mindazonáltal nem keverednek össze az üresség közömbösségében. Olyan szingularitásokkal rendelkeznek, amelyek virtuális kapcsolatra lépnek, és minden esetben komplex entitást alkotnak. Olyan ez, mint az olvadás-, a forrás-, a sűrűsödés- és az olvadáspont stb. Ezért a különféle affektusokat kifejező arcok vagy ugyanannak az affektusnak a különböző pontjai nem keverednek össze valamiféle egységes félelemben, amely eltörölné őket (a megsemmisítő félelem csak határeset). A nagyközelit valóban felfüggeszti az egyénítést, és Roger Leenhardtnek igaza van, amikor a nagyközelit gyűlöletétől vezetve azt mondja, hogy a nagyközelit az összes arcot egymáshoz hasonlóvá teszi: minden kifestetlen arc Falconetti arcára hasonlít, minden kifestett pedig Garbóéra.³ De arra is emlékeztethetünk, hogy a színész nem ismeri fel saját magát a nagyközeliben (Bergman tanúsága szerint „elindítottuk a montázsasztalt, és Liv azt mondta: nézd, milyen rémesen néz ki Bibi! [Bibi Anderson – *a szerk.*], Bibi pedig: nem, ez nem én vagyok, ez te vagy...”). Csupán azt akarjuk mondani, hogy az arcnagyközelit – legalábbis közvetlenül – nem a szerep vagy a szereplő, még csak nem is a színész személyiségének egyedisé-

³ Roger Leenhardt, idézi Pierre Lherminier. In *L'art du cinéma*. 174. o.

gén keresztül fejt ki hatását. Igaz, ezek nem is egyenértékűek. Ha egy arc könnyebben fejez ki bizonyos egyediségeket, mint másokat, az azért van, mert különválasztja saját anyagi részeit és e részek közötti kapcsolatváltozatokra való képességét: kemény és lágy, sötét és világos, matt és fényes, sima és rücskös, megtört és íves részek stb. Úgy gondoljuk tehát, hogy az arc bizonyosfajta affektusokra vagy entitásokra inkább képes, mint másokra. A nagyközeli az arcot átváltoztatja az affektus tiszta anyagává, „hylé”-jévé. Innen ezek a sajátos filmi nászok, ahol a színészno kölcsönadja arcát és testrészeinek fizikai adottságait, miközben a rendező kitalálja az affektust vagy a kifejezhetőnek a formáját, kölcsönveszi és átalakítja azokat.

A nagyközelinek tehát létezik egy belső kompozíciója, azaz egy kifejezetten affektív kerete, képkivágata és montázsja. Külös kompozíciónak nevezhetjük a nagyközelinek más plánokhoz, azaz más képtípusokhoz való viszonyát. A belső kompozíció azonban a nagyközelinek más nagyközelikhez vagy akár saját magához, elemeihez és dimenzióihoz fűződő viszonya. Egyébként nincs is nagy különbség a két eset között: a nagyközeliknek létezhet folyamatos vagy megszakított sorozatuk; de egyetlen nagyközeli is érvényre juttathatja egymás után az arc különböző vonásait vagy részeit, és megmutathatja a közöttük lévő viszony alakulását. Egyetlen nagyközeli is képes összegyűjteni több arcot vagy különböző arcok részeit (és nem csak egy csók erejéig). Végül a mélységben vagy a felszínen valamiféle tér-időt is magába tud zárni, mintha azokból a koordinátákból vonatkoztatta volna el azt, amelyeknek ő maga az absztrakciója: egy darab eget, tájat vagy lakást, egy látomástöredéket visz magával, amellyel az arc hatásában és minőségben egybeépül. Olyan ez, mint a közelségnek és a távolságnak a rövidzárlata. Eizenstejn nagyközeli: Iván hatalmas profilja, miközben a kérelmezők miniatürizált tömegének kanyargó sora a síkban teljesen szembehelyezkedik az orr, a szakáll és a koponya hegyesszögeivel. Oliveira nagyközeli: a két férfi arca, miközben – ezúttal a tér mélységében – a ló, mely megy fölfelé a lépcsőn, előre sejteti a szerelmi szöktetésnek és a zene lüktetésének érzelmi töltéseit. Láttuk, hogy nem nagyon tudjuk megkülönböztetni a szupernagyközelit a nagyközelitől, de még a szekond plántól sem, amint nem a relatív dimenzióival

határozzuk meg a nagyközelit, hanem abszolút dimenziójával vagy funkciójával, ami az affektusnak mint entitásnak a kifejezése. Az, amit a nagyközei belső kompozíciójának nevezünk, tehát a következő elemekre vonatkozik: a komplex kifejezett entitás azokkal az egyedi vonásokkal, amelyeket hordoz; ezt az entitást különféle anyagi részekkel és a részek között lévő változó viszonyok segítségével kifejező arc vagy arcok (az arc vagy megkeményedik, vagy meglágyul); az egyedi vonások közötti virtuális kapcsolat tere, amely egybeesik az arccal, vagy – éppen ellenkezőleg – amely túlcsondul rajta; az arc vagy az arcok elfordítása, amely megnyitja és leírja ezt a teret...

Mindezek a szempontok összekapcsolódnak egymással. Először is, az elfordulás nem ellentétes a „megfordulással”. A kettő elválaszthatatlan egymástól: az egyiket nevezhetnénk inkább a vágy mozgatóerejének, a csodálat visszatükröződő mozgásának. Ahogy Courthial rámutat, mindkettő együtt tartozik hozzá az archoz, de nem egymással állnak szemben, hanem a közömbös, halott, statikus arc képzetével, amely eltörölné és a semmibe vezetné az összes arcot. Amíg léteznek arcok, addig azok forognak, mint a bolygók az állócsillag körül, és forgás közben szüntelenül elfordulnak. A nézésirány legkisebb változásával az arc kemény és lágy részeinek egymáshoz való viszonya is módosul, és ezáltal maga az affektus is megváltozik. Még egy egyedülálló arcnak is van elfordulási és forgási együtthatója. Az arc a forgás-elfordulás által fejezi ki az affektus növekedését és csökkenését, s a csökkenés küszöbét átlépve, az eltörlés az affektust a semmibe veti, és így az arc elveszti oldalait. Pabst *Lulujában* Jack arca elfordul a nőétől, az affektus átalakul és más irányban növekszik meg, egész addig, amíg brutálisan a nullára nem csökken. Bergman filmművészetének a végső célját az arc eltörlésében ragadhatjuk meg: addig hagyja őket élni, ameddig befejezik furcsa, sőt szegénytelen vagy gyűlöletes forgásukat. A dülledt szemű öregasszony, olyan, mint a fekete nap, amely körül a *Szentől szembe* (Ansikte mot ansikte) hősnője forog – de tőle elfordulva. A *Suttogások, sikolyok* (Viskningarna och ropet) szolgálója megfeszíti lágy és néma széles arcát, a két nővér azonban csak úgy tud életben maradni, hogy körülötte forognak, egymástól pedig elfordulnak; ez a kölcsönös elfordulás alkotja a *Csend* (Tystnaden) nővéreinek túlélését és a *Persona* két főhősnének in-

gadózó életét is.⁴ Addig a dicsőséges pillanatig, amikor is az elfordított arcok a semmin túl visszanyerik teljes erejüket, és a múmia körül forogva, virtuális kapcsolatba lépnek, amely éppolyan erős affektust vált ki, mint a teret keresztülmetsző fegyver, lángra gyújtva a dolgok igazságtalan állapotát, ahelyett hogy őket magukat égetnék el, és újra életet adnának az eredeti életnek egy hermafrodita és egy gyermek arca által (*Fanny és Alexander* [Fanny och Alexander]).

A kifejezett entitás az, amit a középkorban egy állítás „jelentésteleti komplexumának” neveztek, ami különbözik a dolgok állásától. A kifejezés tárgya, vagyis az affektus összetett, mert különféle egyediségekből áll, amelyeket az hol összegyűjt, hol meg felosztódik bennük. Ezért változik szüntelenül és változtatja tulajdonságait aszerint, hogy milyen csoportokat hoz létre, illetve hogy milyen osztódásokat szenved el. Mint a Dividuális, amely nem csökken és nem nő anélkül, hogy természetét ne változtatná. Az affektus egységét minden pillanatban az a virtuális kapcsolat adja, amelyet a kifejezés – az arc vagy a kijelentés – biztosít. A csillogás, a rémület, a késél, az ellágyulás nagyon különböző minőségek és erők, amelyek hol összeállnak, hol szétválhatnak. Az egyik érzésbeli, a másik érzelmi, a harmadik cselekvésbeli, végül a negyedik állapotbeli erő vagy minőség. „Érzésbeli minőséget” stb. mondunk, mert a minőség-erő éppen az érzésben vagy az érzelemben stb. aktualizálódik. De azért a minőség-hatás nem keverhető össze a dolgok állásával, amely azt ily módon aktualizálja: a csillogás nem keveredik össze bizonyos érzéssel, a késél sem valamely akcióval, ezek pusztán lehetőségek, pusztán virtualitások, amelyek olyan érzésbeli feltételek mellett válnak valóra, mint a kés megcsillanása a fényben, vagy olyan tett által, amit a kezünkben lévő kés végrehajt. Ahogy Peirce mondaná, egy szín mint a piros, egy érték mint a csillogás, egy hatás mint a keménység vagy a lágyág, elsősorban pozitív lehetőségek, amelyek csak önmagukra utalnak...⁵ Annyiban, amennyiben el tudnak válni

⁴ Bergman nagyközelijeinek erről az aspektusáról lásd Claude Roulet: *Une épure tragique. Cinématographe*, 1977. február. 24. szám.

⁵ C. S. Peirce: *Écrits sur le signe*. 43. o.: „Vannak bizonyos érzékelhető minőségek, mint a bordó szín értéke, a rózsaszenczia illata, a mozdonyfüty hangja, a kinin íze, egy szép matematikai bizonyítás szemlélésekor átérzett érzés

egymástól, össze is tudnak gyűlni, és egymásra tudnak utalni egy virtuális kapcsolatban, amely viszont nem azonos a lámpa, a kés és a személyek közötti valóságos kapcsolattal, jóllehet itt és most ebben a kapcsolatban realizálódik. Mindig meg kell különböztetnünk az önmagukban vett minőség-hatásokat azoktól, amelyek a dolgok állásában, egy meghatározott tér-időben aktualizálódnak (a másodlagosság akció-képe).

Dreyer par excellence affektív filmjében, a *Jeanne d'Arc*ban egy egész történelmi helyzet rajzolódik ki, társadalmi szerepekkel, egyéni és kollektív alakokkal, közöttük kialakuló valóságos kapcsolatokkal, Jeanne, a püspök, az angol, a bírák, a királyság, a nép, egyszerűen a per. Jelen van azonban valami más is, ami nem valami egyetemes vagy történelemfeletti: az „internális” – mondta Péguy. Mintha két jelen idő keresztezné szüntelenül egymást, az egyik folyamatosan bekövetkezik, amikor a másik már beállt. Péguy szerint ugyan a történelmi esemény mentén haladunk végig, de a másik eseménybe hatolunk bele: az első már régen testet öltött, a második viszont folyamatosan kifejeződik, sőt még keresi a kifejezését. Ugyanarról az eseményről van szó, amelynek egyik része tökéletesen kiteljesedik a dolgok állásában, miközben a másik fele annál kevésbé redukálható bármiféle kiteljesedésre. A jelennek ez a misztériuma, amelyet megtalálunk Péguynél, Blanchot-nál, de Dreyernél és Bressonnál is, ugyanaz, mint ami a per és a Passió különbségében ragadható meg, amelyek mégis elválaszthatatlanok egymástól. A hatókokat a dolgok állása határozza meg, maga az esemény azonban, az affekció, a hatás túllép saját okain, és csak más hatásokra utal, miközben az okok a maguk részéről elhomályosulnak. Innen a püspök haragja és Jeanne mártírja; de a szerepekből és a helyzetekből csak annyi marad, amennyi az affektus megjelenéséhez és kapcsolatainak létrehozásához szükséges: a harag és a ravaszság „képessége”, az áldozat és a mártíromság „minősége”. Kivonni a Passiót a perből, kivonni az eseményből azt a kimeríthetetlen és lesújtó

minősége, a szerelem érzésének minősége stb. Nem ezeknek az érzéseknek az aktuális tapasztalása által keltett benyomásról beszélek, legyen az közvetlen, emlékbeli vagy képzelt, tehát valami, ami ezeket a minőségeket elemeiként tartalmazza. Hanem magukról a minőségekről beszélek, amelyek önmagukban a tiszta, nem feltétlenül megvalósuló *lehetőségek*.”

részt, amely több, mint saját aktualizációja, „a bevégzés, amely maga sohasem végeztetik be”. Az affektus olyan, mintha a dolgok állapotának kifejlődése volna, de mégsem a dolgok állapotára utal, csak az őt kifejező arcokra, amelyek összeállva vagy szétválva saját mozgató anyagot biztosítanak számára. A rövid nagyközelikből összeállított film magára vette az eseménynek ezt a részét, amely nem képes meghatározott környezetben megvalósulni.

Ugyancsak fontos, hogy a technikai eszközök megfeleljenek ennek a célnak. Az affektív keretezés *elvágott nagyközeliket* használ. Hol ordító ajkak vagy fogatlan vihogások vannak az arc tömbjébe metszve, hol meg a keret vágja ketté hosszában, függőlegesen vagy átlósan az arcot. A mozgások menet közben vannak elvágvva, az illesztések rendszeresen hibásak, mintha meg kellett volna törni a túlságosan is valóságos, túlságosan is logikus kapcsolatokat. Jeanne arca gyakran a kép alsó részébe csúszik, ezáltal a nagyközelibe egy darab fehér díszlet, egy üres tér, egy darab ég is belekerül, ahonnan a főhős ihletet merít. Rendkívüli dokumentuma ez az arcok forgásának és elfordulásának. Ezek az elvágott beállítások a Bonitzer-féle „elkeretezés” fogalomra rímelnek, mely azokat a szokatlan látószögeket jelöli, amelyek nem igazolhatók a cselekvés vagy az észlelés következményeivel. Dreyer elkerüli a beállítás-ellenbeállítás eljárást, ami minden arcot valóságos kapcsolatba hozna a másikkal, és az akció-kép részévé tenne; inkább minden arcot nagyközeliben különít el, amely csak részben van kitöltve, úgyhogy a jobb vagy a bal oldali pozíció közvetlenül indukál egy virtuális kapcsolatot, amelynek nincs többé szűksége arra, hogy a személyek között valóságos kapcsolatokon haladjon keresztül.

Az affektív képkivágat annak révén működik, amit maga Dreyer „átfolyó nagyközelinek” nevezett. Az átfolyó nagyközelet kétségtelenül egyfajta folyamatos mozgás, amelynek segítségével a kamera nagyközeliből szekondba vagy totálba vált, de eszköz is arra, hogy a szekondot és a totált *mint* nagyközelet kezeljük képmélység híján, illetve a perspektíva megszüntetésével. Már nemcsak a közelkép, de bármely más kép is fölveheti a nagyközelet státusát: a térből örökölt megkülönböztetések lassan eltűnnek. Dreyer a „levegőperspektíva”

megszüntetésével egyfajta időbeli, mi több, szellemi perspektívát juttat uralomra: szétzúzza a harmadik dimenziót, és a kétdimenziós teret közvetlen kapcsolatba hozza az affektussal, egy negyedik és egy ötödik dimenzióval, az Idővel és a Szellemmel. Kétségtelen, hogy a nagyközeli a képmélység segítségével elvben meghódíthat mélyebb rétegeket. De Dreyernél nem így van: nála a képmélység létrejötte inkább az egyik szereplő elmosódását jelzi. Nála a képmélység és a perspektíva tagadásáról van szó, a kép eszmei síkszerűségéről, amely lehetővé teszi a szekond vagy a totálkép asszimilációját, nagyközelibe történő beolvasztását, bizonyos térnek vagy világos háttérnek az azonosítását a nagyközeli, nem csupán az olyan filmekben, mint a *Jeanne d'Arc*, amelyben a nagyközeli uralkodnak, hanem főleg olyanokban, ahol már nem uralkodnak, ahol már nem kell uralkodniuk, mert olyan jól „átfolytak”, hogy előre átitatják az összes többi képsíkot. Ekkor minden készen áll az affektív montázshoz, vagyis az elvágó és az elfolyó közötti kapcsolatokhoz, amelyek minden beállítást a nagyközeli sajátos esetévé változtatnak, és beleírnak vagy összekapcsolnak egyetlen, elvben végtelen plánszekvenciába (*Az ige* [Ordet] és a *Gertrud*-jelenség tendenciája).⁶

2.

Jóllehet a nagyközeli az arcot (vagy annak megfelelőjét) minden tér-idő koordinátából kiemeli, mégis létrehozhat saját tér-időt, látomástöredéket, égdarabot, táj- és háttértöredéket. Vagy a képmélység ruházza fel a nagyközelit háttérrel, vagy épp ellenkezőleg, a perspektíva és a képmélység tagadása asszimilálja a szekond plánt a nagyközeli. De ha az affektus ezen a módon hoz létre magának egy teret, miért ne tudná ugyanezt megtenni arc nélkül, a nagyközeli től függetlenül, a nagyközeli-re való minden utalás nélkül?

⁶ C. Th. Dreyer képkivágotának, keretezésének és montázsának mindezen sajátosságairól lásd Philippe Parrain: *Dreyer, cadres et mouvement. Études cinématographiques*. És a *Réflexions sur mon métier*, ahol Dreyer a nagyközeli, a szekond és a háttér fogalmainak „kiiktatását” követeli. (*Cahiers du Cinéma*, 1956. 65. szám.)

Vegyük Bresson filmjét, a *Jeanne d'Arc perét* (Le procès de Jeanne d'Arc). Jean Sémoulé és Michel Estève megállapították különbségeit és hasonlóságait Dreyer Passiójához képest. A hasonlóság annyi, hogy mindkettőben az affektus mint komplex spirituális entitás kerül szóba: a kapcsolódások – csoportok, osztályok – fehér tere, az az eseményrész, amely nem redukálódik a dolgok állására, az újrakezdett jelen misztériuma. Pedig a film főleg szekond plánokból és beállítás-ellenbeállításokból áll, és Jeanne-t leginkább a perben és nem a Passióban ragadhatjuk meg, inkább mint ellenálló rabot s nem mint áldozatot és mártírt.⁷ Nyilvánvaló, hogy bár az ábrázolt per nem azonos a történelmi perrel, azért emez is Passió Bressonnal és Dreyernél egyaránt, és virtuális kapcsolatban áll Krisztus passiójával. Dreyernél azonban a Passió „ekszztatikus” formában, az arcon, a főlemelkedés, az elfordulás, a határokba ütközés által jelent meg. Miközben Bressonnál a Passió maga is „per”, vagyis stációjárás és haladás (az *Egy falusi plébános naplója* [Le journal d'un curé de campagne] hangsúlyozza ezt a „stáció-szerűségét”). Ez a tér részletről részletre való, tapintható felépítése, ahol végül az arc uralmát letörve a kéz veszi át a vezető szerepet, például a *Zsebtolvajban* (Pickpocket). Ennek a térnek a „fragmentáció” a törvénye.⁸ Az asztalok és az ajtók nem adottak teljes egészükben. Jeanne szobája és a bírósági terem, a halálraítélt cellája nem látszik totálképben, hanem csak fokozatosan fogjuk fel őket az ellentéteket követve, amelyek minden esetben a végtelenségig zárt valóságot csinálnak belőlük. Innen az elkeretezések különleges szerepe. A külső világ maga tehát nem különbözik egy cellától, amilyen a *Lancelot, a Tó lovagja* (Lancelot du Lac) akvárium-erdeje. Mintha a szellem minden részbe beleütközne, mint valami zárt szögbe, de a részek kézi összeillesztésében szabadságot élvezne. A szomszédos elemek illesztése sokféle módon történhet, és új sebesség-

⁷ Vö. Jean Sémoulé és Michel Estève cikkei: *Jeanne d'Arc à l'écran*. In *Études cinématographiques*.

⁸ Robert Bresson: i. m. 66. o. „A tagolás nélkülözhetetlen, ha nem akarjuk, hogy filmünk a valóság ISMÉLT BEMUTATÁSA legyen. Különválasztható részekben lássuk az élőlényeket és a tárgyakat. Különítsük el ezeket a részeket. Tegyük függetlenné őket, hogy új függőséget kényszeríthessünk rájuk.” (Sujtó László fordítása.)

és mozgásfeltételektől, ritmikus értékektől függ, amelyek el-
lenállnak minden előzetes meghatározásnak. „Új függőség...”
Longchamp, a Lyoni pályaudvar a *Zsebtolvaj*-ban – megannyi
hatalmas tértörődék, melyek mindegyike a tolvaj érzelmeit kö-
vető ritmikus illesztések szerint változik. A veszteség és az üd-
vözülés egy formátlan táblán játszanak, amelynek egymásra
következő részei gesztusainktól vagy inkább a szellemtől vár-
ják, hogy a belőlük hiányzó kapcsolatokat megteremtsék. Maga
a tér kizökkent saját koordinátáiból, mint ahogy metrikus vi-
szonyaiból is. Tapintható tér lett. Ezáltal Bresson olyan ered-
ményt ér el, amely Dreyernél még csak közvetve volt meg. A
szellemi affektust már nem az arc fejezi ki, és a teret sem szűk-
séges a nagyközelinek alárendelni és abba beleolvasztani, fő-
lösképes nagyközeliént kezelni. Az affektus most már köz-
vetlenül is szekond plánban jelenik meg egy számára megfele-
lő térben. Bresson híres hangkezelése pedig, az üres hangok
nemcsak a szabad függő beszéd megjelenését jelzik az egész
kifejezésben, hanem a történet és a kifejeződés lehetővé válá-
sát, a tér megfelelését a kifejezett affektussal mint tiszta lehető-
séggel.

A tér már nem ez vagy az a meghatározott tér, Pascal Augé
szóhasználatát követve *lebegő térré* (espace quelconque) válto-
zott. Kétségtelen, nem Bresson találja föl a lebegő tereket, jólle-
het a maga módján belőlük építkezik. Augé a lebegő terek ere-
detét inkább a kísérleti filmezésben kereste. De azt is mondhat-
juk, hogy ezek éppoly régiiek, mint maga a film. A lebegő tér
nem egy minden időtől és tértől elvont egyetemesség. Egy tö-
kéletesen szinguláris tér, amelyik csupán elveszítette homoge-
nitását, azaz metrikus viszonyainak elvét, illetve a saját részei
közötti kapcsolatot, úgy, hogy az illesztések végtelen számú
módon történhetnek. Ez egy virtuális kapcsolatú tér, a lehetsé-
ges tiszta helyeként megragadva. Az, amit egy ilyen hely insta-
bilitása, heterogenitása, kapcsolatainak hiánya megjelenít, tény-
legesen a lehetőségek és a szingularitások gazdagsága, amely
előfeltétele minden aktualizációnak, minden meghatározott-
ságnak. Ezért amikor az akció-képet meghatározott térben (a
dolgozók állásában) megvalósuló minőség és hatás által határo-
zzuk meg, nem elég egy affekció-képet vele szembeállítani,
amely a minőségeket és a hatásokat egy megvalósulás előtti ál-

lapotra vezeti vissza, amit az affekció-képek arcáról olvasnak le. Most azt állítjuk, hogy kétféle affekció-kép-jel vagy az egységnek két alakja létezik: *egyrészt az arc vagy annak megfelelő dolog által kifejezett minőség-hatás; másrészt a lebegő térben kifejezett minőség-hatás*. Az is meglehet, hogy a második érzékenyebb, mint az első, s ezáltal alkalmasabb arra, hogy megjelenítse az affektus születését, fejlődését és terjedését. Tudniillik az arc továbbra is egy nagy egység, amelynek a mozgásai – ahogy Descartes megjegyezte – összetett és vegyes affekciókat fejeznek ki. A híres Kulesov-effektus kevésbé magyarázható azzal, hogy az arc különböző tárgyakhoz asszociálódik, mint az arc kifejezéseinek többértelműségével, amelyek mindig különböző affektusoknak felelnek meg. Ellenkezőleg, mielőtt elhagyjuk az arcot és a nagyközelit, mielőtt komplex plánokat veszünk figyelembe, amelyek túl vannak a premier plán – szekond plán – totál plán túl egyszerű felosztásán, úgy tűnik föl, hogy egy sokkal finomabb és differenciáltabb „érzelmi rendszerbe” léptünk be, amelyet nem olyan könnyű azonosítani, és amelyből nem emberi affektusokra lehet következtetni.⁹ Ugyanaz a helyzet az affekció-képpel, mint a percepció-képpel: két jele van, az egyik egyszerűen egy bipoláris kompozíció jele, a másik a genetikai vagy megkülönböztető jele. A lebegő tér felelne meg az affekció-kép genetikai jelének.

A fiatal skizofrén nő „első irreális érzéseit” két kép váltja ki belőle: az egyik a társának a képe, akinek az arca túlságosan megnő (olyan, mint egy oroszlán), ahogy felé közeledik, a másik egy búzamezőé, amelyik határtalanná válik, „ragyogó sárga tágasság” lesz.¹⁰ Peirce terminológiáját követve a következőképpen határozhatjuk meg az affekció-kép két jelét: *ikon*, az arc által kifejezett minőség-hatás, *quali*-jel (vagy *potis*-jel), annak egy lebegő térben való ábrázolása. Joris Ivens bizonyos filmjei alapján fogalmat alkothatunk arról, mi is a quali-jel: „Az Eső (Regen) nem egy meghatározott, konkrét, valahol lehullott

⁹ Ez az egyik fő tézise Pascal Bonitzer *Le Champ aveugle* című könyvének. Amint meghaladtuk a túl egyszerű megkülönböztetéseket, és a beállítások „kétértelműek” vagy egyenesen „ellentmondásosak” lesznek (ami kitüntett módon Dreyer esete), a film nemcsak egy új percepció, hanem egy új emocionális rendszerbe is belép.

¹⁰ M.-A. Sechehaye: *Journal d'un schizophrène*. Ed. P. U. F., 3-5. o.

eső. Ezek a vizuális benyomások nem egyesülnek térbeli vagy időbeli ábrázolások által. Ami itt a legfinomabb érzékenységgel össze van fogva, az nem a valóságos eső, hanem az, ahogy megjelenik, amikor az eső csöndesen és folyamatosan levélről levélre csöppen, amikor a tő tükre lúdbőrözik, amikor egy magányos csöpp habozva keresi az útját az üvegen, amikor egy nagyváros élete a nedves aszfalton tükröződik... És még akkor is, amikor egy egyedi tárgyról van szó, mint a rotterdami *acélhíd*, ez a fémalkotmány ezer különböző módon befogott materiális képben oldódik fel. Az a tény, hogy ezt a hidat többféle módon lehet szemlélni, úgyszólván irreálissá teszi azt. Nem úgy jelenik meg, mint mérnökök célszerű alkotása, hanem mint egy sor érdekes optikai hatás. Különböző vizuális variációk, amelyeken nehezen haladhatna át egy tehervonat...¹¹ Ez nem a híd fogalma, de nem is a dolgok egyénített, formájukkal, anyagukkal, használatukkal és funkcióikkal meghatározott állása. Hanem potencialitás. A hétszáz beállítás gyors montázs segítségével a különböző nézetek végtelen számú módon kapcsolódhatnak össze – mivel nem egymáshoz vannak viszonyítva –, szingularitások olyan halmazát alkotják, amelyek összekapcsolódnak egymással a lebegő térben, ahol a híd mint tiszta minőség, a fém mint tiszta erő, Rotterdam maga mint affektus jelennek meg. Az eső úgyszintén nem az eső fogalma, sem pedig egy esős idő, illetve tér állapota. Szingularitások halmaza, amely az esőt úgy ábrázolja, ahogy az önmagában van, mint tiszta erő vagy minőség, amely elvonatkoztatás nélkül egymáshoz kapcsolja az összes lehetséges esőt, és megalkotja az ennek megfelelő lebegő teret. Ez az affektusként felfogott eső, és nincs semmi, ami nála ellentétesebb volna egy elvont vagy általános fogalommal, jóllehet egyedi léthelyzetben nem aktualizálódik.

3.

Hogyan lehet lebegő teret létrehozni (stúdióban vagy külsőben)? Hogyan vonjuk ki a lebegő teret egy adott helyzetből, egy meghatározott térből? Az első eszköz erre az árnyék volt:

¹¹ Balazs: *Le cinéma*. Payot, 167. o. (és *L'Esprit du cinéma*, 205. o.).

egy árnyékkal telített vagy beborított tér lebegő térré változik. Láttuk, hogyan dolgozik az expresszionizmus a sötétséggel és a fénnel, az átlátszatlan sötét mélyvel és a fény alapelemmel: a két erő párba áll, egymásnak feszülnek, mint a küzdők, s a térnek erős mélységet, kiemelkedő és deformált perspektívát kölcsönöznek, amelyet árnyak töltenek be vagy a fény-árnyék összes fokozatának segítségével, vagy váltakozó, ellentétes csíkokkal. „Gótikus” világ ez, amely megfojtja a kontúrokat, amely a dolgokat nem szerves élettel ruházza föl, ahol azok elveszítik egyéniségüket, és amely erővel látja el a teret azáltal, hogy valami határtalant csinál belőle. A képmélység a harc helye, amely hol beszívja a teret egy feneketlen fekete lyukba, hol a fény felé tolja azt. Ezzel szemben persze az is megtörténhet, hogy a szereplő válik furcsán és szörnyű módon lapossá egy fénylő kör mélyén, vagy hogy az árnyéka veszti el vastagságát az ellenfényben és fehér háttér előtt; ez azonban a „világos és sötét értékek megfordításával”, a perspektíva megfordítása által működik, amely előtérbe tolja a képmélységet.¹² Az árnyék itt valósítja meg előremutató erejét, és a Fenyegetés érzését a legtisztább formájában jeleníti meg, ahogyan a *Tartuffe* és a *Nosferatu* árnyékai, vagy a pap árnyéka az alvó szerelmesek fölött a *Tabuban*. Az árnyék a végtelenbe tart. Ezáltal meghatározza a virtuális kötődéseket, amelyek nem esnek egybe a dolgok állásával vagy az alakok helyzetével, akik azt létrehozzák: Arthur Robinson *Árnyékokjában* (Schatten) a két kéz csak árnyékuk meghosszabbításával tud összefonódni, a nőt csak a csodálók kezének árnyéka simogatja testének árnyékán. Ez a film szabadon fejti ki a virtuális kötődéseket, és még azt is megmutatja, mi történne, ha a szerepek, a szereplők és a dolgok állása végül nem térne ki a féltékenység-affektus aktualizációjára: az affektust annál jobban függetleníti a dolgok állásától. A horrorfilmek neogótikus terében Terence Fisher nagyon messzire viszi el az affekció-képnek ezt az autonómiáját, amikor elpusztítja a földhöz szögezett Drakulát, de virtuális kapcsolatba hozza őt egy lángoló malom lapátjaival, ame-

¹² Bouvier és Leutrat elemezték Murnaunak ezeket a különböző eljárásait *Nosferatu*, 56–58., 135–137., 149–151. o. Az árnyék szerepéről az expresszionizmusban lásd Lotte Eisner: *L'écran démoniaque*. VIII. fej. (L. Eisner különösen az *Árnyékokat* elemzi.)

lyek kereszt alakú árnyékot vetnek épp a kínzás helyén (*Dracula szeretői* [The Brides of Dracula]).

A lírai absztrakció más eljárást képvisel. Láttuk, hogy a fény fehérhez való viszonyával határozható meg, az árnyék azonban itt is fontos, de más szerepet játszik, mint az expresszionizmusban. Az expresszionizmus a konfliktusból vagy a harcból az ellentmondás elvét fejleszti ki: a szellem harca a sötétséggel. Miközben a lírai absztrakció képviselői szerint a szellem aktusa nem a harc, hanem az alternatíva: egy alapvető *Vagy... vagy...* Az árnyék ettől fogva nem a végtelenbe tart, és nem egy tulajdonképpeni megfordítás. Nem hosszabbít meg többé bizonyos helyzetet a végtelenségig, hanem inkább valamilyen alternatívát fejez ki a dolgok állapota és az azon túllépő lehetőség és virtualitás között. Vagyis Jacques Tourneur szakít a horrorfilm gótikus hagyományával; fénylő, sápadt tereivel, világos háttérű éjszakáival a lírai absztrakció képviselőjévé nőtte ki magát. A *Cat People* uszodájában a támadás csak a fehér falra vetülő árnyékon követhető: vajon a nő vált leopárdká (virtuális kapcsolatot), *avagy* csupán a leopárd szabadult el (valóságos kapcsolatot)? S az *I Walked With a Zombie* című filmben vajon egy élőhalott áll a papnő szolgálatában, vagy talán a misszionárius által befolyásolt szegény lány?¹³ Nincs mit csodálkozni azon, hogy ennek a „lírai absztrakciónak” nagyon különböző képviselőit kell idéznünk: nem különböznek jobban egymástól, mint az egyik expresszionista a másiktól, a képviselők különbözősége pedig sohasem zavarta bizonyos fogalom egységes *felfogását*. Számunkra az tűnik lényegesnek a lírai absztrakcióban, hogy a szellem nem áll harcban, hanem bizonyos alternatívának van kiszolgáltatva. Ez az alternatíva megjelenhet esztétikai vagy érzelmi (Sternberg), etikai (Dreyer) vagy vallásos (Bresson) formában, még akár ingadozhat is ezek között a formák között. Például Sternbergnél a hősnő választása a fehér vagy szikrázó, jeges androgén és a szerelmes nő, sőt házastárs szerepe között csak bizonyos esetekben jelenhet meg explicit módon (*Marokkó* [Marocco], *Szőke Vénusz* [The Blonde Venus],

¹³ Ebben a vonatkozásban a Jacques Tourneurról szóló cikkekre hivatkozunk a J.-M. Sabatier szerkesztette *Les classiques du cinéma fantastique* lexikonban. (Ed. Balland.) A horrorfilm „alternatív” tendenciája, szemben a gótikus tendenciával, nem független Lewton producortól és az RKO-vállalattól.

Sanghaj expressz), de jelen van az egész életműben: A vörös cárnő egyetlen nagyközelít tartalmaz, amelyet egy árnyék oszt ketté, és a hercegnő éppen itt mond le a szerelemről és választja a hatalom hideg hódítását. A *Szöke Vénusz* hősnője, épp ellenkezőleg, azért mond le a fehér szmokingról, hogy megtalálja a házastársi és anyai szeretetet. Annak ellenére, hogy Sternberg alternatívái lényegileg szenzuálisak, mégsem kevésbé a szellem alternatívái ők, mint Dreyer és Bresson látszólag érzékfeletti alternatívái.¹⁴ Akárhogy is, csak szenvedélyről vagy affektusról van szó, amennyiben – Kierkegaard szavaival – a hit még szenvedély és affektus dolga, semmi más.

A lírai absztrakció két következtetést von le a fehérrel való lényegi viszonyából, amelyek erősítik az expresszionizmustól való különbözőségét: ellentét helyett fogalomváltások; küzdelem és harc helyett alternatíva, a szellem választása. Egyfelől ez a fekete-fehér váltakozása: a fehér, amely rabul ejti a fényt, a fekete ott, ahol a fény megáll, és néha a köztes szín, a félhang, azaz a szürke, maga a megkülönböztethetlenség, amely egy harmadik fogalmat alkot. A váltakozások vagy a képek között, vagy egyazon képen belül jönnek létre. Bressonnál ezek a váltakozások ritmikusak, mint az *Egy falusi plébános naplójában* vagy a *Lancelot, a Tó lovagjában*, a nappal és az éjszaka között. Dreyernél a váltakozások egy magasrendű geometriai kompozícióba rendeződnek, ez lehet egyfajta „tonális kompozíció” vagy a tér kikövezése (*A harag napja* [Dies irae] és *Az ige*). Másfelől a szellem alternatívája, úgy tetszik, megfelel a fogalmak: a jó, a rossz, a bizonytalan vagy a közömbös váltakozásának, azonban nagyon titokzatos módon. Valóban kétséges, hogy a fehérét „kell-e” választani. Dreyernél és Bressonnál a cella és a klinika fehérsége éppannyira ijesztő és rémséges, mint Sternberg jeges fehérje. A fehér, amit *A vörös cárnő* választ, kíméletlen lemondást jelent az intimitás értékeiről, amelyre a *Szöke Vénusz* éppen a fehérről való lemondással talál. Ugyanezekre a benső értékekre lel *A harag napja* hősnője is egy pillanat erejéig a homályos sötétségben a presbiteri világosság helyett. A fe-

¹⁴ Louis Malle cikkében, *Arts*, 1959. december 30., kiemeli Bresson művének érzéki elemeit a *Zsebtolvajban*. Másfelől viszont Sternberget lehet spiritualista módon értelmezni, különösen a *Sanghaj expressz* kapcsán (vö. a nagy ima-jelenet).

hér, amely rabságban tartja a fényt, nem jobb, mint a fekete, amely idegen marad számára. Végül a szellem alternatívája sohasem vonatkozik közvetlenül a fogalmak váltakozására, jöllehet ez szolgál neki alapul.¹⁵ Pascaltól Kierkegaard-ig egy nagyon érdekes gondolat fejlődött ki: az alternatíva nem a választható fogalmakra, hanem a választó személy létmódjaira vonatkozik. Ugyanis vannak olyan választások, amelyeket csak akkor lehet megtenni, ha előbb meggyőztük magunkat arról, hogy nincs választásunk, vagy valamely erkölcsi szükségszerűség miatt (a Jó, a kötelesség), vagy valami fizikai szükségszerűség miatt (a dolgok állása, a helyzet), vagy lelki szükségszerűség miatt (valamely dologra irányuló vágy). A szellemi választás egy olyan választó személy létmódja között jön létre, aki nem tudja, hogy választ, és egy olyan között, aki tudja azt. Mintha a választás a választás választása vagy nem választása között volna. Ha tudatában vagyok a választásnak, vannak olyan lehetőségek, amelyeket már nem választhatok, és olyan létmódok, amelyeket nem vehetek föl, nevezetesen azok, amelyeket akkor vennék föl, amikor meggyőzőm magam arról, hogy „nem volt választásom”. A pascali fogadás sem mond mást: a fogalmak váltakozása Isten létének megnyilatkozása, tagadása, felfüggesztése (kétség, bizonytalanság); de a szellem alternatívája máshol rejtőzik, annak a létmódja között, aki arra „fogad”, hogy Isten létezik, és annak a létmódja között, aki Isten nemlétére fogad, illetve nem akar fogadni. Pascal szerint csak az első van tudatában annak, hogy választásról van szó, a másik kettő csak akkor választhat, ha nem tudja, miről van szó. Röviden, a választásnak mint szellemi meghatározottságnak nincs más tárgya, mint önmaga: a választást választom, és ezáltal kizárom a nem választás lehetőségét. Ez a lényege annak is, amit Kierkegaard „alternatívának”, Sartre pedig „választásnak” nevez az ateista változatban.

Pascaltól Bressonig, Kierkegaard-tól Dreyerig közvetlen inspirációs út húzódik. A lírai absztrakció szerzőinél szereplők gazdag sorozata található, akik megannyi konkrét létmódot képviselnek. Vannak Isten, a Jó, az Erény fehér emberei, Pascal

¹⁵ A váltakozásra és a szellem alternatívájára számos példát találunk P'philippe Parrainnál Dreyer kapcsán (uo.), valamint Michel Estève-nél Bresson kapcsán (*Robert Bresson*. Ed. Seghers).

zsarnoki, talán képmutató „hitbuzgói”, a rend őrei valamely morális vagy vallási szükségszerűség nevében. Vannak a bizonytalanság szürke emberei (mint a *Vámpír* [Vampyr] hőse Dreyernél, vagy Bresson Lancelotja, vagy akár a *Zsebtolvaj*, amelynek a címe eredetileg éppen „Bizonytalanság” volt). Vannak a rossz kreatúrái, Bressonnál nem is egy (Helène bosszúja *A Bois de Boulogne hölgyeiben* [Les dames du bois du Boulogne], Gérard gonoszsága a *Vétlen Baltazárban* [Au hasard Balthazar], a *Zsebtolvaj* lopásai, Yvon büntettei *A pénzben* [L'argent]). Bresson a maga szélsőséges janzenizmusával ugyanezt a becstelenséget mutatja a művek oldaláról, tehát a rossz és a jó oldaláról: *A pénzben* a hitbuzgó Lucien a jótékonytságot csak a feltételként magára kiszabott hamis tanúzással és a lopással kapcsolatban gyakorolja, míg Yvon csak a másik feltételei nyomán kezd bűnözésbe. Mintha a jó ember szükségképpen ott kezdődne, ahol a rossz ember végzi. De miért ne létezne a rossz „tudatos” választása, amely a rossznak nem mint vágnak a választása? Bresson válasza ugyanaz, mint Mephistóé Goethénél: mi ördögök vagy vámpírok szabadok vagyunk az első cselekedetünkben, de már rabszolgák a másodikban. Ezt mondja (kevésbé jól) a józan ész, csakúgy, mint a *Zsebtolvaj* felügyelője: „nincs megállás”, olyan helyzetet választott, amelyben már nincs több választás. A korábbi három szereplőtípus ebben az értelemben része a hamis választásnak, annak a választásnak, amely csak akkor történik, ha tagadjuk, hogy van választás (vagy hogy van még választás). Azonnal megértjük, hogy a lírai absztrakció szempontjából mi a választás, mi a választás tudata mint szilárd szellemi meghatározottság. Nem a Jó és nem is a Rossz választása. Tudniillik a választást nem a választás tárgya határozza meg, hanem az a képesség, hogy minden pillanatban újakezdődhet, hogy újakezdheti önmagát, és így önmaga által megerősödik, újra meg újra kockára téve az összes tétet. S még ha ez a választás a személy áldozathozatalával jár is, ezt az áldozatot csak azal a feltétellel hozza meg, hogy tisztában van vele: minden alkalommal újakezdené, és minden alkalommal meg is hozná (ez a felfogás is különbözik az expresszionizmustól, amely számára az áldozathozatal egyszer s mindenkorra történik). Az igazi választás Sternbergnél sem *A vörös cárnő* oldalán van, nem is annak az oldalán, aki a bosszút választotta a *Glin Sinben*, ha-

nem annak az oldalán, aki a *Sanghaj expressz*ben a választásban egészen az önfeláldozásig jutott egy feltétellel: nem igazolja magát, nem kell igazolnia ártatlanságát, nem kell számot adnia. Az igazi választás szereplője az áldozathozatalban volt, vagy pedig az áldozaton túl, amely szüntelen újakezdés: Bressonnál ilyen Jeanne d'Arc, ilyen a halálra ítélt megszökött (Un condamné à mort s'est échappé) főhőse – *A szerk.*] és a falusi plébános; Dreyernél szintén Jeanne d'Arc, de ilyen *A harag napja* Annája, az *Az ige* Ingerje, végül a *Gertrud* nagy trilógiája is. Az előző három típushoz tehát hozzá kell adnunk egy negyediket is: az autentikus választásnak, illetve a választástudatnak a szereplőjét. Természetesen az affektusról van szó; hiszen amíg a többiek az affektust egy felépített rendben vagy rendetlenségben mint aktualitást tartják meg, az igazi választás embere tiszta erejének és potencialitásának szintjére emeli az affektust, mint udvari szerelmében Lancelot, de annál jobban megtestesíti és megvalósítja azt, minél inkább felszabadítja benne azt az oldalt, amely nem engedi magát aktualizálni, amely túlmegy minden beteljesülésen (az örök újakezdés). Bresson még egy típust, ötödik szereplőt különböztet meg: az állatot, vagyis a Szamarát, a *Vétlen Baltazár*ban. A samár, mivel azoknak az ártatlanságával rendelkezik, akik nincsenek abban a helyzetben, hogy válasszanak, csak a nem választásnak vagy csak az emberek választásának a hatását ismeri. Vagyis az eseményeknek azt az oldalt, amely a testekben teljesedik ki, és megöli azokat anélkül, hogy elérné azt a részt, amely túlmegy a beteljesülésen (de el sem tudja árujni) vagy a szellemi meghatározottságon. A samár így az emberek gonoszságának kedvenc tárgya, de Krisztusnak vagy a választás emberének is választott uniója.

Ez a morállal s ezúttal a vallással is szemben álló szélsőséges moralizmus furcsa gondolat. Semmi köze sincs Nietzschéhez, annál inkább Pascalhoz és Kierkegaard-hoz, egyfajta janzenizmushoz és reformizmusához (még Sartre esetében is). Értékes kapcsolatokat sző a filozófia és a film között.¹⁶ Rohmernél

¹⁶ A XIX. század második felében a filozófia nemcsak a tartalmában próbál megújulni, de új kifejezési formákat is keres a legkülönbözőbb gondolkodóknál, akiknek csak annyi közük van egymáshoz, hogy magukat a jövő filozófiája első képviselőjének gondolják. Ez Kierkegaard-nál nyilvánvaló. (Franciaországban az új formáknak ez a keresése Renouvier és Lequier kö-

is a létmódok, választások, hamis választások és választástudatok egész történetét találjuk, amely uralkodik az *Erkölcsei mesék* sorozatában (*Éjszakám Maudnál* [Ma nuit chez Maud] és újabban a *Jó házasság* [Le beau mariage] mutat be egy lányt, aki úgy dönt, hogy férjhez megy, és ezt ki is kiabálja, éppen azért, mert ugyanazon a módon választotta a férjhez menést, ahogy egy más korban azt választotta volna, hogy *nem* megy férjhez, ugyanazzal a pascali tudattal, az örökkévalónak, a végtelennek ugyanazzal a követelésével). Miért van ezeknek a témáknak akkora jelentőségük a filozófia és a film számára? Miért kell hangsúlyozni ezeket a dolgokat? Azért, mert a filozófiában, ahogy a filmben is, Pascalnál ugyanúgy, ahogy Bressonnál, Kierkegaardnál éppúgy, mint Dreyernél, az igazi választás értelme – azaz a választás választásáé – az, hogy mindent visszaadjon nekünk. Mindent megtalálunk általa az áldozathozatal szellemében, az áldozat pillanatában vagy még előtte. Kierkegaard azt mondta: az igazi választás következtében, ha elhagyjuk menyasszonyunkat, azonnal vissza is kapjuk őt; Ábrahám pedig feláldozván saját fiát, azonnal visszakapja. Agamemnón feláldozza lányát, Iphigeneiát, de kötelességből, pusztán kötelességből, a nem választást választva. Ábrahám viszont úgy áldozza föl saját fiát, akit önmagánál is jobban szeret, hogy ezt választja, a választásnak a tudatában, amely egyesíti őt Istennel túl jón és rosszon: és ekkor kapja vissza fiát. Ez a lírai absztrakció története.

rül jelenik meg, egy igazságtalanul elfelejtett csoportban, amelynek legfőbb témája a választás gondolata.) Kierkegaard-nál maradva, az ő egyik legfőbb eszköze az, hogy meditációjába bevezet valamit, amit az olvasónak nehezére esik formálisan azonosítani: példa-e vagy naplórészlet, vagy talán mese, anekdota, melodráma stb.? Ilyen például *Az aggodás fogalmáról* című munkájában annak a polgárnak a története, aki családi körben reggelizik és olvassa az újságját, majd hirtelen az ablakhoz rohan, azt kiáltva: „A leheletest, különben megfulladok!” *Az életút állomásaiban* pedig ilyen annak a könyvelőnek a története, aki mindennap egy órára megbolondul, s egy olyan törvény után kutat, amely leszögezné és rögzítené a hasonlóságot: egyik nap bordélyházban volt, de már nem emlékszik rá, mi történt ott, „a lehetőségbe bolondul bele...” *A Félelem és reszketésben* ilyen Agnes és a triton meseje, amely olyan, mint valami rajzfilm, amelynek Kierkegaard több változatát adja meg. Sok más példa is van. De a modern olvasó talán meg tudja nevezni ezeket a szokatlan részeket: minden esetben egyfajta forgatókönyvről, valószínű szinopsziszról van szó, amely ily módon a filozófiában és a teológiában jelent meg.

A dolgok állása által meghatározott térből indultunk ki, amely a fehér-fekete-szürke, fehér-fekete-szürke váltakozásból áll. És azt mondtuk: a fehér jelöli a kötelességünket vagy a hatalmunkat; a fekete a tehetetlenségünket vagy a rosszra való szomjunksat; a szürke a bizonytalanságunkat, keresésünket vagy közömbösségünket. Azután pedig felemelkedtünk a szellem alternatívájáig, és létmódok között kellett választanunk: az egyik fehér, fekete, illetve szürke azt jelentette, hogy nincs választásunk (illetve már nincs több választásunk); és csak egy másik jelentette azt, hogy a választást választjuk, vagy hogy választás tudatában vagyunk. Pusztá immanens vagy szellemi fény, túl a fehéren, feketén és szürkén. Amint eljutunk a fényhez, az mindent megmutat. Visszaadja a fehéret, amely már nem tartja fogságában a fényt; azonnal visszaadja a feketét, amely már nem a fény abbamaradása; még a szürkét is visszaadja, amely már nem a bizonytalanság vagy a közömbösség. Abba a spirituális térbe jutottunk el, ahol az, amit választunk, már nem különbözik magától a választástól. A lírai absztrakciót a fény és a fehér kalandjával lehet meghatározni. De ennek a kalandnak különböző epizódjai vannak: először a fehér, amely magába zárta a fényt, először váltakozik a feketével, amelyben megszakad; azután pedig a fény kiszabadul egy alternatívájába, és visszaadja a fehéret és a feketét. Helyváltoztatás nélkül jutottunk egyik helyről a másikra, a fizikai térből a szellemi térbe, amely visszaad nekünk egy fizikát (illetve egy metafizikát). Az első tér sejtyszerű és zárt, de a másik sem különbözik ettől, ugyanaz a dolog, csupán rátalált a szellemi nyitottságra, amelynek segítségével túllép az elsőre jellemző minden formális kötelezettségen és anyagi kényszeren, mégpedig egy tényleges vagy elvi szökés révén. Erre utalt Bresson „fragmentáció”-elvé: egy zárt darabjaira tört halmazból egy nyitott szellemi egészbe lépünk, amelyet létrehozunk vagy rekonstruálunk. Vagy Dreyernél: a Lehetséges a szellem dimenziójaként (negyedik vagy ötödik dimenzió) nyitotta meg a teret. *A tér már nem meghatározott, a szellem erejével a mindig megújuló szellemi döntéssel megegyező lebegő térré változott:* ez a döntés alkotja az affektust vagy az „ön-affektust”, amely magára vállalja a részek újrainlesztését.

A sötétség és a szellemi harc, a fehér és a szellemi alternatíva: ez az az első két eljárás, amelyen keresztül a tér lebegő térré

változik, és a fényesség szellemi képességének szintjére emelkedik. Meg kell vizsgálnunk még egy harmadik eljárást is: a színt. Már nem az expresszionizmus sötét teréről, de nem is a lírai absztrakció fehér teréről van szó, hanem a kolorizmus színteréről. Mint ahogy a festészetben, itt is megkülönböztetjük a kolorizmust a monokrómiától vagy a polikrómiától, amely már Griffith-nél vagy Eizenstejnnél is csupán színes képet hozott létre, és megelőzte a szín-képet.

Az expresszionista sötétség és a lírai fehér bizonyos tekintetben a színek szerepét játszotta. Az igazi szín-kép azonban a lebegő tér harmadik fajtáját hozza létre. Lehet, hogy e kép fő formáit – a nagy síkok színfelszínei, az atmoszferikus szín, amely az összes többit átítatja, a mozgás-szín, amelyik egyik tónusról vált a másikra – eredetileg a musicalben leljük fel, és abban a képességében, hogy képes egy konvencionális helyzetből egy szinte határtalan képzeletbeli világot kibontani. E három forma közül leginkább a mozgás-szín tartozik a filmhez, a többi már teljességgel a festészet eszközeit gazdagítja. A film szín-képét azonban, úgy tűnik, egy másik tulajdonság határozza meg, amely ugyan a festészetre is jellemző, de az más jelentőséget és funkciót tulajdonít neki. A *felszívó* tulajdonságról van szó. Godard megfogalmazása – „ez nem vér, hanem piros” – magának a kolorizmusnak a megfogalmazása. Egy pusztán színes képpel szembeállítva a szín-kép nem valamely tárgyra vonatkozik, hanem mindent magába szív, amit csak tud: az erő mindent megkaparint, ami csak a keze ügyébe kerül, a legkülönbözőbb tárgyak közös tulajdonságát. A színeknek természetesen van szimbolikájuk, ami persze nem egyszerűen egy szín és egy affektus megfeleléséből áll (a zöld és a reménység...). Ellenkezőleg, a szín maga az affektus, tehát a szín által megragadott tárgyak virtuális összekapcsolása. Ollier szerint Agnès Varda filmjei, nevezetesen a *Boldogság* (Le bonheur) „magukba szívják”, és nemcsak a nézőt, hanem magukat a szereplőket, a helyzeteket is magukba szívják, mégpedig a komplementer színek által meghatározott összetett mozgásokat követve.¹⁷ És ez már igaz volt a *La Pointe Courte*-nál is, ahol a fehéret és a feketét egymás komple-

¹⁷ Claude Ollier: *Souvenirs écran*. 211–218. o. (És 217. o.: „szín általi elidegenedés”).

mentereinek tekintették, és ahol a fehér a női oldalt, a fehér a munkát, a fehér a szerelmet és a halált jelentette, míg a fekete a férfioldalt jegyeit vette magára, és az „elvont pár” két főszereplője beszélgetés közben bejárja a fekete-fehér alternatíva vagy a komplementaritás terét. Ezt a kompozíciót juttatja tökélyre a *Boldogságban* a mályva-lila és a narancs-arany színárkok komplementaritása és a szereplőknek a misztérium terébe történő felszívódása, mely tér megfelel a színeknek. Na már most, ha tovább folytatjuk a legkülönbözőbb szerzők idézését annak érdekében, hogy nagyobb nyomatékot adjanak bizonyos fogalom esetleges érvényességének, azt is meg kell mondani, hogy a totális színes film történetének kezdetén Minelli, felismerve a felszívás jelentőségét, az új képi dimenzió sajátosan filmi eszközével tette azt. Ezért játszik nála olyan nagy szerepet az álom, amely nem más, mint csupán a szín felszívó formája. Munkássága a musicalben, de más műfajokban is folytatta a saját, de főleg a mások álmában és múltjában (*Jolanda és a tolvaj* [Yolanda and the Thief], *A kalóz* [The Pirate], *Gigi, Egy világos napon örökre láthatsz* [On a Clear Day You Can See Forever]), a Másik erőteljes álmában (*A rossz és a szép* [The Bad and the Beautiful]) szó szerint felszívódó szereplők fájdalmas témáját. A csúcst pedig *Az apokalipszis négy lovasával* (The Four Horsemen of the Apocalypse) éri el Minelli, amikor a lényeket a háború lidércnyomása rántja magába. Az álom minden filmjében térré változik, de mint egy pókháló, amely nem magának az álmodónak készít helyet, hanem az általa odavonzott élő prédák számára. Az pedig, hogy az állapotok a világ mozgásává válnak, a szereplők pedig táncfigurákká, elválaszthatatlan a színek ragyogásától és szinte ragadozó, falánk, romboló felszívó funkciójuktól (a *The Long, Long Trailer* sárga lakókocsija). Helyénvaló, hogy Minelli szembesült azzal a témával, amelyik a legjobban képes kifejezni ezt a kalandot, ahonnan nincs visszatérés: a habozás, a félelem és a tisztelet, amivel Van Gogh közelít a színekhez, a festő felfedezése és alkotásának ragyogása, önmaga beleivódása abba, amit alkot, lényének és szellemének felszívódása a sárgában (*A nap szerelmese – Vincent van Gogh* [Lust for Life]).¹⁸

¹⁸ Minelliről írt jegyzetében a *Dossiers du cinéma*-ban Tristan Renaud folyamatosan idézi a felszívódás jelenségét: „A két világ váratlan sokkja, küzdelmük és az egyiknek a másik felett aratott győzelme, illetve az egyiknek a másik

Antonioni, a filmművészet másik nagy koloristája hideg színeket használ, amelyeket telítettségük vagy intenzitásuk maximumára visz el, hogy meghaladja a felszívó funkciót, amely még benne tartotta a szereplőket és a helyzeteket egy álom vagy egy rémálom terében. Antonionival a szín az ürességig viszi el a teret, eltörli azt, amit magába szívott. Bonitzer mondja: „*A kaland* (L'avventura) óta Antonioni az üres, lakatlan teret keresi. A *Napfogyatkozás* (L'eclisse) végén az üresség minden helyszínt átértelmez, ahol a pár korábban megfordult, ahogy azt a cím is jelzi. (...) Antonioni a sivatagot keresi: *Vörös sivatag* (Il deserto rosso), *Zabriskie Point*, *Foglalkozása: riporter* (Profession: reporter) (...), (amely) egy előrekocsizással ér véget egy jelentéktelen kacskaringóban, a nonfigurativitás határán. (...) Antonioni filmművészetének célja a nonfigurativitáshoz való eljutás valamiféle kalandon keresztül, amelynek a végén az arc elhomályosul, a szereplők elmosódnak.”¹⁹ Persze, már korábban is nagy visszhangot váltott ki, ha a film ugyanazt a teret konfrontálta egymással, egyszer benépesített, másszor üres formában (egy példa Sternberg *A Kék Angyal*ában, Lola öltözője vagy az osztályterem). Antonioninál azonban ez a gondolat hallatlanul erőteljessé lesz, és a szín hozza létre a konfrontációt. A szín emeli a teret az üresség hatványára, azután, hogy az eseményekben már minden megtörtént. A tér ettől nem veszti el erejét, ellenkezőleg, annál nagyobb feszültséggel telítődik. Itt egyszerre találunk ellentétet és hasonlóságot Bergmannal: Bergman az akció-kép helyett a nagyközei affektív erejére, illetve az ürességgel szembehelyezett arcra tette a hangsúlyt. Antonioninál viszont az arc a szereplővel és az akcióval egy időben tűnik el, affektív ereje pedig a lebegő térnek lesz, amelyet Antonioni az ürességig fokoz.

Sőt úgy tűnik, hogy a lebegő tér itt új tulajdonságokat vesz fel. Már nem hasonlít azokhoz a korábbi terekhez, amelyeknek a részei egymáshoz illesztésükben és irányaikban nincsenek előre meghatározva, s így végtelen számú módon alakulhatnak. Ez a kialakuló formátlan együttes tehát megszüntette azt,

által történő felszívása...” Hivatkozunk Jean Douchet cikkeire, amelyek a rombolás és a felfalás témáját elemzik. Minellinél: *Objectif* 64, 1964. február és *Cahiers du Cinéma*, 1964. 50. szám („mérgező vagy húsevő virágok...”).

¹⁹ P. Bonitzer: i. m. 88. o. (Bonitzer Bergmannal veti össze Antonionit.)

ami benne történt és működött. Ez a kihunyás, ez az eltűnés azonban nem áll szemben a genetikai elemmel. Jól látható, hogy a két oldal kiegészíti és kölcsönösen feltételezi egymást: az amorf halmaz valójában helyek és terek gyűjteménye, amelyek függetlenek a részeket összekötő időrendtől, az illeszkedéstől és az irányoktól, amelyeket az eltűnt szereplők és helyzetek biztosítottak. A lebegő térnek kétfajta állapota vagy kétfajta „quali-jele” létezik tehát, a szétkapcsolódás és az üresség quali-jelei. Erről a két egymást feltételező állapotról egyszerűen csak annyit mondunk, hogy az egyik „előbb” van, a másik meg „később”. A lebegő tér megőrzi egységes természetét: már nincsenek koordinátái, pusztán lehetőség, csupán a dolgok állásától független. Képességeket és Minőségeket mutat, illetve attól a környezettől is független, amely aktualizálja őket (vagy aktualizálta vagy aktualizálni fogja őket, vagy egyik sem, mindegy).

Lebegő, kötődés nélküli vagy üres tereket tehát az árnyékok, a féhérek és a színek képesek előidézni és alkotni. Mindezen eszközök és még mások is hozzájárultak ahhoz, hogy a különféle hatásoknak köszönhetően elterjedtek az ilyen terek, mind műteremben, mind külsőben. Az első, a filmtől független hatást a háború utáni helyzet hozta lerombolt vagy éppen épülő városaival, rendezetlen területeivel, bádoggvárosaival, még ott is, ahol a háború nem pusztított, „megkülönböztethetetlen” városi hálózataival, kiürített hatalmas tereivel, dokkjáival, raktáraival, gerenda- és vashalmaival. A másik, ennél belsőbb hatás – mint majd látni fogjuk – az akció-kép válságából eredt: az alakok egyre kevésbé kerültek „motiváló” szenzomotoros helyzetekbe, inkább csak sétáltak, kódorogtak, csavarogtak, ami *pusztán optikai és akusztikai helyzeteket* határozott meg. Az akció-kép ekkor széthullott, miközben a meghatározott helyek elmosódtak, s helyeiket lebegő tereknek adták át, ahol a félelem, az elszakadás, ugyanakkor a frissesség, a rendkívüli sebesség és a végtelen várakozás modern affektusai alakultak ki.

Nos, ha a neorealizmus szemben állt a realizmussal, az épp azért volt, mert szakított a térbeli koordinátákkal, a helyek régi realizmusával, és összezavarta a motorikus tájékozódási pontokat (mint Rossellini *Paisájának* mocsarában vagy erődtímnében), vagy pedig vizuális elvonatkoztatásokat, „absztrak-

tumokat" hozott létre (mint az *Európa 51* [Europa '51] üzeme) meghatározatlan, holdbéli tájakon.²⁰ Ide tartozik a francia új hullám is, amely megtörte a beállításokat, eltörölte pontos térbeli meghatározottságukat egy nem egységesíthető tér létrehozása érdekében: például Godard befejezetlen lakásbelsői – éppúgy, mint egy lapjától megfosztott ajtón való áthaladás – olyan eltérések és variánsok lehetőségét hordozták, amelyek szinte zenéi értékévé válva, az affektust kísérik (*Megvetés* [Le mépris]). Straub meglepő, amorf síkokat hozott létre, az ott lejátszódó események kiürített színtereként.²¹ A félelem német iskolája, nevezetesen Fassbinder és Daniel Schmid a kihalt városkülsőket, a tükörben megkettőzött belsőket minimális tájékozódási ponttal és kapcsolat nélküli szempontok megsokszorozásával dolgozta ki (Schmid *Violantája*). A New York-i iskola bevezette a város horizontális földközeli látványát, ahol az események a járdán születnek, és helyszínük meghatározhatatlan, mint Lumetnél. Még ennél is jobb példa Cassavetes, aki az arc és a nagyközei dominanciáját mutató filmek után (*New York árnyai* [Shadows], *Arcok* [Faces]) erős affektivitású független tereket hozott létre (*Egy kínai bukméter meggyilkolása* [The Killing of a Chinese Bookie], *Too Late Blues*). Így lépett át az egyik típusú affekció-képről a másikra. Ugyanis a teret nem a tér-idő koordinátáitól szabaduló arc viszonylatában bontotta fel, hanem egy olyan eseménnyel való viszonyában, amely minden módon túlsordult megvalósulásainak körülményein, vagy azért, mert később következett, vagy épp ellenkezőleg, mert túl korán jelenik meg.²² A *Glóriában* a hősnő több ízben hosszasan várakozik, még sincs ideje megfordulni, az üldözők viszont máris ott vannak, mintha mindig is ott lettek volna,

²⁰ A neorealista térről lásd Sylvie Trosa és Michel Devilliers két fontos cikkét. *Cinématographe*, 1978. december. 42–43. szám és 1979. január.

²¹ Jean Narboni: Lâ; Serge Daney: A straubi tér. *Cahiers du Cinéma*, 1977. április. 275. szám, és 1979. november. 305. szám.

²² Lásd Philippe de Lara elemzését Cassavetes tájékozódási pontok és koordináták nélküli tereiről. *Cinématographe*, 1978. május. 38. szám. Általában ennek a folyóiratnak a munkatársai fedezték föl és elemezték legmélyebben az illesztések és irány nélküli független tereket Rossellininél, Cassavetesnél, de Lumetnél (Dominique Rinieri, 74. szám) és Schmidnél (Nadine Tasso, 43. szám) is. A *Cahiers du Cinéma* inkább a másik oldalt, az üres terek elemzését választotta.

vagy inkább mintha maga a helyszín hirtelen megváltoztatta volna önnön koordinátáit, és már nem is ugyanaz a helyszín volna, de azért a lebegő tér ugyanazon helyén. Ezúttal az üres tér hirtelen telítődik...

Később még vissza kell térnünk ezekre a kérdésekre. Lehetséges azonban, hogy a lebegő terek elterjedésének egyik kiindulópontjául – ahogy Pascal Augé mondja – a kísérleti filmezés szolgált, amely szakít a cselekményelbeszéléssel és a meghatározott helyek percepciójával. Ha igaz, hogy a kísérleti film egy ember előtti (vagy utáni) percepció felé halad, akkor annak kísérőjelenése felé is halad, vagyis az emberi koordinátáktól megszabadított lebegő tér felé. Michael Snow *Central Region*-ja azzal együtt emeli föl a percepciót az egyetemes változatossághoz nyers és vad módon, hogy egy tájékozódási pontok nélküli teret von belőle el, ahol a föld az éggel, a vízszintes a függőlegessel találkozik. Maga a semmi fordul el afelé, ami abból a térből kijön vagy ami abba visszahull, a genetikus elem, a friss vagy elillanó percepció felé, amely potenciállal látja el a teret, és belőle csak az emberi események árnyékát vagy meséjét tartja meg. A *Wavelength*-ben Snow egy negyvenöt percig tartó zoomot használ, hogy hosszában feltárjon egy szobát, egyik végétől a másikig, egészen a falig, amelyen egy tengert ábrázoló fénykép lóg: ebből a szobából kivon egy energiadús teret, amelynek fokozatosan kimeríti az erejét és a minőségét.²³ Lányok hallgatják a rádiót, halljuk, ahogy valaki felmegy a lépcsőn és összeesik, de a zoom már túlment rajta, helyet adva az egyik lánynak, aki telefonon meséli el az eseményt. A lány szelleme negatív ráfényképezésben megkettőzi a jelenetet, miközben a zoom folytatódik a falon újra látható tenger képéig. A tér belefolyik az üres tengerbe. A lebegő tér minden korábbi eleme – az árnyékok, a blankok, a színek, a kérlelhetetlen előrehaladás, a kérlelhetetlen redukció, a vetület, a lekapcsolt részek, az üres halmaz: minden közrejátsszik abban, amit Sitney „strukturális filmnek” nevez.

Marguerite Duras *Agatha et les lectures illimitées* című műve hasonló struktúrát követ az elbeszélés vagy inkább az olvasás

²³ P. A. Sitney írja le és kommentálja ezt a filmet: *Le film structurel*. In *Cinéma, théorie, lectures* („A térnek és implicit módon a filmnek mint potencialitásnak ez a megsejtése a strukturális film axiómája. A szoba mindig a tiszta lehetőség helye...”, 342. o.).

szükségszerűségeivel kiegészítve (olvasni a képet, nemcsak nézni). A kamera mintha egy üres, érintetlen nagy szoba mélyéről indulna, ahol a két szereplő pusztán önmaga fantomja, árnya. Szemben az üres tengerpart, ahová az ablakok néznek. Az az idő, amíg a kamera a szoba mélyéről eljut az ablakokig és a tengerpartra – megállásokkal és elindulásokkal – az elbeszélés idejével esik egybe. Maga az elbeszélés pedig – a képhang – egy korábbi és egy későbbi időt egyesít; az egyikből át-megy a másikba: az egyik ember utáni idő, hiszen az elbeszélés egy ősi pár már véget ért történetét meséli el, a másik az ember előtti idő, ahol semmiféle emberi jelenlét nem zavarja meg a tengerpartot. A kettő között pedig az affektus lassú ünnepe fejeződik ki, ezúttal a fivér és a nővér incesztusa.

AZ AFFEKTUSTÓL AZ AKCIÓIG: AZ ÖSZTÖN-KÉP

1.

Amikor úgy tekintjük a minőségeket és az erőket, mint amelyek aktualizálódnak egy földrajzilag és történelmileg meghatározott helyzetben és környezetben, illetve ekként fogjuk fel őket, akkor az akció-kép birodalmában járunk. Az akció-kép realizmusa szemben áll az affekció-kép idealizmusával. De mégis, a kettő között – az egység és a kettő-ség között – van valami, „degenerált” affektus-féle vagy valami „embrionális” akció. Már nem affekció-kép, de még nem is akció-kép. Láttuk, hogy az első a Lebegő tér-Affektus párban fejlődik ki. A második a Meghatározott környezet-Viselkedés párban fog kifejlődni. De a kettő között találunk egy furcsa párt: Ősvilágok-Elemi ösztönök. Az ősvilág nem lebegő tér (jöllehet hasonlíthat rá), mivel csak meghatározott környezetben jelenik meg; de nem is meghatározott környezet, amely csak egy ősvilágból származhat. Az ösztön nem affektus, hanem a szó megszokottabb értelmében véve benyomás és nem kifejezés; de nem keverhető össze az érzésekkel vagy érzelmekkel sem, amelyek szabályokhoz kötik vagy éppen deregulálják a viselkedést. Ily módon be kell látnunk, hogy ez az új együttes nem egyszerű közvetítő, nem valami átmeneti hely, hanem tökéletes konzisztenciával és autonómiával rendelkezik, amit ennek eredményeképpen ráadásul az akció-kép ábrázolni, az affekció-kép pedig érzékeltetni képtelen.

Vegyünk egy házat, egy országot vagy egy régiót. Ezek valóságos földrajzi és társadalmi helyek. De elmondhatjuk, hogy részben vagy egészben belülről kommunikálnak az ősvilágokkal. Az ősvilágot jelezheti a díszlet mesterségsége (operettercegség, stúdióban berendezett erdő vagy mocsár), csakúgy, mint eredetiségében megőrzött helyszín (igazi sivatag, szűz őserdő). Formátlan jellegéről ismerjük föl: tiszta háttér vagy

inkább háttérnélküliség, amelyek megformálatlan anyagokból, vázlatokból vagy darabokból vannak felépítve, s amelyeket formátlan funkciók, energialöketek és dinamikák hatnak át, s végül melyek még csak nem is kialakult szubjektumokra vonatkoznak. A szereplők olyanok itt, mint az állatok, a szalonember ragadozómadár, a szerető kecskebak, a szegényember hiéna. Nem mintha külsejükben vagy viselkedésükben ezekhez hasonlítanának, hanem mert tetteik még abból az időből valók, amikor ember és állat nem különbözött egymástól. Emberi állatok. Az ösztön pedig nem más, mint az az energia, amely morzsákat ragad ki az ősvilágból. Az ösztönök és a morzsák szigorúan összetartoznak. Nyilvánvaló, hogy az ösztönök nem nélkülözik az intelligenciát: sőt ördögi intelligenciával rendelkeznek, ez teszi lehetővé, hogy mindegyik kiválassza a saját részét, kivárja a megfelelő pillanatot, felfüggeszse mozgulatát, és olyan formát öltön magára, amelyben a legjobban képes bevégezni tettét. Az ősvilágból nem hiányzik az a törvény sem, amely konzisztenciát biztosít számára. Ilyen Empedoklész világa, amely vázlatokból és darabokból, nyak nélküli fejekből, homlok nélküli szemekből, vállak nélküli karokból, forma nélküli mozgulatokból áll. De ilyen a halmaz is, amely mindent összefog, de nem valamiféle szervezetben, hanem a részeket egy hatalmas szeméttelep vagy egy mocsár felé tereli, az ösztönöket pedig a nagy halálösztön felé. Az ősvilág tehát egyszerre radikális kezdet és abszolút vég; s végül az egyiket összeköti a másikkal, az egyiket beleteszi a másikba, a *legnagyobb lejtő* törvényét követve. Ezért valami nagyon különleges erőszak jellemző erre a világra (bizonyos tekintetben ez maga a radikális rossz); de megvan az az erénye, hogy felszínre hozza az idő ősi képét a kezdettel, a véggel és a lejtővel, Kronosz minden kegyetlenségével.

Ez a naturalizmus. Nem áll szemben a realizmussal, ellenkezőleg, kiemeli annak vonásait, sajátos szürrealizmusba fordítva azokat. Az irodalomban a naturalizmust lényegében Zola testesíti meg: az ő gondolata volt, hogy a valóságos környezetet ősvilágokkal kell megkettőzni. Minden egyes könyvében egy konkrét miliőt ír le, de ki is *meríti* ezt a környezetet, és oda veti az ősvilágoknak: ebből a felsőbbrendű forrásból táplálkozik realista leírásának ereje. A valóságos, jelen levő környezet

annak a világnak a médiuma, amelyet egy radikális kezdettel, egy abszolút véggel, egy nagyobb lejtésű vonallal lehet meghatározni.

És ez a lényeg: e kettőt nem lehet szétválasztani, és nem tesztülnek meg külön-külön. Az ősvilág nem létezik a történelmi és földrajzi környezettől függetlenül, ez az ő médiuma. E környezetnek van kezdete, vége és főképp lejtése. Az ösztönök ezért kivonatai a valóságos viselkedéseknek, amelyek egy meghatározott környezetben érvényesülnek, kivonatai szenvedélyeknek, érzéseknek és érzelmeknek, amelyeket a valóságos emberek éreznek ebben a környezetben. A darabok pedig ki vannak *szakitva* a ténylegesen ebben a környezetben formált tárgyakból. Azt mondhatjuk, hogy az ősvilág csak akkor jelenik meg, ha túlterheljük, megvastagítjuk és meghosszabbítjuk a valóst metsző láthatatlan vonalakat, amelyek le választják a viselkedéseket és a tárgyakat. A tettek túlszaladnak az elsődleges cselekedetek felé, amelyek nem az ő részei, a tárgyak az olyan darabok felé, amelyekből nem állíthatók újra össze, a személyek olyan energiák felé, amelyek nem „szervezik” őket. Ugyanakkor az ősvilág csak valós környezetben létezik és működik, és csak ennek a környezetnek az immanenciájában érvényes, amelynek erőszakosságát és kegyetlenségét leleplezi; de a környezet is csak az ősvilág immanenciájában jelenik meg valósként; státusára nézve származékos környezet, amely az időbeliséget sorsként kapja az ősvilágtól. Szükségszerű, hogy a tettek vagy a viselkedések, a személyek és a tárgyak elfoglalják a származékos környezetet, s ott fejlődjenek tovább, miközben az ösztönök és a darabok az ősvilágot benépesítik, amely maga után hozza az egészet. Ezért a naturalista szerzők kiérdemlik a nietzschei „a civilizáció doktorai” címet. Diagnosztizálják a civilizációt. A naturalista képnek, az ösztön-képnek ténylegesen két jele van: a szimptómák és a bálványok vagy fétisek. A szimptómák az ösztönök jelenlétére utalnak az eltérített világban, a bálványok vagy fétisek pedig a darabok megjelenítései. Ez Káin világa, és Káin jelei. Röviden, a naturalizmust egyidejűleg négy koordinátával lehet meghatározni: ősvilág-származékos környezet, ösztönök-viselkedések. Képzelsenek el egy olyan művet, ahol a származékos környezet és az ősvilág va-

lóban különbözik és jól elválík egymástól: minden látszat ellenére ez nem naturalista mű.¹

A naturalizmusnak két nagy alkotója volt a filmtörténetben: Stroheim és Buñuel. Az ősvilágok náluk nagyon különböző mesterséges vagy természetes, helyspecifikus formában jelennek meg: Stroheimnél a *Vak férjek* (Blind husbands) hegycsúcsa, a *Szesélyes asszonyok* varázslójának kunyhója, a *Kelly királynő* palotája, ugyanennek a filmnek az afrikai epizódjában a mocsár, a *Gyilkos arany* (Greed) végén a sivatag; Buñuelnél a *Halál a kertben* (La muerte en este jardín) műterem-dzsungele, az *Öldöklő angyal* (El angel exterminador) szalonja, az oszlopos sivatag az *Oszlopos Simeonban* (Simón del desierto), az *Aranykor* (L'âge d'or) mesterséges sziklái. Még ha helyhez kötött is, az ősvilág az a túlsorduló tér, ahol az egész film játszódik, vagyis az a világ, amely az oly erőteljes vonásokkal leírt szociális környezet mélyén megnyilvánul. Mert Stroheim és Buñuel realisták: soha környezetet nem festettek le ilyen hevesen, ilyen kegyetlen nyíltsággal a maga társadalmi kettéosztottságában „szegényekre és gazdagokra”, „jó emberekre és rossz emberekre”. De leírásuknak éppen az adja az erejét, hogy a sajátosságokat egy ősi világra vezetik vissza, amely ott morajlik, ott húzódik minden környezet mélyén. Ez a világ nem létezik a meghatározott környezetektől függetlenül, épp ellenkezőleg, élteti azokat, alakokkal és tulajdonságokkal látja el őket, amelyek magasabbról vagy inkább egy még sokkal szörnyűbb mélységből származnak. Az ősi világ világkezdet, de világvég is, az egyiktől a másikhoz vezető ellenállhatatlan lejtő. Következtében jön létre a környezet, és ez teszi őt zárttá, abszolút zárttá, illetve ez nyitja meg valami bizonytalan reménység felé. A szeméttelp, ahová a holttestet kidobják, ez a *Szesélyes asszonyok* és *Az elhagyottak* (Los olvi-

¹ Például Pasolini *Disznóólja* az emberevő ősvilágot és a disznólkodás származékos környezetét két jól elhatárolt részre bontja: az ilyen mű nem naturalista (és Pasolini utálta a naturalizmust, amelyről készakarva nagyon lapos fogalmat alkotott magának). Viszont előfordulhat a filmben vagy másutt is, hogy az ősvilág saját magából alkot valóságosnak feltételezett származékos környezetet: ilyen a prehisztorikus filmek esete, mint például Annaud filmje, *A tűz háborúja*, és sok horror vagy sci-fi film. Ezek a filmek a naturalizmushoz tartoznak. Az irodalomban ilyen az idősebb Rosny, *A tűz háborúja* szerzője, aki két irányban nyitotta meg a naturalizmust: a prehisztorikus és a tudományos-fantasztikus regény előtt.

dados) közös képe. A környezetek szüntelenül kilépnek az ösvilágokból, és visszatérnek azokba; és alig jönnek ki, mint már elítélt, már összezavart vázak, máris véglegesen visszatérnek, ha nem kapják meg az üdvösséget, amely csak ebből az eredethez való visszatérésből érkezhethet. Ilyen az afrikai epizód végének mocsárjelenete a *Kelly királynő*ben, és főleg a *Poto-Poto* filmsorozatban, ahol az egymással szemben fellóगतott és összekötözött szeretők a krokodilok felbukkanását várják: „Itt (...) a mozgásszabadság nulla. (...) Itt (...) nincs hagyomány, nincsenek viselkedési sémák. Itt (...) mindenki a pillanat hatása alatt cselekszik (...) és azt teszi, amire Poto-Poto kényszeríti. (...) Poto-Poto a mi egyetlen törvényünk. (...) És ő a mi hóhéruk is. (...) Mindannyian halálra vagyunk ítélve.”² A nulla mozgási szabadság az *Öldöklő angyal* elsődleges helye is, amely először a titokzatosan zárt polgári szalonban ölt testet, azután, alighogy kinyílik a szalon, újra felbukkan a katedrálisban, ahol a túlélők megint összegyűlnek. Ez a *Burzoázia diszkrét bája* (Le charme discret de la bourgeoisie) elsődleges helye is, amely mindig felbukkan az összes egymás után következő származékos helyen, hogy megakadályozza az eseményt, amire ott várnak. Ez volt már az *Aranykor* kiindulópontja is, amely végigjárta az emberiség összes fejlődési fázisát, s mihelyt megjelent egy, azt rögtön magába is szívta.

A naturalizmussal az idő nagyon erőteljesen jelent meg a filmképben. Mítrynek igaza van, amikor azt mondja, hogy a *Gyilkos arany* az első film, amelyben a „lélektani idő” a szereplők fejlődéseként vagy ontogeneziseként jut kifejezésre. Buñuelnél az idő nem kevésbé van jelen, de nála inkább filogeneziként, az emberi korszakok periodizációjaként (nem csupán nyilvánvaló módon az *Aranykor*ban, hanem a *Tejútban* [La voie lactée] is, amely minden korszakon végighalad fölborítva azok rendjét).³

² Erich von Stroheim: *Poto-Poto*. Ed. de la Fontaine. 132. o. Tudjuk, hogy Stroheim három filmnovellát jelentetett meg, amelyek nem egyszerűen forgatókönyvek, többek annál, de nem is regények, mások. Ezekkel igyekezett kompenzálni azt, hogy nem engedték filmet csinálni: *Poto-Poto*, *Paprika* (Ed. Martel) és *Les feux de la Saint-Jean* (Ed. Martel). A *Poto-Poto* önálló folytatása a *Kelly királynő*nek, az afrikai folytatás, amit Stroheim kezdett el (ez a *Kelly királynő* „tizenegyedik tekerése”).

³ E két film kapcsán Maurice Drouzy elemzésére hivatkozunk, *Luis Buñuel architecte du rêve*. Ed. L'Herminier.

De azért a naturalista időt lényegéből adódóan átok sújtja. Stroheimről is elmondható az, amit Thibaudet Flaubert-ről mondtott: az időtartam számára nem annyira abban van, ami létrejön, hanem inkább abban, ami széthullik, és széthullván a mélybe zuhan. A tartam együtt jár tehát valamiféle entrópiával, valamiféle lefokozódással. Sőt, Stroheim ezáltal rendezi számláját az expresszionizmussal. Láttuk, abban osztozik az expresszionizmussal, ahogy a fényt és a sötétséget kezeli, és ami egyenrangúvá teszi őt Langgal és Murnauval. Ez utóbbiaknál viszont az idő csak a fény és a sötétség viszonylatában létezett, úgyhogy valamely szereplő bukása csupán a sötétségbe, a fekete lyukba való zuhanást fejezte ki (például Murnau *Az utolsó embere*, vagy Pabst *Luluja*, de még Sternberg *A Kék Angyala*, az expresszionista imitációs gyakorlat is). Stroheimnél ennek éppen az ellenkezője igaz: szüntelenül szabályozza a fényeket és az árnyékokat az őt lenyűgöző bukás egyes fázisain belül, s a fényt az entrópia-ként felfogott időnek rendeli alá.

Buñuelnél a bukás jelensége hasonló autonómiával rendelkezik, talán még többel is, mivel olyan bukásról van szó, amely nyíltan az egész emberi nemre kiterjed. Az *Öldöklő angyal* olyan regressziót mutat, amely legalábbis egyenértékű azzal, amit a *Gyilkos aranyban* találunk. Mindazonáltal a különbség Stroheim és Buñuel között az, hogy az utóbbi a bukást nem felgyorsult entrópiaként képzelte el, hanem inkább mint sebes ismétlődést, mint örök visszatérést. Az ősvilág a benne egymás után kialakuló tereket nem pontosan egy lejtő, hanem inkább valamiféle görbe vagy kör mentén helyezi el. Igaz, hogy a ciklus – szemben a leszállással – nem lehet teljesen „rossz”: ahogy Empedoklésznél is áll, a Jó és a Rossz, a Szeretet és a Gyűlölet változtatják egymást, s valóban, a szerelmes, a jó ember, sőt még a szent ember is olyan jelentőségre tesznek szert Buñuelnél, amilyenel Stroheimnél nem rendelkeznek. De ez bizonyos tekintetben másodlagos tényező, mert a szerető nő és a szerető férfi, valamint a megtestesült szent ember Buñuel szerint nem kevésbé ártalmasak, mint a perverz vagy a degenerált (*Nazarín*). Az idő – az entrópia ideje vagy az örök visszatérés ideje – mindkét esetben az ősvilágokban találja meg forrását, amely a jóvátehetetlen végzet szerepét osztja ki rá. Az ősvilággal – az idők kezdetével és végezetével – körülvelt idő száрма-

zékos környezetben játszódik. Szinte az idő neoplatonizmusáról beszélhetünk. Kétségtelen, hogy a filmi naturalizmus egyik nagysága az, hogy ennyire megközelítette az idő-képet. A magánvaló időhöz mint tiszta formához való eljutását az a kényszer akadályozta meg, hogy az időt a naturalista előfeltevéseknek megfelelően az ösztöntől kellett függővé tennie. Ettől fogva a naturalizmus az időből csak negatív hatásokat tudott kiragadni: elhasználódás, bukás, elkárhozás, rombolás, vesztesség vagy egyszerűen felejtés.⁴ (Látni fogjuk, hogy amikor a film az idő közvetlen formájával találja szembe magát, csak úgy tudja megalkotni annak képét, ha szakít az ősvilágok és az ösztönök ábrázolásának naturalista törekvésével.)

A naturalizmus lényege tényleg az ösztön-képben van. Ez tartalmazza az időt, de csak mint az ösztön sorsát és tárgyának változását. Ennek egyik aspektusa az ösztönök természetét illeti. Ugyanis ha azok „elemiek” vagy „nyersek”, abban az értelemben, hogy az ősvilágokra vonatkoznak, akkor nagyon ösztözetett, furcsa és szokatlan formákat vehetnek föl azokhoz a származékos környezetekhez képest, amelyekben megjelennek. Persze gyakran viszonylag egyszerűek, mint az éhségösztön, a táplálkozási ösztönök, a nemi ösztönök vagy még az aranyösztön is a *Gyilkos aranyban*. De már nem választhatók el azoktól a perverz viselkedésmódoktól, amelyeket létrehoznak és mozgatnak – a kannibalizmustól, a szadomazochizmustól, a nekrofilától stb. Buñuel a még bonyolultabb, tisztán szellemi ösztönökkel és perverziókkal gazdagítja a listát. Ezen a biopszichikai úton persze nincs megállás. Kétségtelen, Marco Ferreri az egyik olyan, ritkaságszámba menő kortárs szerző, aki autentikusan naturalista ihletet örökölt, és annak művészetét, hogyan lehet realista környezetben felidézni egy ősvilágot (például King Kong hatalmas holtteste egy lakótelep közepén,

⁴ A felejtés gyakran tér vissza Buñuelnél. Az egyik legjellegzetesebb példa a *Susana vége*, ahol az összes szereplő számára olyan, mintha semmi sem történt volna. A felejtés tehát felerősíti az álom vagy a fantáziakép hatását. De úgy gondoljuk, van ennél fontosabb szerepe is, nevezetesen az, hogy a ciklus végét jelezzze, ami után (a felejtésnek köszönhetően) minden újrakezdődhet. Sabatier hangsúlyozta Terence Fishernél a hamis *happy end* létezését, ahol a becsületes szereplők teljesen elfelejtik a rettegést, amin keresztülmentek (*Les classiques du cinéma fantastique*, 144. o.).

⁵ Marco Ferreri 1997-ben halt meg. – *A szerk.*

vagy a *Ciao maschio!* múzeum-színháza). Különös ösztönöket képes kifejezésre juttatni, például a hím anyaösztönét a *Ciao maschio!* című filmjében, vagy az ellenállhatatlan vágyat a luftballonba fújásra a *Break upban*.

A második aspektus az ösztön tárgya, vagyis a darab, amely egyszerre tartozik az ősvilághoz és ugyanakkor ki van szakítva a származékos környezet valóságos tárgyából. Az ösztön tárgya mindig „részlettárgy” vagy fétis, nyers húsdarab, hulladék, női bugyi, cipő. A cipő szexuális fétisként való értelmezése alkalmat teremt Stroheim és Buñuel összevetésére: az egyiknél a *Víg özvegy* (*The Merry Widow*), a másiknál pedig az *Egy szobalány naplója* (*Le journal d'une femme de chambre*) esetében. Olyannyira, hogy az ösztön-kép kétségtelenül az egyedüli helyzet, amikor a nagyközeli ténylegesen részlettárggyá válik; de nem azért, mert a nagyközeli maga „a” részlettárgy, hanem mert a részlettárgy, minthogy az ösztön tárgya, ilyenkor kivételesen nagyközeliben látszik. Az ösztön mint cselekvés az az aktus, amely kitép, kiszakít, leválaszt. A perverzió tehát itt nem az ösztön devianciája, hanem következménye, vagyis normális kifejeződése a származékos környezetben. Ez az állandó predátor-préda viszony. A nyomorék a *par excellence* préda, hiszen nem tudni, melyik a levált darab: a hiányzó vagy a meglévő testrész. Ugyanakkor prédaleső is, hiszen az ösztön csillapíthatatlansága – a szegények éhsége – nem kevésbé fel-daraboló, mint a gazdagok telhetetlensége. A *Kelly királynő* címszereplője úgy tűr bele a csokoládésdobozba, mint a koldus a szemétkukába. A naturalizmusban az ad a nyomoréknak vagy a szörnynek olyan erős jelenlétet, hogy őmaga egyszerre deformált tárgy, amelyet az ösztön aktusa megkaparint, és rosszul formált váz, amely alanya ennek az aktusnak.

Harmadikként említjük az ösztön törvényét, illetve sorsát, amely nem más, mint ravaszsággal, de erőszakosan megkaparintani mindent, amit csak lehet az adott környezetben, és ha lehet, átlépni az egyik környezetből a másikba. Nincs megállás a környezetek felkutatásában és felélésében. Az ösztön minden esetben kiválasztja a maga darabját az adott környezetben, ugyanakkor mégsem választ, hanem mindenképpen abba kap bele, amit a környezet neki felkínál, feltéve, ha később tovább is áll. Az egyik jelenet Terence Fisher *Drakula szeretői*

című filmjéből a vámpírt mutatja, amint kiválasztott áldozatát keresi, de mert nem találja, beéri egy másikkal is: a véröszöntt ugyanis ki kell elégíteni. Ez azért fontos jelenet, mivel sajátos fejlődést mutat a horrorfilmen belül a gótikustól a neogótikusig, az expresszionizmustól a naturalizmusig. Már nem az affektus-elemben vagyunk, átkerültünk az ösztönök körébe (más módon ugyan, de Mario Bava nagyon szép művét is az ösztönök mozgatják). Stroheim *Szeszélyes asszonyok*ájában a csábító hős, akit egy prédaleső elemi erejű ösztöne űz, a szobalánytól a nagyvilági asszonyig, míg végül a debilis nyomoréknál köt ki, keresztülmegy az összes környezeten, és mindenütt elveszi, amit azok kínálnak. Buñuel *Susanájában* (Susana, demonio y carne) ugyancsak környezet – az anya, a szolgál, a fiú és az apa – teljes kimerítése folyik.⁶ Szükséges, hogy az ösztön teljes körű legyen. Nem elég azt mondani, hogy az ösztön megelégszik azzal, amit a környezet nyújt vagy hagy neki. E megelégedettség nem belenyugvás, hanem olyan nagy öröm, amelyben az ösztön újra rátalál a választás képességére, mivel legbelül nem más, mint vágy, hogy megváltoztassa a környezetet, és hogy egy újat fedezzen fel, szedjen szét, minél alávalóbb, viszsztatasztóbb és gusztustalanabb, amit ez a környezet kínál, annál elégedettebb. Az ösztön örömei nem mérhetők az affektussal, azaz a lehetséges tárgy belső minőségeivel.

Az ősvilág ugyanis mindig tartalmazza a különálló valóságos környezetek együttélését és sorozatát, ahogy ez világosan látható Stroheimnél vagy még inkább Buñuelnél. Itt kétségtőlkülönbséget is kell tenni a gazdagok és a szegények, az urak és a szolgák között. Egy szegény szolgának nem olyan egyszerű felderíteni és kimeríteni egy gazdag környezetet, mint egy valódi, igazi vagy álgazdagnak prédára éhesen behatolni egy alacsony környezetbe, a szegények közé. De azért óvakodnunk kell az

⁶ Itt megint csak lehetséges a szembeállítás Pasolinivel. A *Teoréma* (Teorema) című film is egy olyan családi környezetet mutat be, amelyet a külső szereplő érkezése szó szerint kimerít. De Pasolininél elsősorban logikai kimerítésről van szó, például abban az értelemben, ahogy valamely demonstráció kimeríti egy figura lehetséges lépéseinek halmazát. Épp ez Pasolini eredetisége: innen a cím is, *Teoréma*, valamint a külső szereplő természetfölötti ügynök vagy szellemi demonstrátor szerepe. Buñuelnél és a naturalizmusban ezzel szemben a külső szereplő az ösztönök megtestesítője, aki a szóban forgó környezet fizikai kimerítésére törekszik (mint a *Susanában*).

evidenciáktól. S míg Stroheim főleg a gazdagok útját követi saját környezetükben és lecsúszásukat a mélybe, Buñuel (mint később Losey) az ellenkező jelenséget vizsgálja, amely talán még ijesztőbb, mert kifinomultabb, alattomosabb, közelebb van a túrlelmesen várakozó hiénához és a keselyűhöz: a szegények vagy a szolgák előrenyomulnak, a gazdag környezetet megszállják, és azt sajátos módon kihasználják nemcsak a *Susanában*, hanem a *Viridianában* is. Mind a szegényeknél, mind a gazdagoknál az ösztönöknek ugyanaz a céljuk és a sorsuk: darabokra szedni, darabokra tépni, hulladékot felhalmozni, létrehozni a nagy szemételepet, és az összes ösztönt egyetlen nagy halálösztönbe gyűjteni. Halál, halál, halálösztön, ezzel telítődik a naturalizmus. Itt jut el a legsötétebb mélységekig, jóllehet ez még nem az utolsó szava. Az utolsó szó előtt pedig – amely nem olyan reményvesztett, mint ahogy azt várnánk – Buñuel még ezt teszi hozzá: nemcsak a gazdagok és a szegények veszik ki részüket a rombolás ugyanazon művében, hanem a jó és a szent emberek is. Mert ők is a szeméten burjánzanak, és ragaszkodnak azokhoz a darabokhoz, amelyeket leszakítanak maguknak. Buñuel ciklusai ezért nem kevésbé általánosított képet adnak a bukásból, mint Stroheim entrópiája. Prédaálat vagy parazita, mindenki mind a kettő egyszerre. Egy ördögi hang mondhatja a szent ember Nazarínnak, akinek jó cselekedetei szüntelenül siettetik a világ romlását: „ugyanolyan haszontalan vagy, mint én...”, nem vagy más, mint parazita. A gazdag, szép és jó Viridiana is csak a Jó ösztöneiben rejtőző haszontalanságának és parazitizmusának a tudatára ébredése által fejlődik. *Mindenütt ugyanaz a parazitaösztön*. Ez a diagnózis. A fétis két pólusa, a Jó és a Rossz fétisei, a szent fétisek és a bűn vagy a szexualitás fétisei összekapcsolódnak és kicserélődnek, erre példa Buñuel egész groteszk Krisztus-sorozata vagy a *Viridiana* kereszt formájú törpe. Az egyiket relikviának lehetne nevezni, a másikat – a boszorkányság szóhasználata szerint – *vult*nak, megbabonázott tárgynak, ugyanannak a szimptomának a két oldaláról van szó. Még az *Aranykor* szerelmesei sem annyira az időben mennek vissza, inkább követik a világ lejtését, fétisekért versengenek egymással, előre sejtve az idő romboló hatását vagy a jövőbeli balesetet, az egymástól való elszakadást. Ahogy Drouzy mondja, furcsa, hogy a szürrealisták mindebben az örült szerelem példáját vél-

ték felfedezni.⁷ Persze Buñuel kezdetektől fogva körülbelül ugyanolyan ambivalens viszonyban volt a szürrealizmussal, mint Stroheim az expresszionizmussal: használja ugyan, de egészen más célra, a mindenható naturalizmus céljaira.

2.

Stroheim és Buñuel naturalizmusa között hasonlóképpen nagy különbségeket találunk. Az irodalomban talán Zola és Huysmans között volt valami ehhez hasonló viszony. Huysmans azt mondta, hogy Zola csak a test ösztöneit tudta elképzelni sztereotipikus társadalmi környezetben, ahol az ember csak az átlatok ösvilágához tért vissza. Saját magát a lélek naturalistájának tartotta, aki elismeri a perverzió mesterséges agyszüleményeit, de talán a hit természetfölötti világát is. Ugyanígy, Buñuelnél a lélek sajátos ösztöneinek felfedezése – amelyek éppoly erősek, mint az éhség és a szexualitás, amelyekkel összekapcsolódnak – a perverzióknak olyan spirituális szerepet kínál, amely Stroheimnél nem volt meg. Ami pedig a legfontosabb: a radikális valláskritika egy esetleges hit forrásaiból táplálkozik, a kereszténységnek mint intézménynek a heves kritikája pedig esélyt ad Krisztusnak mint embernek. Akik Buñuel művészetében keresztény indíttatású belső vitát látnak, nem tévednek: a perverz alak és főleg Krisztus alakja inkább valamiféle túlvilágot, mintsem e világot vázolnak föl, és föltesznek egy kérdést, amely az üdvözülés kérdéseként fogalmazódik meg, még ha Buñuel erősen kételkedik is az üdvözülés olyan módjában, mint a forradalom, a szeretet vagy a hit.

Nem nagyon lehet megítélni, milyen fejlődésen ment volna keresztül Stroheim művészete.⁸ Létrejött műveiben azonban

⁷ M. Drouzy: i. m. 74–75. o.

⁸ A *Kelly királynő* után Stroheim csinált még egy filmet, az egyetlen hangosfilmjét, amelynek az eredeti címe *Walking down Broadway* volt, de aztán az egész eltorzítva, más címen – *Hello, sister* – és más rendező neve alatt jelent meg: tanúvallomásokra és dokumentumokra támaszkodva Michel Ciment részletesen elemezte azokat a „jeleneteket”, amelyeket Stroheimnek lehet tulajdonítani (*Les conquérants d'un nouveau monde*. Ed. Gallimard, 78–94. o.). A valószínűleg neki tulajdonítható jelenetek, valamint Stroheim szinopszisa szerintünk korábbi műveinek vonalába illeszkedik. Egy lehetséges fejlődés

az alapvető mozgás az, amit az ősvilág kényszerít rá a környezetre, vagyis bukás, lecsúszás, illetve entrópia. Ettől fogva az üdvözülés kérdése csak az entrópia lokális megemelkedése formájában vetődhet fel, ami az ősvilágnak arról a képességéről tanúskodik, hogy egy környezetet nemcsak bezárni, de kinyitni is képes. Ilyen a híres, nagyon ártatlan szerelmi jelenet a virágzó almafák között a *Nászinduló*-ban (The Wedding March); és a *Nászút* (The Honeymoon) második része, amelynek talán a szellemi élet születését kellett volna felidéznie. Láttuk azonban, hogy Buñuelnél a ciklus vagy az örök visszatérés helyettesítette az entrópiát. Márpedig az örök visszatérés hiába ugyanolyan katasztrofális, mint az entrópia, és a ciklus hiába éppoly romboló minden részében, ugyanúgy felszabadítják az ismétlésből származó szellemi erőt, amely új módon veti föl a lehetséges üdvözülés kérdését. A jó ember, a szent ember ugyanúgy be van zárva a ciklusba, mint az elálatiasodott és a gonosz. De az ismétlés vajon nem képes kilépni saját ciklusából, „túllepni” a jón és a rosszon? Az ismétlés veszejt el és pusztít le minket, de megmenteni is képes, és kiemelni minket az ismétlésből. Már Kierkegaard szembeállította a múlt folyamatos, lefokozó ismétlését és a hit jövő felé forduló ismétlését, amely mindent visszaszolgáltató, de nem a Jó, hanem az abszurd erő formájában. Az örökké már-meglévő reprodukciójaként felfogott örök visszatéréssel a feltámadás, az új újdonsága, a lehetséges örök visszatérése áll szemben. A Buñuelhez közelebb álló Raymond Roussel – a szürrealisták kedvelt szerzője – „jeleneteket” vagy kétszer elmesélt ismétléseket fejlesztett ki: a *Locus solus*-ban egy üvegkalickában nyolc holttest idézi fel életének eseményeit; Lucius Egroizard pedig, a zseniális művész és tudós, aki lánya meggyilkolása után megőrült, a végtelenségig ismétleti a gyilkosság körülményeit, egészen addig, míg fel nem talál egy gépet, amely egy énekesnő hangját rögzíti, azután azt elváltoztatva olyan jól sikerül helyreállítani a halott gyermeke hangját,

elemei talán inkább a *Nászút*-ban jelennek meg, a *Nászinduló* folytatásában, amelyet visszavettek Stroheimtől. Ebben tényleg megvolt a hősnő szellemi megtérése, ami bizonyára új dimenziókat nyitott Stroheim számára. További fejlődéselemek jelennek meg a filmregényeiben, ilyenek például a *Poto-Poto* afrikai világa, és az a mód, ahogy a két szeretőt megmenti a szerelem, vagy a *Paprika* cigány világa, valamint a szeretők halála a virágos réten.

hogy mindenért kárpótlásra lel, újra övé a kislány, a boldogság. A meghatározatlan ismétléstől eljutunk az ismétlésig mint döntő pillanatig, a zárt ismétléstől a nyitott ismétlésig, attól az ismétléstől, amely nemcsak elvét, hanem eredményezi az elvétést, addig az ismétlésig, amely nemcsak sikerül, hanem újralakítja a modellt vagy az őseredetit.⁹ Azt hinnénk, hogy Buñuel egyik forgatókönyvéről van szó. Valójában a rossz ismétlés nem egyszerűen azért jön létre, mert az esemény elvét valamit, hanem maga az ismétlés véti el az eseményt, mint *A burzsoázia diszkrét bája*ban, ahol az ebéd ismétlésével, az önmagukba zárt környezetek által folyik a lefokozás (egyház, hadsereg, diplomácia...). Az *Öldöklő angyal*ban a rossz ismétlés törvénye benn tartja a vendégeket a szobában, amelynek határait nem lehet átlépni, míg a jó ismétlés átszakítja ezeket a határokat, és megnyitja őket a világ előtt.

Buñuelnél, ahogy Rousselnél is, a rossz ismétlés a pontatlanság vagy a tökéletlenség formájában jelenik meg: ugyanannak a két vendégnek a bemutatása az *Öldöklő angyal*ban egyszer meleg, egyszer fagyos; vagy a házigazda szónoklatát egyszer közömbösség, más alkalommal pedig általános figyelem fogadja. Miközben a megmentő ismétlés úgy jelenik meg, mint hiteles, az egyetlen hiteles dolog: amikor a szűz felajánlkozik a házigazda-Istennek, a vendégek visszatálnak eredeti helyükre, és egyszerre csak kiszabadulnak. A pontosság azonban hamis kritérium, másvalami helyett áll. A múlt megismétlése anyagiságában lehetséges, de szellemileg lehetetlen az Időből kiindulva; ezzel szemben a jövő felé forduló hitnek az ismétlése anyagiságában lehetetlen, szellemileg viszont lehetséges, mert abból áll, hogy mindent újrakezd, és hogy felfelé indul azon az úton, amelyet a ciklus fogva tart bizonyos időteremtő instancia jóvoltából. Kétféle ismétlés létezik tehát, amelyek szembenállnak egymással úgy, mint a halálösztön és az életösztön? Buñuel a legnagyobb bizonytalanságban tart bennünket kezdve attól, hogy két ismétlést különböztet meg, illetve kever össze. Az Angyal vendégei emlékezni akarnak, azaz meg akarják ismételni az ismétlést, amely megmentette őket,

⁹ Michel Butor elemzi és hasonlítja össze az ismétlés témáját Kierkegaard-nál és Rousselnél: *Répertoire*. I. vol. Ed. de Minuit.

de ezáltal visszazuhanak abba az ismétlésbe, amely elveszejti őket: amikor összegyűlnek a templomba egy *Te Deumra*, újra foglyokká válnak még intenzívebben, még erősebben, miközben zúg a forradalom. A *Tejútban* Krisztus mint személy hoszszú ideig fenntartotta a világ nyitottságának a lehetőségét azon terek által, amelyeken a két zarándok áthalad; de úgy tűnik föl, a végén minden bezárul, és maga Krisztus is inkább a zártságot jelenti, mintsem egy új horizontot.¹⁰ Ahhoz, hogy eljussunk a megmentő ismétléshez, vagy amelyik megváltoztatja az életet túl jön és rosszon, vajon nem kellene-e szakítani az ösztönök rendjével, megszakítani az idő köreit, eljutni egy olyan elemhez, amely olyan, mint egy igazi „vágó”, vagy mint a szüntelen újrakezdésre kész választás? (Láttuk ezt már a lírai absztrakció esetében.)

Buñuel mégiscsak nyert valamit azzal, hogy nem az entrópiát, hanem az ismétlést tette a világ törvényévé. Az *ismétlés erejével ruházza fel a filmképet*. Ezáltal már túllép az ösztönök világán, és megérinti az idő kapuját, hogy megszabadítsa e világot a lejtőtől vagy a körforgástól, melyek még tartalmat kényszerítenek rá. Buñuel nem ragaszkodik a szimptomákhoz és a féti-sekhez, egy másik jeltípust dolgoz ki, amelyet „jelenetnek” hívhatnánk, és amely talán közvetlen idő-képet hoz létre. Ez művének már egy másik aspektusa, amellyel később fogunk találkozni, hiszen túl van a naturalizmuson. Buñuel azonban belülről haladja meg a naturalizmust, anélkül hogy lemondana róla.

3.

Jelen pillanatban minket nem az érdekel, hogyan lehet kilépni a naturalizmusból, hanem az, hogy bizonyos szerzők hogyan nem tudtak belekerülni többszöri kísérletezés ellenére sem. Őket ugyanis megérintette az ösztönök ősi világának szelleme, de saját tehetségük miatt mégis más kérdések felé fordultak. Visconti például első filmjétől kezdve az utolsóig (*Megszállottság* [Ossessione] és *Az ártatlan* [L'innocente]) a nyers és ereden-

¹⁰ Maurice Drouzy elemezte a *Tejút*nak azokat a jeleneteit, amelyekben Krisztus megjelenik, és arra kérdez rá, mi módon képzel el Buñuel egy lehetséges felszabadítást: i. m. 174. skk.

dő ösztönökhöz próbál meg eljutni. De mivel túl „arisztokrata”, ez nem sikerül neki, mert igazi témája máshol van, és közvetlenül az idő kérdésére vonatkozik. Renoir esete más, de hasonló ehhez. Renoir gyakran tartott a perverz és brutális ösztönök felé (*Nana, Egy szobalány naplója* [The Diary of a Chambermaid], *Állat az emberben* [La bête humaine]), de mégis sokkal közelebb kerül Maupassant-hoz, mint a naturalizmus-hoz. Valójában a naturalizmus már Maupassant-nál is csak külsőség: a dolgok úgy látszanak, mintha üvegen keresztül néznénk őket, vagy mintha „színpadon” volnának egy színházban, lehetetlenné téve, hogy az időtartam egy vastag, lebomló közeget hozzon létre; és amikor a kemény üveg szétpatlan, folyóvíznek adja át a helyét, amely szintén nem békél meg az ősi világokkal, azok ösztöneivel, darabjaival vagy vázaival. Így mindaz, ami Renoirt megihleti, el is fordítja attól a naturalizmustól, amely továbbra is szüntelenül kísérti.

Végül az amerikai szerzők: vannak közöttük olyanok, mint Fuller, akik mélységesen vonzódnak a naturalizmus-hoz és Káin világához.¹¹ De ennek ellenére sem sikerül nekik eljutni hozzá, mert a realizmus, vagyis a tiszta akció-kép fogva tartja őket, amelyet közvetlenül a környezet és a viselkedésmódok kizárólagos kapcsolataiban lehet tetten érni (ami a naturalista erőszakhoz képest egy teljesen más típusú erőszak). Az akció-kép elfojtja az ösztön-képet, amely brutalitása, erőteljessége és irrealitása miatt túl szemérmetlen. Ha van naturalista készítés az amerikai filmekben, az talán néhány női szerepben és bizonyos színésznők által valósul meg. Valóban, az asszony gondolata sokkal könnyebben asszimilálható a naturalizmusba, mint bármi más, beleértve főleg az amerikaiakat. Zola úgy állította be Nanát, mint a „középponti húst”, az „élesztőt”, az „aranylegyet”, aki a lelke mélyén jó lány, de mindent megront, amihez hozzáér, kérlelhetetlenül mindent romlásba taszít, és végül önmagát is. A másik eredendő nőtípust,

¹¹ Lásd Pierre Dömeiny: *Dossiers du cinéma*: „Egyik legkedvesebb tervében – a *Káin* és *Abel*ben – Fuller pontosan az érzelmek születését akarja elmesélni (az első hazugság, az első féltékenység stb.), és ehhez teljesen természetesen illeszkedik a rossz születésének témája. Ez a terv, mint ahogy legtöbb filmje is, rávilágítanak Fuller művészetének legmélyebb gyökereire, mert Fuller az ösztön, a természetes és elemi indulatok, a fizikai erőszak művésze.”

az uralkodót és az atletikust gyakran Ava Gardner alakítja: az ösztön három alkalommal viszi arra, hogy egyesüljön halott vagy impotens férfival (Lewin *Pandorája*, Mankiewicz *A mezítlás grófnője* [The Barefoot Contessa], Henry King *Fiestája* [The Sun Also Rises]). King Vidor az egyetlen olyan amerikai szerző, akinek sikerül egyetlen hősnő körül kibontani egy egész ősi világot, amelyet erőszakos ösztönök népesítenek be: mindezt éppen a háború utáni periódusában, amikor is eltávolodik Hollywoodtól és a realizmustól. A *Ruby Gerryt*ről van szó, amelyben a mocsári lány (Jennifer Jones) bosszút áll, és véghezviszi a már elnyűtt városi és férfikörnyezet lerombolását, úgy, hogy a mocsár visszatér a mocsárba: ez az egyik legszebb stúdióban felépített mocsár. Ugyanez az eset a *Párbaj a napon* (Duel in the Sun) című naturalista westernben, valamint *Az erdőn túlban* (Beyond the Forest), ahol a szereplők láthatóan egy „titkos, még nem azonosítható erőnek engedelmeskednek”.¹²

Azért olyan nehéz elérni, meghatározni vagy akár azonosítani is az ösztön-képet, mert az affekció-kép és az akció-kép között áll. Ebben a tekintetben Nicholas Ray fejlődése példaszzerű. Törekvését gyakran minősítették „lírai” ihletettségűnek: a lírai absztrakcióhoz tartozik. Kolorizmus, amely a színeknek ugyanolyan nagy felszívóerőt kölcsönöz, mint Minellié, nem semmisíti meg a fehéret és a feketét, hanem már valódi színekként kezeli őket. Ebből a szempontból a sötétség nem princípium, hanem következmény, amely a fénynek a színekkel és a fehérrel való viszonyából ered. A *Királyok királya* (King of Kings) ragyogó külsőiben még Krisztus árnyéka is szétterjed, elűzvé a sötétséget; és a *Vad ártatlanokban* (The Savage Innocents) a mozdulatlan beállítások elkapnak egy fénylő fehéret, amely a Fehérek civilizációját a sötétségére vonatkoztatja (az olasz verzió címe *Fehér árnyék*). Mintha túl volnánk az erőszakon: Nicholas Raynek ebben az utolsó korszakában a

¹² Christian Viviani: La garce ou le côté pile. *Positif*, 1974. november. 163. szám. Ugyanebben a számban található Michel Henry cikke (Le blé, l'acier et la dynamite), amely Vidornak ezt az 1947 és 53 közötti periódusát elemzi: megmutatja, hogyan változtatja meg jelentését Vidor „mértéktelensége”, ahogy felhagy az amerikai akció-képre jellemző témákkal: a kollektivitás és az újjászületés témájával. Vidor kedvenc ellentéte a *country girl* és a *city girl*; az általa felrajzolt ellentétben az első erőszakos és pusztító, a második gyenge és erejét veszítette.

szereplők az absztrakciónak, a derűnek és a szellemi határozottságnak olyan szintjére jutottak el, amely lehetővé teszi számukra a választást, és szükségszerűen annak az oldalnak a választását, amely lehetővé teszi ugyanannak a választásnak a megújítását, újrateremtését, miközben elfogadják a világot. Amit már a *Johnny Guitar* vagy a *Védelemért szalad* (Run for Cover) emberpárja is keresett, és amit már-már meg is kapott, a *Társasági lány* (Party Girl) kettőse már tökéletesen beteljesíti: a választott kapcsolat újrateremtését, amely enélkül visszahanna a sötétségbe. Ebben az értelemben a lírai absztrakció tisztá elemnek tűnik föl, amelyet Ray szüntelenül próbált megközelíteni: már első filmjeiben is, ahol az éjszakának komoly jelentősége van, a hősök éjszakai élete csak következmény, és a fiatalember csak reakcióképpen menekül a homályba. A *Veszélyes alapon* (On Dangerous Ground), amely a vak lányt és a felelőtlen gyilkost rejti, olyan, mint a fehér, behavazott táj visszája, amelyet befeketít a lincselni érkezők sötét tömege.

Raynek lassú fejlődésre volt szüksége ahhoz, hogy uralni tudja a lírai absztrakciónak ezt az elemét.¹³ Első filmjeit az amerikai akció-kép modellje alapján készítette, amely Kazanhoz tette őt hasonlónak: a fiatalember erőszaktevése cselekvő erőszak, válaszerőszak, a környezet és a társadalom ellen, az apa ellen, a nyomor és az igazságtalanság ellen, a magány ellen. A fiatalember erőszakosan akar férfivá válni, de épp erőszakossága miatt csupán a halál vagy a gyermeki lét között választhat; s minél erőszakosabb, annál inkább gyermek marad (ugyanaz a témája az *Ok nélkül lázadónak* [Rebel Without a Cause]), jóllehet a hős itt látszólag megnyeri a „férfivá válni egy nap alatt” fogadást, de túl gyorsan ahhoz, hogy megnyu-

¹³ Lásd François Truchaud: *Nicholas Ray*. Ed. Universitaires. Ez a könyv példászerűen elemzi egy rendező fejlődését. Truchaud három korszakot különböztet meg az erőszak szerepe szerint, és a „választás” felfogása alapján, ami mindegyikben megjelenik: 1. az első filmekben a fiatalkori erőszak és az ebből következő ellentmondásos választás; 2. a következő korszakban, amely már a *Johnny Guitarral* kezdődik, az ösztönös, belső erőszak, és az alternatíva, amely a rossz választása, illetve az erőszak meghaladására irányuló erőfeszítés között van; 3. végül az utolsó filmekben a meghaladott erőszak, valamint a szeretet és az elfogadás választása. Thuchaud gyakran hangsúlyozza egy Rimbaud-hoz közeli ihlet jelenlétét Raynél, aki filmet akart szentelni a költőnek: bemutatni a szépség és a „megrázkództatás” közötti kapcsolatot.

godjék). A második korszak, amelynek sok eleme már csírájában megvolt az első korszakban is, alapvetően módosítja majd az erőszak és a gyorsaság képét. Ezek többé már nem bizonyos helyzetre adott válaszreakciók, hanem a szereplő belső lényegévé, természetévé válnak, mintegy veleszületett reakciókká: azt mondhatjuk, hogy a lázadó választott, nem kifejezetten a rosszat választotta, de a rossz „mellett” döntött, és egyfajta szépséghez jut el a folyamatos megrázkódtatásban és a megrázkódtatás következtében. Ez már nem cselekvő, hanem elfojtott erőszak, amelyből csak rövid, hatékony és precíz, gyakran szörnyű brutális ösztön jelenlétéről tanúskodó tettek születnek. A *Társasági lány*ban az erőszak a gengszter barát életében és halálában jelenik meg, de az ifjú pár elkeseredett szerelmében, valamint az asszony táncainak intenzitásában is. A *Szél az Everglades felett* (Wind Across the Everglades) című filmet elsősorban az új erőszak teszi a naturalizmus egyik főművévé: az ősvilág, az Everglade-mocsarak villódzó zöldjei, nagy fehér madarai, az Ösztönember, aki „Isten arcába akar belelőni”, madárgyilkos „Káin-testvérek” bandája. Részeiségük pedig válasz a viharra. Ezeket a képeket azonban már meg kell haladni: a fogadás már a mocsárból való kijövetelre vonatkozik, ami egyenlő a halállal, de az elfogadás, a megbékülés lehetőségének felfedezésével is. Végül a meghaladott erőszak, a megszerzett derű az önmagát választó és mindig újrakezdő választás végső formáját alkotja, amely az utolsó periódusban a lírai absztrakció minden elemét összegyűjti, amit az első korszak realizmusa és a második naturalizmusa lassan kidolgozott.

Nehéz eljutni az ösztön-kép tisztaságához, és főleg ott megmaradni, benne megtalálni a megfelelő nyitottságot és az alkotóerőt. Azokat a nagy rendezőket nevezzük naturalistáknak, akiknek ez sikerült. Losey (amerikai, de oly kevésbé...) Stroheim és Buñuel mellett pontosan a harmadik. Valóban minden műve a naturalizmus koordinátái közé íródik, amelyeket a maga módján megújít, ahogy két elődje is tette. Loseynál tűnik fel először az a nagyon sajátos, minden cselekvést megelőző erőszak, amely áthatja vagy kitölti a szereplőket (egy olyan színészben, mint Stanley Bakerben, akit mintha Loseynek teremtetek volna, megvan ez az erőszak). Ez az erőszak éppen ellen-

téte a realista, cselekvő erőszaknak. Már nem a cselekményképhez, hanem a jelenet bemutatásához kötődik. Nem csupán belső, illetve veleszületett ez az erőszak, hanem *statikus*, amelyhez fogható csak Baconnál találunk a festészetben, amikor egy mozdulatlan szereplőből áradó „kisugárzást” idéz fel, vagy Jean Genêt-nél az irodalomban, amikor leírja egy mozdulatlan, pihenő kézben szunnyadó rendkívüli erőszakot.¹⁴ A *Könyörtelen idő* (Time Without Pity) fiatal vádlottjáról pedig azt állítják, hogy nemcsak ártatlan, de lágy és érzelmes is; és a néző mégis remeg, ahogy maga a szereplő is remeg az erőszaktól, saját folyamatos erőszaktevése miatt.

Másodsorban ez az őserőszak, ez az ösztön-erőszak lépésről lépésre behatol egy adott környezetbe, egy származékos környezetbe, amelyet szó szerint kimerít a hosszú rombolási folyamat során. Losey szívesen választja ehhez a viktoriánus környezetet, a viktoriánus várost vagy házat, ahol a dráma játszódik, és ahol a lépcsők különleges jelentőségre tesznek szert, amennyiben a *legnagyobb lejtő vonalát* rajzolják ki. Az ösztön feldúlja a környezetet, és csak akkor talál kielégülést, ha megkaparintja azt, ami el volt zárva előle, és ami elvileg egy másik környezethez, egy magasabb szinthez tartozik. Innen származik Loseynál az a perverzió, amely a leépülés terjesztéséből és a legnehezebben elérhető „darab” kiválasztásából áll. A *szolga* (The Servant) mutatja be, hogyan keríti hatalmába a szolga az urat és a házat. Ez a prédalesők világa: a *Titkos szertartás* (Secret Ceremony) különböző típusú prédalesőket állít szembe egymással, a vadat, a két ragadozót, valamint az alázatos, érzelmes és bosszúálló hiénát. A *közvetítő* (The Go-Between) megsokszorozza ezt a folyamatot, ugyanis a farmer nemcsak megkaparintja a kastélybeli lányt, de a szeretők is megkaparintják az elbűvölt gyermeket, akit belekényszerítenek a *közvetítő* szerepébe, sajátos erőszakot téve rajta, ami megkettőzi élvezetüket. Losey ösztönvilágában minden bizonnyal a „szervilitás” a legfontosabb, amely az ember igazi elemi ösztönévé válik, főként a szolga, de latens és megdöbbentő módon a gazda, a szeretők és a gyermek cselekedeteiben is (még a *Don Giovanni* sem

¹⁴ Francis Bacon: *L'art de l'impossible*. Ed. Skira, II. vol. 30–32. o.; Jean Genêt: *A tolvaj naplója*. Budapest, 1992, Holnap Kiadó, 10. skk.

mentes ettől).¹⁵ A szolgaság ugyanannyira az úr dolga, mint a szolgálé, akár a parazitizmus Buñuelnél. A romlás ennek az egyetemes szervilitásösztönnek a tünete, amelyhez – mint megannyi fétis – hozzátartoznak a foglyul ejtő tükrök és a megbabonázó szobrok. A fétisek szorongató *vultok* formájában is megjelennek, *Klein úr* (Monsieur Klein) kabbalájával, de főleg *A közvetítő* nadragulájával.

A naturalista értékvesztés, ami Stroheimnél egyfajta entrópián, Buñuelnél pedig a körforgáson vagy az ismétlésen keresztül érvényesült, ezúttal más alakot ölt. Ez az, amit – harmadikként – az önmaga ellen fordulásnak nevezhetnénk. Ennek a fogalomnak itt egyszerű, sajátosan Losey-féle jelentése van. Az ösztönök eredendő erőszakossága továbbra is működőképes, de túl nagy egy cselekményhez képest. Azt mondhatjuk, hogy nem létezik elég nagy cselekmény, amely megfelelő lenne számára a megváltozott környezetben. A szereplő az ösztön erőszakosságának kitéve önmagától remeg, és ebben az értelemben prédává, saját ösztöneinek áldozatává válik. Losey ily módon állít csapdákat, amelyek műveiben megannyi lélektani ellentmondást hordoznak. Például az egyik szereplő gyenge ember benyomását kelti, s látványos brutalitással kompenzálja gyengeségét, de amikor már nem tud mit csinálni, teljesen átadja magát ennek a brutalitásnak, utána pedig rögtön összeomlik. Ez történik már a *Könyörtelen időben* és később *A piszt-rángban* (La truite) is: a felnőtt minden esetben, amikor tehetetlen, öl, és összeomlik, mint egy gyerek. Valójában azonban Losey semmiféle lélektani mechanizmust nem ír le, hanem az ösztönöknek egy szélsőséges logikáját dolgozza ki. Önmagában nincs értelme mazochizmusról beszélni. A mélyben egy ösztön rejlik, amely természeténél fogva túl erős a szereplőhöz képest, bármilyen legyen is annak jelleme. Ez az erőszak benne lakozik, de nem tud megnyilvánulni; csak úgy tud életre kelni,

¹⁵ *A szolga* kapcsán Losey kijelenti: „Számomra a film csupán film a szolgaságról: társadalmunk szolgaságáról, az úr szolgaságáról, és arról a szolgaságról, ami a legkülönfélébb emberek részéről nyilvánul meg, akik különböző osztályokat és helyzeteket képviselnek (...) Ez a rettenetes társadalma, a rettegésre a legtöbb esetben nem ellenállás és harc a válasz, hanem szolgaság, a szolgaság pedig lelkiállapot” (*Présence du cinéma*, 1964. március. 20. szám.). Lásd még Michel Ciment: *Le livre de Losey*. Ed. Stock, 275. skk.; és a *Don Giovanni*, 408. skk.

azaz a megváltozott környezetben felébredni, ha azonnal meg-
töri a szereplőt, vagy beleviszi egy olyan folyamatba, amely
romlásához, a halálhoz vezet. Losey szereplői nem látszat-
kemény emberek, hanem látszatgyengék: eleve kárhozatra íté-
li őket a bennük lakó erőszak, amely arra készíti őket, hogy
végigmenjenek az ösztön által átfürkészett környezetben, de
ennek az az ára, hogy környezetükkel együtt eltűnnek. Losey
minden más filmjénél jobb példa erre az útra a *Klein úr*, amely-
lyel kapcsolatban könnyen beleeshetünk a pszichológiai vagy
a pszichoanalitikus értelmezés csapdájába. A hős ugyanaz az
erőszakosúritmény, amit mindig is megtalálunk Loseynál (Alain
Delonban megvan az a statikus erőszak, ami szükséges egy
Losey-színésznel). A *Klein úr* sajátossága azonban az, hogy az
ösztönerőszak, amely benne lakozik, a legfurcsább útra viszi: a
náci megszállás alatt zsidónak tekintik, tiltakozni kezd, és tel-
jes sötét erőszakosságával nyomozásba kezd, amelynek során
le akarja leplezni ennek az azonosításnak az igazságtalansá-
gát. De nem a törvény nevében vagy egy még alapvetőbb igaz-
ság felismerése eredményeképpen, hanem csupán a benne la-
kozó erőszak nevében jut lassanként ahhoz a döntő felismerés-
hez, hogy ha zsidó lenne, akkor is minden ösztöne tiltakozna
ez ellen az idegen, magából kifordult erőszak ellen, amely az
uralkodó rendszer társadalmi rendjének a sajátja. Olyannyira,
hogy a szereplő kezdi elfogadni zsidó mivoltát – amely pedig
nem is az övé –, és belenyugszik abba, hogy eltűnjön a halálba
induló zsidók tömegében. Egy nem zsidó zsidóvá válásának
története ez.¹⁶ Sokan értelmezték a *Klein úr*ban a kettősségnek
és a nyomozás alakulásának a szerepét. Szerintünk ezek a té-
mák másodlagosak, és az ösztön-kép függvényei, vagyis a sze-
replő statikus erőszakosságának rendelődnek alá, akinek szá-
mára nincs más kiút a megváltozott környezetben, mint hogy
önmaga ellen forduljon, sorsa, hogy végigjárja ezt az utat,

¹⁶ Ugyanez a téma Arthur Miller egyik legjobb regényének, a *Focus*nak (ma-
gyarul: *Gyűjtőpont*. Budapest, 1961, Kossuth): egy átlag amerikai, akit téve-
désből zsidónak néznek, és a Ku-Klux-Klan üldözőbe vesz, a felesége és ba-
ráta elhagynak, tiltakozni kezd, megpróbálja bizonyítani, hogy tiszta
árja; azután fokozatosan rájön, hogy ez az üldöztetés nem lenne kevésbé
gyűlöletes, ha ő valóban zsidó lenne, és végül önként elvegyül a zsidók kö-
zött. Losey filmjét szellemében hasonlónak látjuk Miller regényéhez.

amely az eltűnés felé vezet, csakúgy, mint a legmeggrázóbb megdicsőülés felé.

Van-e üdvözlés Loseynál, akár csak olyan kétértelmű módon is, mint Stroheimnél vagy Buñuelnél? Ha van, azt a nők oldalán kell keresni. Mintha az ösztönök világa és a tünetek világa hermetikusan elzárná a férfiakat, s egyfajta homoszexuális játékra kárhozná őket, amelyből nem tudnak kitörni. Viszont Losey naturalizmusában nincs ósaszony (kivéve *Modesty Blaise*-t, az ösztön- és fétisasszonyt, aki viszont paródiaszerű jelenség). A nők Loseynál gyakran előbbre járnak, mint a környezetük, fellázadnak ellene, és úgy tűnik, mintha kívül helyezkednének el a férfiak ősvilágán, amelynek hol áldozatai, hol kihasználói. Ők mutatják meg a kivezető utat, ők érik el az alkotói, művészi vagy egyszerűen csak gyakorlati szabadságot: nincs bennük sem szégyen, sem bűntudat, sem pedig statikus erőszak, amely önmaguk ellen fordulna. Ilyen *Az elátkozottak* (*The Damned*) szobrásznője, de Éva (*Eve*) is, és az új Éva is, akit Losey *A pisztrángban* fedez föl. A naturalizmusból jönnek, hogy eljussanak a lírai absztrakcióhoz. Ezek a pionír asszonyok kicsit hasonlítanak Thomas Hardy asszonyaira, és a szerepeik is hasonlóak.

Losey ősvilágai, amelyek elválaszthatatlanok a megváltozott környezettől, a rendező stílusára jellemző sajátos vonásokkal rendelkeznek. Különös lapos terei, melyek gyakran kiemelkednek, de nem mindig, sziklásak vagy kavicsosak; csatornák, fedett folyosók, árkok, alagutak szelik keresztül őket és alkotnak vízszintes labirintust: ilyen *Az elátkozottak* sziklája, az *Alakok egy tájképen* (*Figures in a Landscape*) magas fennsíkja, a *Konjunktúra* (*Boom*) magasan fekvő terasza; de mindez lehet mélyebben: a „majdnem prehisztorikus” halott város, az Éva Velencéje, félsziget, amely a világ végére hasonlít, *A közvetítő* Norfolkja, a *Don Giovanni* olasz kertje, kihalt park, amelyben a *Könyörtelen idő* hőse a vállalkozását és autóverseny-pályáját helyezte, egyszerű kikövezett tér, mint *A szolgában*, krikettpálya (amit Losey szívesen filmez, jóllehet a sportot nem szereti), téli kerékpárpálya alagútjaival a *Klein* úrban. Az ősvilágot madarak és barlangok népesítik be, de vannak ott erődítmények, helikopterek és szobrok is; és nem tudni, vajon ezek a csatornák mesterségesek-e vagy természetesek, holdbéliek. Az

ősvilág tehát nem állítja szembe egymással a Természetet és az emberi alkotásokat: nem vesz tudomást erről a megkülönböztetésről, amely csak a származékos környezetben érvényes. Mivel azonban egy folytonosan haldokló és egy megszületni képtelen környezet között bukkan föl, az egyik maradákait éppúgy kisajátítja, mint ahogy a másik vázait, hogy belőlük létrehozza „beteges tüneteit”, ahogy azt Gramsci mondja a *Don Giovanni*-hoz szánt mottójában. Az ősvilág felöleli a futurizmust és az archaizmust. Minden ösztöngesztus és tett hozzá tartozik, ahogy a szirtfal örült gazdájához. És az ősvilág, ezúttal függőleges lejtőn, fölülről lefelé vagy kívülről befelé kommunikál a kisiklott környezettel, egyszerre mint prédaleső, aki innen választja áldozatait, és mint parazita, amely sietteti szétbomlását. A környezet a viktoriánus ház, ahogy az ősvilág a vad vidék, amely a környezet fölé hajlik vagy körülöleli azt.

Ily módon szerveződik meg Loseynál a naturalizmus jellemző négy koordinátája. Ő maga mutatja meg ezt világosan *Az elátkozottak* kapcsán, miközben egy kettős „egymás mellé helyezést” hoz létre: egyrészt Portland szikláit, „primitív tájjaival és katonai létesítményeivel”, radioaktív mutáns gyerekeivel (ősvilág); valamint „Weymouth, a kis fürdőhely nyomorúságos viktoriánus stílusa” (kisiklott miliő); másrészt a nagy madár- és helikopteralakok és a szobrok (ösztön-képek és ösztön-cselekedetek); valamint a motoros banda, amelynek hatalmas kormányai olyanok, mint a szárnyak (perverz cselekedetek a kisiklott miliőben).¹⁷ A négy dimenzió filmről filmre változik, és különböző, ellentétes vagy komplementer viszonyra lép egymással, aszerint hogy Losey mit akar kifejezni és megmutatni.

¹⁷ Idézi Pierre Rissient: *Losey*. Ed. Universitaires. 122–123. o.

AZ AKCIÓ-KÉP: A NAGY FORMA

1.

Most egy könnyebben meghatározható területet érintünk: az eltérített miliók függetlenednek, és önmagukban érvényesülnek. A minőségek és az erők nem lebegő terekben nyilatkoznak meg, nem az ősvilágokat népesítik be, hanem közvetlenül meghatározott földrajzi, történelmi és társadalmi tér-időben válnak valóra. Az affektusok és ösztönök nem viselkedésmódokban testesülnek meg érzelmek és szenvedélyek formájában, amelyek szabályozzák vagy éppen szabadjára engedik őket. Ez a Realizmus. Igaz, hogy mindenféle átmenet is elképzelhető. Már a német expresszionizmusban is megfigyelhető az a tendencia, hogy árnyékait, fény-árnyék játékát fizikailag és társadalmilag meghatározott terekbe helyezze (Lang, Pabst). Másfelől az is lehetséges, hogy egy meghatározott milió életre keltsen egy olyan képességet, amely maga ősvilágnak vagy lebegő térnek számít: a svéd líraiságban találunk erre példát. Mindenesetre a realizmust sajátos szintjével lehet meghatározni. Ezen a szinten egyáltalán nem zárja ki a fikciót, de még az álmot sem; képes megérteni a fantasztikust, a rendkívülit, a hősit s főleg a melodramát; tartalmazhat túlzást és mértéktelenséget is, de olyat, amely a sajátja. A realizmus csupán ennyiből áll: miliók és viselkedésmódok, megelevenítő miliók és megtestesítő viselkedésmódok. Az akció-kép a kettő közötti viszony, és ennek a viszonynak minden változata. Ez a modell volt a kulcsa az amerikai film világraszóló diadalának, olyanira, hogy útleveként szolgált azok számára a külföldi szerzők számára is, akik hozzájárultak kialakításához.

A milió mindig több minőséget és hatást aktualizál. Egyetemes szintézist hoz létre belőlük, ő maga a Környező világ vagy a Mindent-átfogó, miközben a minőségek és a hatások *hatóerők*ké válnak a milióban. A milió és annak *erői* (forces) meggör-

bűlnak, hatnak a szereplőre, kihívás elé állítják, és olyan helyzetet teremtenek, amely fogva tartja őt. A szereplő oly módon reagál (ez maga az akció), hogy választ adjon a helyzetre, megváltoztassa a miliőt, illetve a viszonyát a miliőhöz, a helyzethez vagy más szereplőkhöz. Egy másfajta létezéshez kell eljutnia, vagy a milió és a szituáció szintjéhez kell igazítania habitusát. Ebből egy módosított vagy rekonstruált helyzetet, azaz egy új helyzetet teremt. Minden egyénített: a környezet mint tér-idő, a szituáció mint meghatározó és meghatározott, valamint a kollektív és az egyéni szereplők egyaránt. Ez pedig, ahogy Peirce képosztályozásánál láttuk, a „kettő-ség” uralma, ahol minden eleve kettős formában létezik. Már a miliónél megkülönböztetjük a minőség-erőket és az őket aktualizáló megvalósuló dolgok állását. A helyzet és a szereplő vagy az akció mintha két egyidejűleg korreláló és ellentétes fogalom volna. Az akció önmagában az erők párharca, párharcsorozat: párharc a milióval és a többiekkel, önmagával. Végül az új helyzet, amely az akció következtében kialakul, párt alkot a kiindulóhelyzettel. Ez az akció-kép rendszere, legalábbis primitív formájában. Egy szerves ábrázolásmódot képvisel, amely mintha lélegezne, mert a milió oldalán kitágul, az akció oldalán pedig összehúzódik. Pontosabban minden oldalon kitágul vagy összehúzódik a szituáció és az akció igényei szerint.

Összességében mégis azt lehet mondani, hogy olyan két ellenkező irányú spirál, amelyek közül az egyik összeszűkül az akció irányába, a másik az új szituáció irányában kiszélesedik: tojástartó- vagy homokóraforma, amely magába foglal időt és teret. Ennek a szerves és spirális ábrázolásmódnak a képlete: S-A-S' (S helyzetből az S' megváltozott helyzetbe az A akción keresztül). Ez a formula – úgy tűnik – megfelel a Burch-féle „nagy formának”.¹ Az akció-képnek vagy szerves ábrázolásmódnak két pólusa van, vagy inkább két jele, amelyek közül az egyik főleg a szervességre, a másik az aktívra vagy a funkcionálisra vonatkozik. Az elsőt Pierce-szel majdnem összhangban *syn*-jelnek nevezzük: a *syn*-jel a minőség-erők halmaza, amelyek valamely milióban, tényállásban vagy egy meghatá-

¹ Ezt a fogalmat Noël Burch használja Lang: *M. – Egy város keresi a gyilkost* című filmje szerkezetének leírásánál. Le travail de Fritz Lang. In *Cinéma, théorie, lectures*.

rozott tér-időben aktualizálódnak.² A másikat pedig *binómá-*nak szeretnénk nevezni, hogy vele mindenféle párbajt jelöljünk, amely az akció-képben valóságosan dolgozik. Amint az erőállapot antagonizmusra utal, binómáról van szó, különösen akkor, ha az egyik erő (vagy mind a kettő), lévén „önkéntes”, működéskébe belekalkulálja a másik erő gyakorlatát: a cselekvő a másik cselekedeteit figyelembe véve fog cselekedni. A tetteket, a védekezéseket, a csapdákat a binómák példaszerű esetei. A binóma par excellence esetével találkozhatunk a westernben is, a párbaj pillanatában, amikor az utca kiürül és a hős – a maga különös járásával – azt próbálja kitalálni, hol a másik, és mit fog csinálni.

Vegyük Sjöström *A szél* (The Wind) című első amerikai filmjét. A szél szüntelenül fúj a prérin. Mintha egy naturalista ősvilág volna, vagy még inkább egy expresszionista lebegő tér, a szél tere mint affektus. Ugyanakkor tényállás is, amely aktualizálja ezt az képességet, a préri erejével kombinálja egy meghatározott térben, Arizonában: egy realista környezetben. Délről egy lány érkezik a vidékre, amelynek szokásait nem ismeri, és egy párharcsorozat kellős közepén találja magát: fizikai párharcot vív a környezettel, lelki párharcot az őt fogadó ellenséges családdal, érzelmi párharcot a nyers cowboyjal, aki szerelmes belé, test test elleni harcot az állatkereskedővel, aki meg akarja erőszakolni. Miután megölte a kereskedőt, kétségbeesetten próbálja eltemetni a homokba, de azt a szél mindig lefújja a holttestről. Ez az a pillanat, amikor a környezet a legnagyobb kihívás elé állítja, s amikor a párharc legmagasabb fokára jut. Ekkor kezdődik a kibékülés: a cowboyjal, aki megérti és segít neki; a széllal, amelynek megérti az erejét, miközben úgy érzi, egy új gondolkodás született meg benne.

Hogyan fejlődik ez az akció-kép típus a nagy filmműfajokon keresztül? Először is lássuk a dokumentumfilmet. Toynebee pragmatikus történelemfilozófiája szerint a civilizációk a kör-

² C. S. Peirce „syn-jelet” ír, hogy hangsúlyozza a tényállás egyediségét. De a tényállásnak és a cselekvőnek az egyedisége nem keverendő össze azzal a szingularitással, amely már a tiszta minőségekhez és képességekhez is hozzátartozik. Ezért választottuk inkább a *syn* prefixumot, amely egyébként Peirce elemzésének megfelelően azt jelzi, hogy egy tényállásban mindig több minőség és képesség aktualizálódik. „syn-jelet” írunk tehát.

nyezet kihívásaira adott válaszok.³ Ha azoknak a közösségeknek az esetét tekintjük normálisnak vagy inkább normatívnak, amelyeknek elég nagy kihívásokkal kellett szembenézniük ugyan, de mégsem elég nagyokkal ahhoz, hogy az ember minden képességét lekössék, akkor két másik eset is elképzelhető: az, ahol a kihívás olyan erős, hogy az ember minden energiáját felhasználva éppen csak válaszolni vagy csak parírozni tud (túlélő civilizáció), és az, ahol a környezet olyan kedvező, hogy az ember kényelmesen elengedheti magát (pihenő civilizáció). Flaherty dokumentumfilmjei ezekkel az esetekkel néznek szembe, és felfedezik ezeknek a szélsőséges civilizációknak a nemességét. Flahertyt nem is nagyon érdeklik a vele szemben felhozott kifogások, hogy Rousseau-követő s nem vesz tudomást azokról a politikai problémákról, amelyeket a primitív társadalmak vetnek föl, s a Fehérek szerepét se firtatja e társadalmak kizsákmányolásában. Ez egy harmadik dolognak, egy hármasságnak a bevezetését jelentené, aminek semmi köze a Flaherty által rögzített feltételekhez: élőben elkapni a környezettel való közvetlen viszonyt (ez inkább etológia, mintsem etnológia). A *Nanuk, az eszkimó* (Nanook of the North) a környezet bemutatásával kezdődik, amint a „Főszereplő” partot ér a családjával. A szürke ég és a jégfalak hatalmas syn-jele, ahol Nanuk egy rendkívül ellenséges környezetben tartja fenn magát: harc a jéggel, hogy iglut építsen, és főleg a fókával való híres harc. Egy nagyszabású SAS' vagy inkább SAS szerkezettel van dolgunk, mivel Nanuk tetteinek nagysága nem annyira a helyzetet módosítja, mint inkább egy rendíthetetlen környezetben segíti az életben maradást. Ezzel szemben a *Moana* olyan civilizációt mutat be, amelyet a Természet nem állít kihívás elé. Mintha azonban az ember csak az erőfeszítés és a fájdalomnak való ellenállás révén válhatna emberré, hozzá kell adnia valamit a túlságosan jóindulatú környezethez, és kitalálja a tetoválás megpróbáltatását, amely az önmagával való alapvető párharchoz vezet el.

Másodikként nézzük a lélektani-társadalmi filmeket: King Vidor realista műveiben nagy, mindent átfogó szintéziseket állított föl, amelyek a közösséget az egyénnel és az egyént a kö-

³ Lásd Toynbee: *L'Histoire*. Ed. Gallimard.

zösseggel fogták egybe. Az ilyen formát – amely egyébként minden műfajban jelen van – „etikainak” nevezhetnénk, amennyiben az ethosz egyszerre jelenti a helyet vagy a környezetet, a környezetben való tartózkodást és a szokást vagy a habitust, a létezési módot. Ez az etikai vagy realista forma távolról sem zárja ki az álmot, sőt az amerikai álom mindkét pólusát tartalmazza: egyrészt egy azonos felfogású közösség vagy a nemzetkörnyezet eszméjét, amely minden kisebbség olvasztótégléje és fúziója (egyhangú nevetés a *Dübörgő élet* [The Crowd] végén, vagy az arckifejezés, amely egyaránt kiül egy Sárگا, egy Fekete és egy Fehér ember arcára az *Utcai jelenetben* [Street Scene]); másrészt tud adni a környezet kihívásaira, csakúgy, mint bizonyos helyzetből adódó nehézségekre (*Mindennapi kenyerünk* [Our Daily Bread], *Egy amerikai románc* [An American Romance]). Ez a jól irányított egyetértés még a legsúlyosabb válságokon keresztül is továbbhalad, és csak azért hagyja el az egyik helyet, hogy újraformálódjék egy másik helyen: ha elvész a városban, megjelenik a mezőgazdasági közösségekben, majd átszökken „a búzáról az acélhoz”, a nagyiparba. Csakhogy az egyetértés hamis is lehet, és az egyén magára marad. Vajon nem éppen ez történik a *Dübörgő életben*, ahol a város csak egy mesterséges és közömbös emberi közösség, az egyén pedig elhagyatott, magára hagyott lény, akit megfosztottak erőforrásaitól, reakcióitól? Az SAS' képlet, amelyben az egyén megváltoztatja a szituációt, ennek ellentéte a SAS helyzet, amellyel az egyén nem tud mit kezdeni, és legjobb esetben is ugyanabban a szituációban találja magát: ilyen a *Dübörgő élet* amerikai rémálma.

Az is előfordulhat, hogy a helyzet még rosszabbá válik, s az egyén egyre mélyebbre zuhan a leszálló spirálban: SAS⁺. Bár az amerikai film jobban kedveli az eleve lecsúszott figurák bemutatását, mint amilyenek Hawks alkoholistái, akik a történetben felemelkednek. Nyilvánvaló, hogy a lepusztulás történetét egészen másként mutatja, mint az expresszionizmus vagy a naturalizmus. Nem egy fekete lyukba történő zuhanásról van szó, sem pedig az ösztönök lejtőjén bekövetkező entrópiáról (jóllehet King Vidor közelített ehhez a naturalista szemszöghöz). Az amerikai típusú realista lecsúszás belefolyik a

környezet-viselkedésmód, szituáció-akció formába. Nem az affektus irányát vagy az ösztön sorsát fejezi ki, hanem a környezet betegségét és a viselkedés zavarát. Fitzgerald vagy Jack London káprázatos irodalmi hagyományából merít: „Az ivás létezési formám volt, azoknak az embereknek a szokása, akik közé keveredtem...” A lecsúszás olyan embert érint, aki a törvény nélküli, hamis egyetértésű vagy hamis közösségű miliőket járja, és csak látszólag integrált viselkedésmódokat tud követni, feslett viselkedésmódokat, amelyek önnön részeit sem tudják egybetartani. Ez az ember „született vesztes”, „túl sokat ugrál”. Ez a Wilder rendezte *Férfiszenvedély*-beli (Lost Weekend) bárok világa (a happy end ellenére), Rossen *A zsebtolvának* (The Hustler) biliárdvilága, de főleg az alkoholtilalomhoz kötődő bűnöző világ, amely a *film noir* nagy műfaját fogja létrehozni. Innen nézve a *film noir* következetesen összpontosít a miliő leírására, különféle helyzeteket mutat be, felkészül az akcióra, annak minden pillanatát kiszámítja (például az emberrablásmodell), és végül új helyzethez jut el, ami leggyakrabban a rend helyreállítását jelenti. A gengszterek azonban éppen azért lehetnek született vesztesek – környezetük ereje és tetteik hatékonysága ellenére –, mert valami mind a kettőt rágja, és ellenükre fordítja a spirált. Egyrészt a „környezet” hamis közösség, valójában dzsungel, ahol minden szövetség ideiglenes és visszafordítható; másrészt a viselkedésmódok, bármilyen kipróbáltak legyenek is, nem igazi habitusok, nem valódi válaszok bizonyos helyzetekre, tudniillik olyan törést és repeést rejtenek magukban, amely felbomlasztja őket. Ez Hawks *Sebhelyes emberének* (Scarface) története, ahol a hős minden vétke, minden ballépése könnyű konfliktushelyzetté áll össze, amely – nővére halálával – elsodorja őt. Huston *Aszfalt dzsungelében* (Asphalt Jungle) pedig a doktor rendkívüli gondossága és a gyilkos hozzáértése sem tud védelmet nyújtani az egyik mellékszereplő árulásával szemben, amely az egyiknél kis erotikus sebezhetőséget, a másiknál a szülőföld iránti nosztalgiát szabadítja fel, és mind a kettőt a bukásba vagy a halálba sodorja. Ebből vajon arra kell-e következtetnünk, hogy a társadalom ezeknek a bűnöknek a mintájára működik, s hogy minden miliő patológikus és minden viselkedésmód feslett? Egy ilyen következtetés jobban illene Langhoz vagy Pabsthoz. Az amerikai

filmnek azonban megvoltak az eszközei ahhoz, hogy megmentse álmát, még ha lidérces tájon át vezetett is az útja.

A negyedik nagy műfaj – a western – erős szálakkal kötődik a környezethez. Ince óta és a SAS' képlet szerint (látni fogjuk, hogy nem ez a western egyetlen sémája) a környezet maga a Környező világ vagy a Mindent-átfogó. Itt a kép legfőbb tulajdonsága a lélegzetvétel, az, hogy lélegzik. Nemcsak inspirálja a hősoket, de a dolgokat is összeilleszti a szerves ábrázolás egészével, és a körülményeknek megfelelően összeszűkül vagy tágul ki. A szín a színskálát követve keríti hatalmába azt a világot, és a telített az elmosódottal együtt rezeg (ezt a környező hangulatszint látjuk viszont Ford *Hová lettél, drága völgyünk?* [How Green Was My Valley?] című filmjének mesterséges díszleteiben). A végső mindent-átfogó az ég és annak vibrálásai nemcsak Fordnál, hanem Hawksnál is, aki ezt mondhatja egyik szereplőjével *A nagy égboltban* (The Big Sky): ez egy nagy ország, nála már csak egy dolog nagyobb, az ég... Az ég a környezetet, a környezet pedig a közösséget fogja át. A hős a közösség képviselőjeként válik képessé arra a tetre, amely egyenlővé teszi őt a környezetével, és visszaállítja annak időlegesen megbomlott rendjét: a közösség és a *land* közvetítése szükséges ahhoz, hogy megszülessen a vezér, és az egyén képes legyen ekkora tettet végrehajtani. Felismerhető Ford világa a maga intenzív közösségi pillanataival (házasság, ünnep, tánc és ének), a *land* állandó jelenlétével és az ég bensőségével. Egyszer ebből azt a következtetést vonták le, hogy Ford tere zárt, és hiányzik belőle mind a valódi mozgás, mind a valódi idő.⁴ Nekünk inkább úgy tetszik, hogy a mozgás valóságos, de ahelyett, hogy részről részre jönne létre, vagy pedig az egészhez képest, amelynek változását mutatná meg, egy *mindent-átfogóban* jön létre, amelynek a lélegzését fejezi ki. A kint körülöleli a bentet, mindkettő kommunikál, és egyikről a másikra haladva jutunk előre mind a két irányba, mint a *Hatos fogat* (Stagecoach) képeiben, ahol a postakocsi belső és külső képe

⁴ Mitry szerint (Ford. Ed. Universitaire) Ford sokkal inkább tragikus, mint epikus, és egy valódi mozgás és idő nélküli zárt teret hoz létre: olyan, mintha statikus és lassú képek közvetítenék a „mozgás eszméjét”. Henri Agel osztja ezt az álláspontot, amely megfelel „zárt-nyitott”, „táguló-szűkülő” alternatíváinak (L'Espace cinématographique. Ed. Delarge, 50–51, 139–141. o.).

váltják egymást. Egy ismert helyről eljuthatunk egy ismeretlen helyre, az ígért földjére, mint *A kocsisban* (Wagonmaster): a lényeg továbbra is a mindent-átfogó, amely mind a kettőt magába foglalja, és amely kitágul, ahogy nagy nehezen előrejutunk, és összehúzódik, amikor megállunk és pihenünk. Ford eredetisége az, hogy nála csak a mindent-átfogó adja meg a mozgás léptékét, illetve az organikus ritmust. Éppen ezért válik a népek olvasztótégelyévé: valóban a mindent-átfogó tartja össze őket, feltárja hasonlóságukat, még ha úgy tetszik, ellentétesek is egymással, továbbá megmutatja a mindent-átfogóban zajló fúziót egy nemzet születéséhez: ilyen a három üldözött csoport, amely találkozik *A kocsisban*, a Mormonok, a vándorszínészek és az Indiánok.

Amíg ennél az első megközelítésnél maradunk, nem térünk el a SAS szerkezettől, amely kozmikus vagy epikusvá vált: valóban, a hős egyenlővé vált a környezettel a közösség közvetítése által, és nem módosítja a környezetet, hanem visszaállítja annak ciklikus rendjét.⁵ Mégis veszélyes lenne, ha csupán Ince-nek és Fordnak tulajdonítanánk az epikai tehetséget, miközben a többiekéről azt gondoljuk, hogy a western tragikusnak, sőt romantikusnak fogták fel. Hegel és Lukács sémájának alkalmazása a műfajok egymásra következőséről nem érvényes a westernre: ahogy Mitry rámutatott, a western már a kezdet kezdetén minden irányt kipróbált, az epikust, tragikust, romantikust, a már nosztalgikus, magányos, öregedő vagy éppen a született vesztes cowboyokkal és a rehabilitált Indiánokkal.⁶ Ford egész életművében szüntelenül egy olyan helyzet fejlődését próbálta megragadni, amely tökéletesen valóságos időt vezet be. Nyilvánvaló, hogy nagy különbség van a western és aközött, amit neowesternnek nevezhetnénk; de ezt nem a műfajok egymásra következőse magyarázza, sem pedig a térben zártnak a nyitottal való helyettesítése. Fordnál a hős nem elégszik meg azzal,

⁵ Lásd Bernard Dort. In *Le western*. (Ed. 10/18): a (pásztor) eposzt a lélek és a világ, a hős és a környezet megfelelése határozza meg; még az Indiánok is csak gonosz erők, akik azonban nem kérdőjelezik meg jobban a kozmoszt és annak rendjét, mint egy kataklizma, tűz vagy áradás; és a hős munkája nem változtatja meg a környezetet, hanem helyreállítja, visszahódítja, egy kicsit úgy, ahogy rendbe tesszünk egy pályát.

⁶ Jean Mitry. In *Cahiers du Cinéma*, 1953. január-március. 19–21. szám.

hogy visszaállítsa az időnként veszélyeztetett rendet. A film szerkezete, az organikus ábrázolás nem körkörös, hanem spirális, ahol a végső helyzet különbözik a kiinduló helyzettől: SAS'. Ez inkább etikus, mint epikus forma. Az *Aki megölte Liberty Valance-t* (The Man Who Shot Liberty Valance) című filmben a banditát megölik, s a rend helyreáll; de a cowboy, aki megölte, meghagyja az embereket abban a hitükben, hogy a jövőendő szenátor a gyilkos, elfogadva ezáltal a törvény megváltozását, amely már nem a Nyugat hallgatólagos epikai törvénye, hanem az ipari civilizáció írott vagy regényes törvénye. Hasonló a helyzet *A kettő együtt lovagol*ban (Two Rode Together), ahol ezúttal a seriff lemond funkciójáról, és elutasítja a kisváros fejlődését.⁷ Ford mindkét esetben igen érdekes eljárást eszel ki. Ez a megváltoztatott kép: a képet kétszer mutatja, de másodszorra megváltoztatja, illetve kiegészíti oly módon, hogy érzékeltesse a különbséget S és S' között. A *Liberty Valance*-ben a végén látjuk a bandita igazi halálát és a cowboyt, aki lő, miközben a megvágott képet már korábban is láttuk (ennek a képnek bizonyos részét), amelyhez a hivatalos változat tartja magát (tudniillik, hogy a jövőendő szenátor ölte meg a banditát). *A kettő együtt lovagol*ban ugyanazt a sheriffsziluetet mutatják ugyanabban a tartásban, de az már nem ugyanaz a seriff. Igaz ugyan, hogy S és S' között sok kétértelműség és képmutatás van. A *Liberty Valance* hőse megpróbálja tisztázni magát a bűntett alól, hogy tiszteletre méltó szenátor lehessen, az újságírók viszont inkább ápolják legendáját, amely nélkül semmi nem lehetne. És ahogy Roy kimutatta, *A kettő együtt lovagol* témája a pénz fokozódó szerepe, amely kezdettől fogva aláássa a közösséget, ugyanakkor növeli birodalmát.

Mondhatjuk azonban, hogy Fordnak mindkét esetben az számít, hogy a közösség bizonyos illúziókat táplálhasson önmagáról. Ez volna a nagy különbség az egészséges és a patológikus környezet között. Jack London szépen megírt oldalakon mutatta meg, hogy az alkoholista közösségnek nincsenek illúziói önmagáról. Az alkohol nemhogy nem táplál álmokat, de

⁷ Jean Roy részletesen elemzi *A kettő együtt lovagol* című filmet (Pour John Ford. Ed. du Cerf): hangsúlyozza „spiroid” jellegét, és kimutatja, hogy ez a spirális forma gyakori Fordnál (120. o.). Ugyanilyen szép *A kocsis* elemzése, 56–59. o.

„kijózanítja az álmodozót”, úgy működik, mint a „tisztá ész”, meggyőző minket arról, hogy az élet álarcosbál, a közösség dzsungel, az élet reménytelenség (innen az alkoholista vihogása). Ugyanez mondható el a bűnözőközösségekről is. Ezzel szemben a közösség csak addig egészséges, ameddig képes még bizonyos megegyezésre jutni, amely lehetővé teszi számára, hogy illúziókat tápláljon önmagáról, motivációiról, kívánságairól és vágyairól, értékeiről és ideáljairól: ezek „életfontosságú” illúziók, realista illúziók, igazabbak, mint a színtiszta igazság.⁸ Ugyanez az álláspontja Fordnak is, aki már *A besúgóban* (The Informer) úgy mutatta be a besúgó szinte expresszionista bukását, mint aki már nem képes illúziókat táplálni. Tehát nem lehet az amerikai álom szemére vetni azt, hogy álom csupán: az akar lenni, és minden erejét abból meríti, hogy álom. A társadalom Ford és Vidor számára egyaránt szüntelenül változik, de a változások a Mindent-átfogóban mennek végbe, amely beborítja és megáldja őket egy egészséges illúzióval, amely a nemzet jövője.

Végül az amerikai film állandóan ugyanazt az alapvető filmet forgatta újra és újra, amely egy nemzetcivilizáció születéséről szól, és amelynek Griffith készítette el az első változatát. Ahogy a szovjet filmművészet, az amerikai is hisz az egyetemes történelem célszerűségében, amit itt az amerikai nép felvirágzása, ott a proletariátus hatalomra jutása képvisel. Az amerikaiaknál azonban a szerves ábrázolás természetesen nem ismeri a dialektikus fejlődést, hisz ő maga egyedül az egész történelem, a leszármazási vonal, amelyből minden egyes nemzetcivilizáció leválik, mint egy organizmus, ezek Amerika előképei. Innen származik e történelemfelfogás mélyen analógias vagy párhuzamos jellege. Ezt Griffith *Türelmetlenség* című filmjében is megtaláljuk, amely négy korszakot idéz föl. És Cecil B. De Mille *Tízparancsolatának* (The Ten Commandments) első változatában is fellelhető, amely két korszakot állít párhuzamba, közülük Amerika a végső. A dekadens nemzetek beteg szervezetek, mint Griffith Babilonja vagy De Mille Rómája. A Biblia azért alapvető, mert a héberek, azután a keresztények

⁸ Jack London: *Le cabaret de la dernière chance*. Ed. 10/18, 238. skk. Ford: „Hiszek az amerikai álomban” (Andrew Sinclair: *John Ford*. Ed. France-Empire. 124. o.).

egészséges nemzetcivilizációkat teremtettek, amelyekben már jelen van az amerikai álom két jellemző vonása: az olvasztótégely, amelybe a kisebbségek beleolvadnak, s a minden szituációra reagálni kész, vezéreket formáló kovász. Ezzel szemben Ford Lincolnja újrajátssza a bibliai történetet, éppoly tökéletesen ítél, mint Salamon, ő is, mint Mózes, biztosítja az áttérést a nomád törvényről az írott törvényre, a nomoszból a logoszba, és ugyanúgy számárháton vonul be a városba, mint Krisztus (*A fiatal Lincoln* [Young Mr. Lincoln]). A történelmi film talán azért jelentős műfaja az amerikai filmművészetnek, mert Amerika sajátos helyzetéből adódóan az összes többi műfaj fikció mértékétől függetlenül nekik már eleve történelmi volt, a gengszterizmusféle bűn, a westernkaland már történelmi, patológikus vagy példaszzerű struktúrával rendelkeztek.

Könnyű gúnyolódni Hollywood történelemfelfogásain. Szármunkra úgy tetszik, hogy ez összegyűjti a történelemnek a XIX. század szemével legkomolyabbnak tűnő aspektusait. Nietzsche három ilyen aspektust különböztetett meg: a „monumentális történelmet”, az „antikvárius történelmet” és a „kritikai” vagy inkább etikai történelmet.⁹ A monumentális aspektus a fizikai és emberi mindent-átfogóra, valamint a természeti és építészeti környezetre vonatkozik. Babilon és bukása Griffith-nél, a héberek, a sivatag és a tenger, amely megnyílik, vagy a filiszteusok, Dabon temploma és lerombolása Sámson által Cecil B. De Mille-nél mind hatalmas syn-jelek, amelyek által maga a kép válik monumentálissá. Az eljárások nagyon különbözőek lehetnek, nagy freskók a *Tízparancsolatban*, vagy metszetsorozat a *Sámson és Delilában* (Samson and Delilah), a kép fenséges marad, és Dagon temploma olümposzi nevetést válthat ki, amely elragadja a nézőt. Nietzsche elemzése szerint a történelemnek ez az aspektusa a civilizációk közötti párhuzamokat vagy analógiákat kedveli: az emberiség nagy pillanatai – bármilyen távoliak legyenek is – a csúcok által kommunikálnak egymással, és „hatáseggyűttest alkotnak”, amely kínálja magát

⁹ F Nietzsche: *Korszerűtlen elmélkedés: A történelem hasznáról és káráról*. Budapest, 1989, Akadémiai Kiadó. 37–47. o. 2. és 3. §. Ez a Németország XIX. századi történelméről szóló szöveg teljesen megőrizte aktualitását, s az olasz kosztümös filmtől az amerikai filmig a történelmi filmek egész sorára alkalmazható.

az összevetésre, és ezért még inkább hat a modern néző szellemére. A monumentális történelem tehát természetesen tart az egyetemes felé, főműve pedig a *Türelmetlenség*, mert a különböző korszakok nemcsak egymás után következnek benne, hanem egy fantasztikus ritmusú montázsban váltakoznak (Buster Keaton ennek egy burleszkváltozatát csinálja meg a *Három korszakban* [Three Ages]). A monumentális történelmi film álma bármilyen eljárással él, a korszakok szembeállításá marad, még Eizenstejnnél is.¹⁰ Ennek a történelemfelfogásnak azért van egy hátulütője: a jelenségeket önmagukban, az okoktól elválasztva kezeli. Erre már Nietzsche is figyelmeztetett, s ezt kritizálja Eizenstejn is az amerikai történelmi és társadalmi filmekben. Nemcsak párhuzamosan kezeli a civilizációkat, hanem ugyanannak a kultúrának a főbb jelenségei – például a gazdagok és a szegények – párhuzamos, egymástól független jelenségekként tűnnek föl, mint tiszta összefüggések, amelyeket megállapítunk, ha kell, sajnálkozva, anélkül azonban, hogy ezen összefüggések ok-okozati jellegét feltárnánk. Ennélfogva elkerülhetetlen, hogy az okok egy másik oldalról is elutasításra találjanak, s csak egyedi párharcok formájában jelenjenek meg, amelyek hol a szegények és a gazdagok egy-egy képviselőjét állítják szembe egymással, hol egy dekadens embert és a jövő emberét, hol egy igaz embert és egy árulót stb. Eizenstejn erőssége, hogy kimutatta, hogy az amerikai montázs főbb *technikai oldalai* Griffith óta, a párhuzamos váltakozó montázs, amely létrehozza a szituációt, és a versengő váltakozó montázs, amely párbajba torlik, erre a burzsoá történelmi és társadalmi felfogásra vezethetők vissza. Ezt az óriási hibát akarja Eizenstejn kijavítani: az igazi okot akarja megmutatni, amely a monumentálist egy „dialektikus” konstrukciónak veti alá (mindenesetre az osztályharcot követeli az áruló, a dekadens vagy a gonosz ember helyett)¹¹.

¹⁰ „Az ember vízárt folytatott küzdelmének triptichonja” tervéről (Tamerlan – cárizmus – kolhozok) lásd Eizenstejn: *La non-différente Nature*. I. vol. 325. o.

¹¹ Eisenstein: *Film Form*. 235. o.: „Természetesen Griffith montázskonceptiója, amely mindenekelőtt párhuzamos, úgy jelenik meg, mint egy dualista világszemlélet, amely a szegényeket és a gazdagokat két párhuzamos vonalon viszi előre egy feltételezett kibékülés felé. Okunk van azt gondolni, hogy a mi montázskonceptiónk a jelenségek teljesen más felfogásából ered, amely egyszerre monista és dialektikus világszemléleten alapul.” Ugyanez érvé-

Ha a monumentális történelem önmagában tekinti az okokat, és az okok közül csupán az egyik egyszerű párharcait tartja számon, amelyek az egyéneket szembeállítják egymással, az antikvárius történelem kizárólag ez utóbbiakat foglalja, és a korban szokásos formájukat rekonstruálja: háborúk és ütközetek, gladiátorharcok, kocsiversenyek, lovagi tornák stb. Az antikvárius pedig nem elégszik meg a szigorú értelemben vett párharcokkal, a külső szituáció felé terjeszkedik; az akció eszközeit tekintve összehúzódnak, az intim szokásokban viszont hatalmas kárpitok, ruhák, parókák, gépek, fegyverek vagy eszközök, ékszerek, személyes tárgyak jelennek meg. Az orgiában együtt él a gigantizmus és az intimitás. Az antikvárius megkettőzi a monumentalitást. Itt is olcsón lehet ironizálni a hollywoodi rekonstrukciókon és a kellékek „vadonatúj” jellegén; az új, mint az antikváriusnál, a korszak aktualizációjának a jele. A szövegek a történelmi film alapvető elemei lesznek, különösen a színes kép esetén, mint a *Sámson és Delilában*, ahol a kereskedő szövegeinek bemutatása és a harminc tunika, amit Sámson ellopott, a színek két csúcspontját jelentik. A gépek is csúcst jelentenek, vagy azért, mert új nemzetcivilizációk születnek belőlük, vagy mert éppen e civilizációk hanyatlását, illetve eltűnését jelzik. Hawksot egyetlen történelmi filmjében – a *Fáraók országában* (Land of the Pharaohs) – csupán egy pillanat érdekli, egészen a végén, amikor az építész mérnökké is válik, és egy rendkívüli, új gépet épít a fáraónak, amely a homokot és a követ, a homok szóródását és a kő legurulását keveri, hogy a piramis temetési kamrájának tökéletesen hermetikus belső záródását biztosítsa.

Végül pedig igaz, hogy a történelem monumentális és antikvárius felfogása nem egyesülne olyan jól az etikai kép nélkül, amely mindkettőt szétosztja és mértéket ad nekik. Ahogy Cecil B. De Mille mondja, a Jóról és a Rosszról van szó, a Rossz minden csábításával és rémségével (a barbárok, a hitetlenek, a türelmetlenek, az orgia stb.). Szükséges, hogy az antik vagy a kö-

nyes az egyetemes világtörténet tervére: Ejzenstejn triptichonja a társadalmi formációk dialektikáján alapul, amelyet Ejzenstejn egy háromfokozatú rákétához hasonlít. Minthogy a három fokozatot úgy képzei el, mint: despotikus formáció – kapitalizmus – szocializmus, érthető, hogy tervét leállították (Sztálin győlt minden történelmi utalást a despotizmusra).

zeli múltat perbe fogjuk, bíróság elé állítsuk, hogy kiderüljön, mi az oka a dekadenciának és az újjászületésnek, mik a dekadencia erjesztői és a születés csirái, mi az orgia és a kereszt jele, a gazdagok mindenhatósága és a szegények nyomora. Erős etikai ítéletnek kell lelepleznie a „dolgozók” igazságtalanságát, együttérzést kell kiváltania, hirdetni kell egy új civilizáció eljövételét, röviden, újra és újra fel kell fedeznie Amerikát... an-nál is inkább, mivel már a kezdet kezdetén lemondunk minden oknyomozásról. Az amerikai film megelégszik annak bemutatásával, hogy a civilizáció felpuhult, és hogy áruló lépett a cselekmény menetébe. A csodálatos mégis az, hogy az amerikai film mindezekkel a korlátokkal együtt is erős és koherens szemléletet tud közvetíteni az egyetemes, monumentális, antikvárius és etikai történelemről.¹²

2.

Melyek az akció-kép törvényei mindezekben a műfajokban? Az első az akció-képre mint egészében szerves ábrázolásmódra vonatkozik. Ez esetben strukturális törvényről beszélhetünk, tudniillik a helyek és a pillanatok ellentéteikben és komplementaritásukban jól megvannak határozva. A szituáció (S), a tér, a keret és a beállítás szempontjából a törvény szervezi meg azt, ahogyan a többféle erő érvényesül: a miliőben megállapítva mindegyiknek a részét (például Ford egeit), ezeknek az erőknek a konfliktusát vagy harmóniáját, a föld sajátos szerepét, a *landot*, amely nem csupán erő, de az összes többi összeütközésének és kibékülésének a helye is, de azt is, ahogy az egész a csoport, a szereplő vagy az otthon körül létrehozza a mindent-átfogót, amelyről leszakadnak az ellenséges vagy barátságos erők, to-

¹² A történelmi film összes nagy áramlatával kapcsolatban ugyanazt a kérdést kellene feltenni: mi a mögötte rejlő történelemszemlélet? A történelem és a film kapcsolatának vizsgálatai már nagyon előrehaladtak, Marc Ferro munkáinak (*Cinéma et Histoire*. Ed. Denoël-Gothier) és a *Cahiers du Cinéma*-ban közreadott tanulmányoknak – 245., 257., 277., 278. számok –, különösen Jean-Louis Comolli cikkeinek) köszönhetően. A felmerült probléma azonban sokkal alapvetőbb, mint ahogy itt mi jelezzük, és egyrészt a közlést és a történelmi kijelentést, másrészt a közlést és a filmképet érinti. A mi kérdésünk ennek csak egy töredékére vonatkozik.

vábbá azt, ahogyan az Indiánok feltűnnek a dombtetőn, a föld és az ég határán... Az idő és a plánok egymásutánja szempontjából pedig az S-ből S'-be való átjutást szervezi, a nagy lélegzést, az összehúzódnás és a kitágulás pillanatainak váltakozását, a kintnek és a bentnek a váltakozását, a fő szituáció másodlagos szituációkra való bomlását, amelyek olyanok, mint megannyi helyi folt a globális foltban. Mindezekből a szempontokból a szerves ábrázolásmódot fejlődésspirálnak tekinthetjük, amely térbeli és időbeli cezúrákat tartalmaz. Ezt a felfogást megtaláljuk Eizenstejnnél is, jóllehet ő teljesen másképp képzei el a vektorok egymásutániságát a spirálon. Griffith és az amerikai film számára a párhuzamos váltakozó montázs elégséges a vektorok egymás közötti kapcsolódásának gyakorlati megszervezéséhez.

A váltakozó montázsban van egy másik alakzat is, amely nem párhuzamos, hanem egy célra irányuló vagy összetartó. Itt az S-ből S'-be való átmenet az A döntő eseményen keresztül történik, amely leggyakrabban az S' közvetlen közelébe esik. A syn-jelnek binómává vagy párbajjá kell összehúzódnia, hogy az általa aktualizált erők másként, más arányban tudjanak eloszlatni, megbékéljenek egymással vagy elismerjék egyikük győzelmét. A második törvény tehát az S-ből A-ba való átmenetet irányítja. A döntő esemény vagy a párbaj csak akkor tud létrejönni, ha a mindent-átfogó különböző pontjairól ez egyszer különböző egy cél felé tartó eseményszálak indulnak ki, amelyek lehetővé teszik a végső individuális összeütközést, a módosító reakciót. Ezek az eseményszálak alkotják az összetartó montázs tárgyait, a Griffith-féle montázs második alakzatát. De talán a tökéletességhez Lang jut el az *M. – Egy város keresi a gyilkost* (M.) című filmjében (amely éppen Lang amerikai emigrációját készítette elő). Noël Burch ennek a filmnek az összetartó montázsát elemezve, és szembehelyezve azt Lang korábbi filmjeivel hozza létre a „nagy forma” fogalmát. A mindent átfogó helyzetet először tényleg egy meghatározott és egyénített tér-idő exponálja: a városi bérház udvara, a lépcsőház és a ház egyik lakásának konyhája, a lakástól az iskolához vezető út, a hirdetmények a falon, az emberek izgatottsága... Ebben a milióban azonban nagyon hamar kibontakozik két pont, majd két eseményszál – a rendőrségi szál és az alvilágé (amely attól tart, hogy a gyermekgyilkos megzavarja tevékenységüket) –, amely szüntelenül vál-

takozik, miközben összetartanak, állandóan egymásra „rímelve”, és amelyek – mint valami csipesz összezsapódó szárai – elkapják a bűnözőt. Megfigyelhetjük, hogy az organikus ábrázolásmód erősen strukturális jellege miatt a negatív és a pozitív hősnek már régóta előkészített helye van, mielőtt még elfoglalná azt, sőt még azelőtt, hogy tudnánk, ki fogja azt elfoglalni: ilyen a gyilkos fokozatos leleplezése. Csak akkor vagyunk tanúi valóságos akciónak, és csak akkor ismerjük meg valóban a gyilkost, amikor az alvilág elkapja őt. Ez M. párharca a banditák és a koldusok törvényszékével. A kettős vonal cezúráival és rímeivel elvezetett minket a szituációból a párbajhoz, a syn-jeltől a binómához. A szerves ábrázolásmód valóban megőrzi végső kétértelműségét; hiszen amikor a rendőrség rajtaüt az alvilágon, és elragadja tőle a gyilkost, hogy törvényes bíróság elé állítsa, nem tudjuk, hogy maga a szituáció vajon módosul-e, helyreáll-e és kitörli-e magából a bűnt, vagy a büntett újra meg újra mindig visszatér („mostantól jobban kell vigyázni a kicsikre...”), vagy minden megváltozik és semmi sem lesz olyan, mint azelőtt: S’ vagy S?

A harmadik törvény mintha a második fordítottja volna. Ha a váltakozó montázs valóban elengedhetetlen a szituációból az akcióba való átmenethez, akkor úgy tetszik, mintha valami ebben az összepréselt akcióban, a párbaj mélyén, ellenállna mindenfajta montázsnak. Ezt a harmadik törvényt Bazin-törvénynek vagy a „tilos montázs” törvényének nevezhetnénk. André Bazin kimutatta, hogy ha két független esemény versenyez az eredmény létrehozásában megítélhető egyetlen montázs alapján, az elért eredményben szükségképp lesz egy pillanat, ahol a két elem nyíltan szembeszáll egymással, és csak redukálhatatlan egyidejűségben lehet megragadni őket, anélkül hogy segítségül hívhatnánk a montázst vagy akár egy beállítás-ellenbeállítást. Bazin Chaplin *Cirkuszát* (The Circus) idézte: minden trükk megengedett, de Charlie-nak be kell mennie az oroszlán-kekrebe, és azonos plánban kell szerepelnie az oroszlán-éval. Nanuknak és a fókának is közös plánban kell látszaniuk.¹³ A binómának ez a törvénye már nem az SS’-t, nem is az SA-t, hanem önmagában az A-t érinti.

¹³ André Bazin: *Tilos a montázs*. In André Bazin: *Mi a film?* Budapest, 1995, Osiris Kiadó. 48–58. o.

A párbaj egyébként nem egyedi, elszigetelt pillanata az akció-képnek. A párbaj az akció vonalát követi, mindig megjelölve a szükséges egyidejűségeket. A szituációból az akcióba való eljutást tehát a párharcok egymásba ágyazódása kíséri. A binóma tehát polinóma. Párharcot nehéz egyértelműen behatárolni, még a westernben is, ahol pedig a legtisztább formában jelenik meg. A cowboy vajon a banditával vagy az indiánnal folytat-e párharcot? Vagy talán az asszonnyal, a baráttal, vagy az új férfival, aki az ő helyébe lép (mint az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben)? Az igazi párharc az M. – *Egy város keresi a gyilkost*ban vajon M. és a rendőrség, vagy M. és a társadalom vagy M. és az alvilág között folyik-e, akik nem kérnek M.-ből? Nem másutt van-e a párharc? Végül is ugyanúgy lehet a filmen kívül, mint a filmen belül. Az alvilági törvénszéki jelenetben a banditák és a koldusok a habitus- vagy viselkedésbűn törvényét juttatják érvényre, a bűnét, mint racionális szerveződését, és M.-nek azt vetik a szemére, hogy szenvedélyből cselekszik. Amire M. azt válaszolja, hogy épp emiatt ártatlan: nem tehet másként, ösztönei, affektusai vezérlik, és a színész ebben a pillanatban, és csak ekkor, expresszionista módon játszik. Vajon az M. – *Egy város keresi a gyilkost*ban az igazi párharc végső soron nem maga Lang és az expresszionizmus között folyik? Ezzel a filmmel mond búcsút az expresszionizmusnak, ezzel lép be a realizmusba, amit a *Dr. Mabuse végrendelete* (Das Testament des Dr. Mabuse) fog megerősíteni (ahol Mabusét a hideg realista szervezőmód szinte eltünteti).

A párharcoknak ez az egymásba ágyazódása – ha létezik egyáltalán – egy ötödik törvény céljait szolgálja: a mindent-átfogó és a hős között, a miliő és az azt átalakító viselkedés között, a szituáció és az akció között szükségképpen nagy *rés* keletkezik, amelyet csak fokozatosan, az egész film során lehet megszüntetni. El lehet képzelni olyan helyzetet, amelyet egyik pillanatról a másikra párbajba lehet átfordítani, de ez „burleszk” volna: Fields egy kurta mesterművében (*The Fatal Glass of Beer*) szabályos időközönként a nagy Északon kinyitja kunyhója ajtaját, és azt kiáltja, „micsoda farkasordító hideg van”, mire valahonnan két hógolyót kap az arcába. Normális esetben azonban hosszú út vezet a miliőtől a végső összecsapásig. Ez amiatt van, mert a hős még nem érett azonnal a cselekvésre;

olyan, mint Hamlet, aki számára túl nagy a végrehajtandó tett. Nem mintha gyenge volna: ellenkezőleg a mindent-átfogóval egyenrangú, de csak potenciálisan az. Nagyságának és erejének valóságossá kell válnia. Le kell mondania visszavonultságáról és belső békéjéről, vagyis meg kell találnia azokat az erőket, amelyekről a helyzet megfosztotta őt, vagy pedig meg kell várnia a kellő pillanatot, hogy megkapja bizonyos közösség vagy csapat szükséges támogatását. A hősnek valójában népre van szüksége, olyan alapvető csoportra, amely felszenteli, de ezenkívül még egy olyan heterogénebb és szűkebb körű alkalmi csoportra is, amely segít neki. Mindazonáltal szembe kell néznie az első hibáival, árulásaival és a második alkalmi eltűnéseivel. Ezek olyan változók, amelyeket megtalálunk mind a westernben, mind a történelmi filmben. Még Ejzenstejn esetében is a szovjet kritika a *Rettegett Iván* hamleti karakterét utasította el: a kétség két nagy pillanatát, melyen mint két cezúrán halad keresztül a hős, valamint arisztokratikus jellegét, amely miatt a nép nem válhat számára alapvető csoporttá, hanem csak alkalmi csoport lesz, amelyet eszközként használ. A hősnek általában belső, illetve külső tehetetlenségi pillanatokon kell keresztülmennie. Cecil B. De Mille *Sámson és Deliláját* azok a képek teszik olyan intenzívvé, amelyek Sámson vakon mutatják, amint a malomkövet forgatja, majd megláncolva a templom csarnokába vetik, s tapogatózva megy, olykor riadt szökkenéssel a macskaállkapcsok harapásaitól, amelyeket a groteszk törpék mozgatnak; végül minden erejét visszanyerve a templom hatalmas oszlopát visszacsúsztatja talapzatára, s ez a kép „rímelt” teljes tehetetlenségének képére, amikor a csikorgó malomkövet forgatta. Másfelől pedig a macskaállkapcsok, amelyek a tehetetlen Sámson harapják, rímelnek a számára állkapcsára, amellyel az ereje teljében levő Sámson korában támadóit agyonütötte. Egyszóval, a valóra válás folyamatával egybeesik egy egész tér-idő folyamat, melynek során a hős „képessé válik” a cselekvésre; és ereje fölér a mindent-átfogóval. Néha tanúi lehetünk két szereplő közti erőátvitelnek is, az egyik a dolgok alakulása során elveszíti erejét, a másik pedig szert tesz rá: ez történik például Mózes és Józsué között. Ford kedveli ezt a dualista struktúrát, amely megint csak egy binómát jelez: a törvény embere leváltja a Nyugat emberét a *Liberty Valance*-ban;

vagy például az *Érik a gyümölcsben* (The Grapes of Wrath) a matriarchális paraszt családanya, aki „már nem ismeri ki magát”, amikor a kis csoport széthullik, miközben a fiú kezd tisztán látni, ahogy megérti az új harc értelmét és jelentőségét. Ezek közül a szempontok körül a szerves ábrázolásmódot ez az utolsó fejlődéstörvény szabályozza: *nagy résznek kell lennie a szituáció és az elkövetkezendő akció között*, de ez a rés csak azért létezik, hogy a cezúrák által tagolt folyamat, mint megannyi visszalépés és előrelépés, kitöltse azt.

3.

Az akció-kép viselkedés-filmművészetet inspirál (behaviorismus), mivel a viselkedés olyan akció, amely az egyik helyzetből átmegy egy másikba, és azért válaszol bizonyos helyzetre, hogy megpróbálja módosítani azt, vagy létrehozni egy másik helyzetet. A viselkedésnek ebben a felívelésében Merleau-Ponty a modern regénynek, a modern pszichológiának és a film szellemének közös jegyét vélte felfedezni.¹⁴ Ehhez azonban nagyon erős szenzomotoros kapcsolat szükséges, és a viselkedésnek igazán strukturálnak kell lennie. Az SAS' formájú nagy szerves ábrázolásmódnak nemcsak megkomponálnak kell lennie, hanem meg is kell teremteni azt: a szituációnak egyrészt mélyen és folyamatosan át kell járnia a szereplőt, másrészt az átitatott szereplőnek szabálytalan időközönként cselekvésben kell kitörnie. Ez a realista erőszak képlete, amely teljesen más, mint a naturalista erőszak. A szerkezet egy tojáshoz fogható: egy növényi vagy vegetatív pólus (átítatás) mellett egy animális pólus (*acting-out*). Tudjuk, hogy ebben az értelemben az akció-képet az Actor's Studio és Kazan filmjei foglalták rendszerbe. A szenzomotoros séma itt kerítette hatalmába a képet, és itt kezdett kibomlani egy genetikai elem. Az Actor's Studio szabályai kezdettől fogva nemcsak a színészi játékra, hanem a film koncepciójára és lefolyására is vonatkoztak, a film beállítása, tagolására, összeállítására. Az egyik alapján következ-

¹⁴ Merleau-Ponty: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. In *Sens et non-sens*. Ed. Nagel.

tethetünk a másakra, a realista színészi játékból a film realista természetére, és viszont. Márpedig nem elég azt mondani, hogy a színész sohasem semleges, és hogy folytonosan aktív. Ha éppen nem tör ki, akkor átítatódik, és sohasem marad nyugton. A színész számára, mint ahogy a szereplő számára is, az alapvető neurózis a hisztéria. Valójában a vegetatív pólus ugyanúgy mozgásban van, mint amennyire az állati pólus, a különbség csak annyi, hogy míg az első egy helyben mozog, a második gyorsan változtatja helyét. A szivacszerű átítatódás ugyanolyan intenzitású, mint amilyen hirtelen kitörésű az acting-out. Az akció-kép strukturális és genetikusan ábrázolásmódja éppen ezért olyan képletet tesz lehetővé, amelynek alkalmazási lehetőségei végtelenek. Kazan tanácsolta, hogy a konfliktusban lévő szereplőket étkeztessük együtt: a közös táplálkozás még erősebbé teszi a párharc kitörését. Nézzünk egy nem régi filmet, amely alkalmazza a Módszert vagy a Rendszert: Arthur Penn *Georgia barátaiját* (Four Friends). A jelenetben együtt ebédel a lány milliárdos papája és az emigráns proletár vőlegény; látjuk, ahogy a helyzetből adódó feszültség rátelepszik a főszereplőkre; azután az apa azt mondja: „nem szokásom odaadni azt, ami az enyém”, és ezek a szavak szinte robbanásszerűen megváltoztatják a helyzetet, mivel az apa és a lánya közötti viszonyba új elemet vezetnek be, az incesztust sejtetik. Később, az eljegyzési fogadáson, a szinte észrevétlen, elmosódottan látszó apa az üvegezett beugróban mintha magába szívna a helyzetet, mint valami mérgező növény; csak egy kisgyerek veszi őt észre, és vár; az apa kisiet, megöli a lányát, és súlyosan megsebesíti a vőlegényt, újra módosítja hát a szituációt ebben az állatias acting-outban.

Olyan ez, mint az élet differenciálódása Bergson szerint: a növény vagy a vegetáció feladata az, hogy helyben raktározza el, halmozza fel a robbanóanyagot, míg az állat arra vállalkozik, hogy hirtelen mozdulatokban felrobbantsa azt.¹⁵ Fuller eredetisége talán az, hogy végső pontjáig vitte el ezt a differenciálódást, ami a szakaszos előrehaladást és a láncolatok megszakítását jelenti. A háborús film kedvez ennek az eljárásnak, egyrészt a maga végtelen várakozásaival és hangulati átítatód-

¹⁵ H. Bergson: *Teremtő fejlődés*. I. m. II. feje.

dásaival, másrészt brutális robbanásaival és acting-outjaival. Fuller a neki megfelelő erőszakos figurákat tulajdonképpen a vegetatív örülteknél találja meg, akik úgy viselkednek, mint a növények a *Shock Corridor* folyosóján és a *Fehér kutya* (White Dog) agresszív kutyája. Igaz, az örülteknek is megvannak a saját kiszámíthatatlan robbanásaik, a kutyának pedig a maga hosszú, titokzatos átítatódása. „Megmagyaráztam a kutyának, hogy ő most színész...” De Fuller a növényeknek is el tudja magyarázni ezt. Nála az a szélsőséges disszociáció a fontos, amely az erőszak mindkét oldalát megkettőzi, és amely néha megfordítja a pólusokat: a helyzet ilyenkor sötét naturalizmusba fordul.

Kazan is el tudja választani a pólusokat, és a *Baby Doll* az egyik legszebb vegetatív film, amely egyszerre fejezi ki a Dél mérgezett és lelassult életét és a bölcsős fiatalasszony vegetális létezését. De ami Kazant érdekelte, és ami fejlődését meghatározta, az az átítatódások és a robbanások sorának kialakítása, amellyel inkább folyamatos, mint kétpólusú struktúrát hozott létre. A cinemascope elnyújtott formátumú képei erősítik ezt a tendenciát. És épp ez az Actor's Studio ortodoxiája: a nagy „globális feladat”, SAS', folyamatos, egymást követő konkrét feladatokra bomlik (s1, a1, s2, a2, s3...). Az *Amerika, Amerika* (America, America) minden jelenetének megvan a maga geográfiája, szociológiája, pszichológiája, tonalitása, helyzete, amely az előző akciótól függ, és amely új akciót eredményez, mégpedig úgy, hogy a hőst mindig egy következő helyzetbe rángatja bele, az átítatódás és a robbantás által egészen a végső robbanásig (New York rakpartjának átölelése). A kirabolt, prostituált, gyilkossá vált, eljegyzett és elárult hős ezeken az állomásokon megy keresztül, amelyeket mind átfog a mindenütt jelen levő nagy feladat: elmenekülni Anatóliából (S), és eljutni New Yorkba (S'). S a mindent átfogó, a nagy feladat megszenteli, de legalábbis felmenti a hőst mindazért, amit itt-ott elkövetett: kivülről elvesztette a becsületét, de megmentette belső tisztességét, szíve tisztaságát és családja jövőjét. Nem mintha megtalálná a békét. Káin világa, Káin jele nem ismeri a békét, hanem egy hisztérikus neurózisban egyesíti az ártatlanságot és a bűnösséget, a szégyent és a becsületet: ami a különböző konkrét helyzetekben alávalóságnak minősül, az a nagy globális szí-

tuációban nem más, mint szükséges hősiesség, az ár, amit meg kell fizetni. A *rakparton* (On the Waterfront) bőségesen kifejti ezt a hitet: ha nem árulom el a többieknek, akkor magamat és az igazságot árulom el. Sok átélt piszkos szituáción és sok szégyenletes robbanáson kell keresztülmenni, hogy észrevegyük azt a bélyeget, amely tisztára mos, és a robbanást, amely megment és megbocsát. Ilyen az *Édentől keletre* (East of Eden), amely a nagy biblikus film, Káin és az árulás története, amely más-más módon ugyan, de Nicholas Rayt és Samuel Fullert is kísértette.¹⁶ Ez a téma öröktől fogva jelen van az amerikai film-ben és annak szent és profán történelemfelfogásában. De ami a lényeg, hogy Káin most realistává vált. Kazannál az a mód érdekes, ahogy az amerikai álom és az akció-kép együtt illúziótlanodik, illetve durvul el. Az amerikai álom egyre inkább álommá válik, semmi más, csak álom, amit a tények cáfolnak; de nagy erejű megrázkódtatást is jelent, mivel már olyan tetteket is magában foglal, mint az árulás és a besúgás (még akkor is, ha Ford szerint az álom szerepe éppen az, hogy ez utóbbiakat kizárja). És éppen a háború után, pontosan abban a pillanatban, amikor az amerikai álom összeomlik, és amikor az akció-kép végső válságba jut, ahogy látni fogjuk, az álom ebben a pillanatban találja meg legpregnansabb formáját, az akció pedig a legerőszakosabb, legrobbanékonyabb sémáját. Ez az akciófilm agóniája, még akkor is, ha még hosszú ideig készítenek ilyen filmeket.

Ez a viselkedés-filmművészet nem elégszik meg egy egyszerű szenzomotoros sémával még akkor sem, ha az feltételes reflex típusú. Ez sokkal összetettebb behaviorizmus, amely alapvetően belső tényezőket vesz figyelembe.¹⁷ Valójában éppen annak kell külsőnek tűnnie, ami a szereplő bensőjében játszó-

¹⁶ Mindezekben a Kazant illető kérdésekben (az esztétikai strukturálásnak, valamint az életművet mélyen átható besúgásnak a személyes problémái) Roger Taillieur elemzéseire fogunk hivatkozni. (Kazan. Ed. Seghers.) Láttuk, mekkora jelentőséget tulajdonít az amerikai film, különösen a történelmi film az áruló témájának. A háború után, a mccarthyizmussal ez még nagyobb szerephez jut. Fullernél az áruló témájának eredeti kezelését találjuk. Lásd Jacques Lourcelles: *Thème du traître et du héros. Présence du cinéma*, 1964. március. 20. szám.

¹⁷ A behaviorista lélektan fejlődéséről, amely egyre inkább a viselkedés belső tényezőit veszi figyelembe, lásd Tilquin: *Le behaviorisme*. Ed. Vrin.

dik az őt átítató helyzet és az akció találkozásánál, amit a szereplő véghezvisz. Ez az Actor's Studio szabálya: *csak a belső számít*, de ez a belső nem rejtett, hanem összekapcsolódik a viselkedés genetikai elemével, amit meg kell mutatni. Nem az akció tökéletesítéséről van szó, hanem akció-kép fejlődéséhez elengedhetetlenül szükséges feltételről. E realista kép valójában sohasem felejt el, hogy meghatározásánál fogva fiktív helyzeteket és tettetett cselekedeteket mutat: nem vagyunk „igazából” vészhelyzetben, nem gyilkolunk, nem „igazából” iszunk. Ez csak színház vagy film... A nagy realista színészek tökéletesen tisztában vannak ezzel, és az Actor's Studio ehhez kínál nekik módszert. Egyrészt érzéki kapcsolatot kell kiépíteni a helyzet közelében levő tárgyakkal: akár képzelt kapcsolatot is egy anyaggal, egy pohárral, valamilyen pohárral vagy szövettel, ruhával, eszközzel, rágógumival. Másrészt a tárgynak érzelmi emléket kell felidéznie, újra életre kell keltenie a érzelmet, amely nem feltétlenül azonos, hanem csak analóg azzal, amit a szerep mobilizál.¹⁸ A közeli tárgyak megérintésével, a helyzetnek megfelelő érzelem felkeltésével, azaz a tárgy és az emóció ilyen jellegű belső kapcsolatával jön létre a fiktív szituáció és a tettetett cselekedet külső folyamatossága. Az Actor's Studio nem ösztönzi jobban a színészt a szereppel való azonosulásra, mint más módszer; sőt inkább egy ellenkező irányú művelet jellemzi, melynek segítségével a realista színésznek azonosítania kell a szerepet bizonyos belső elemekkel, amelyekkel a színész rendelkezik, és amelyeket kiválaszt önmagában.

De a belső elem nem csupán a színész alakítása, hiszen az képen jelenik meg (innen a színész állandó izgatottsága). Önmagában és közvetlenül a belső elem viselkedéselem, az érző-mozgató alakulat. Egymáshoz igazítja az átítatódást és a robbanást. A tárgy és az emóció párosa tehát úgy jelenik meg az akció-képben, mint valami eredetjel. A tárgy ezért minden lehetséges alakban (használt, eladott, megvett, kicsérélt, eltört, átölelt, visszautasított...) a hozzá illeszkedő aktualizált érzel-

¹⁸ A belsőről, a kontaktusról és az affektív emlékezetéről lásd Stanislavski: *La formation de l'acteur*. Ed. Payot; Lee Strasberg: *Le travail à l'Actor's Studio*. Ed. Gallimard, 142. o. Az Actor's Stúdióról és folytatásairól, Odett Aslan: *L'acteur au XX. siècle*. Ed. Seghers, 258. skk.

mekkel együtt jelenik meg: például az *Amerika*, *Amerikában* a nagymama által adott kés, az elhagyott cipők, a fez és a zsirardikalap, amik S-nek és S'-nek tudhatók be... Az esetek mind-egyikében van egy olyan emóció-tárgy páros, amely csupán a realizmushoz tartozik, viszont a maga módján az ösztön, a féltis vagy az affektus és az arc realizmusának felel meg. Nem mintha a viselkedés-filmművészet feltétlenül kerülné a nagyközelít (Tailleur a *Baby Doll* egyik nagyon szép jelenetét elemzi, ahol a férfi szó szerint „belép” a nő nagyközelijébe, keze elkalandozik az arcon, ajka a haján)¹⁹. Csakhogy a tárgy érzelmi manipulációjának, a tárggyal kapcsolatos érzelmi tettnek nagyobb hatása lehet, mint a nagyközelinek az akció-képen. A *rakparton* egyik jelenetében, ahol a nő kétértelműen viselkedik, a férfi pedig félen és bűnösnek érzi magát, fölveszi a nő által el ejtett kesztyűt, megtartja, játszik vele, végül belecsúsztatja a kezét.²⁰ Az akció-kép számára olyan ez, mint eredet- vagy embrionális jel, amit *Lenyomat*nak nevezhetnénk (érzelmi tárgy), és amely már „szimbólumként” működik a viselkedés területén. Furcsa módon egyesíti a színész tudattalanját, a szerző személyes büntudatát, a kép hisztériáját, ilyen például a megégett kéz, a lenyomat, amely állandóan visszatér Dmytryck filmjeiben. Legáltalánosabb meghatározása szerint a lenyomat a belső, de látható kapocs az átítató szituáció és a robbanó akció között.

¹⁹ Tailleur, 94. o.

²⁰ Michel Ciment Kazannak feltett kérdéseiben jól kibontja ezt a képtípust, amely arra törekszik, hogy helyettesítse a nagyközelít: *Kazan par Kazan*. Ed. Stock, 74. skk.

AZ AKCIÓ-KÉP: A KIS FORMA

1.

Most az akció-képnek egy teljesen más oldalát kell megvizsgálnunk. Ha az akció-kép mindig „kettőt” egyesít minden szinten, érthető, hogy neki is két különböző oldala van. A nagy forma – SAS’ – a helyzettől halad az akció felé, amely módosítja a helyzetet. De van egy másik forma is, amely éppen ellenkezőleg, az akciótól halad a helyzet és egy újabb akció felé: ASA’. Ezúttal az akció leplezi le a szituációt, a szituáció egy darabját vagy aspektusát, amely új akciót indít el. Az akció vakon halad előre, és a szituáció a sötétben vagy a kétértelműségben jelenik meg. A szituáció akcióról akcióra haladva lassanként előtűnik, variálódik, végül megvilágosodik, vagy megőrzi titkát. Nagy formának neveztük azt az akció-képet, amely a szituációtól mint mindent-átfogótól (syn-jel) haladt a párharcként felfogott akció felé (binóma). Az egyszerűség kedvéért kis formának nevezzük azt az akció-képet, amely bizonyos akcióból, viselkedésből vagy habitusból kiindulva halad a részben leleplezett szituáció felé. Ez megfordított szenzomotoros séma. Az ilyen ábrázolás már nem globális, hanem lokális. Már nem spirális, hanem elliptikus. Már nem strukturális, hanem eseményyszerű. Nem etikus, hanem komédikus („komédikust” mondunk, mert ez az ábrázolásmód komédiát eredményez, jöllehet nem feltétlenül komikus, lehet drámai is). Az új mozgás-kép kompozíciós jele az index.

Ez a fajta akció-kép különösen a *Bohémvérben* (A Woman of Paris) ébredt öntudatra, amelyet Chaplin csak rendezett, de nem játszott benne, illetve Lubitsch egész életművében. Még felületes elemzés számára is nyilvánvaló, hogy az indexnek két fajtája vagy két pólusa van. Az első esetben az akció (vagy akcióval felérő egyszerű gesztus) olyan szituációt tár fel, amely önmagában nem adott. A szituáció tehát az akció eredménye-

képpen jön létre azonnali következtetés vagy egy viszonylag összetett kombináció segítségével. Mivel a szituáció nem adott, az index itt hiányindex, s így lyuk keletkezik az elbeszélésben, és megfelel az „ellipszis” szó első jelentésének. Például a *Bohémvérben* Chaplin annak az egy évnek a hiányát hangsúlyozza, amit semmi nem tölt be, amelyre azonban a gazdag ember szeretőjévé vált hősnő új viselkedéséből és öltözködéséből következtethetünk. Sőt az arcok nemcsak önálló kifejező vagy érzelmi értékkel nem rendelkeztek, de még a legkisebb jelzést sem mutatták arra nézve, hogy mi történt a képen kívül: valóban úgy működtek, mint egy globális szituáció indexei. Ilyen például az a híres kép a vonatról, amelynek érkezését csak az asszony arcán átfutó fénycsóvából látjuk, vagy az erotikus képek, amelyekre csak az asszisztensek által következtethetünk. Azok a példák még nyilvánvalóbbak, ahol az index bármiféle apró következtetést foglal magában, bármilyen felszínes legyen is az: például „a szobalány kinyitja a komódot, és egy férfigallér véletlenül a földre esik, s ez leleplezi Edna viszonyát”.¹ Lubitschnál állandóan találunk apró következtetéseket, amelyek benne vannak a képben, és így indexként funkcionálnak. A *Mindkettőt szeretem* (Design for Living) című filmben – semmit nem veszített merészségéből – ilyen a hősnő, aki természetességgel és egyszerűséggel követeli magának a jogot, hogy két szeretővel éljen együtt, az egyik meglátja a másikat szmokingba öltözve kora reggel közös kedvesüknél: ebből a jelből arra következtet (ahogy a néző is), hogy barátja a fiatal nővel töltötte az éjszakát. Az index itt tehát abból áll, hogy az egyik szereplő „túl” van öltözve, estélyi ruhájában túlságosan jól öltözöttnek tűnik ahhoz, hogy feltételezhetően ne lett volna éjszaka intim helyzetben, amelyet azonban a filmen nem láthatunk. Ez egy következtetés-kép.

Van egy másik, összetettebb típusa az indexnek, a kétértelműség-index, amely megfelel az „ellipszis” második (geometria) jelentésének. A *Bohémvérben* a sok első típusú indexet (például a hősnő különös kis mosolyait) látva arra a következtetésre juthatunk, hogy nem nagyon kötődik szerelméhez. Ez

¹ Charles Chaplin: *Histoire de ma vie*. Ed. Laffont. (A *Bohémvér*-összeállításra fogunk hivatkozni [Cinématographe, 1981. 64. szám]: nevezetesen Jean Tédesco cikkére, amely egyidejű a filmmel, valamint Jacques Fieschi elemzésére.)

zel szemben gazdag szeretőjével sokkal kétértelműbb a viszonya, emiatt a néző folyton arra gondol, hogy csak a vagyon, a fényűzés és egy bizonyos cinkosság miatt kötődik hozzá az aszszony, vagy netán egy megértőbb, mélyebb szerelemmel szereti őt? Ugyanez a kérdés vetődik fel Lubitsch *Kékszakáll nyolcadik felesége* (Bluebeard's Eight Wife) című filmjében. Itt a részleteknek és az indexeknek egy másik típusa miatt habozunk; és nem valami olyasmi miatt, ami hiányzik vagy nem adott, hanem az index kétértelműsége folytán (mint az elejtett és felkapott gallér a *Bohémvérben*). Mintha egy akció vagy egy viselkedés valami apró kis különbséget rejtene magában, amely elég ahhoz, hogy egyidejűleg két távoli, teljesen különböző szituációra vezessük vissza őket. Illetőleg mintha a két akció, a két gesztus alig különbözne egymástól, és mégis az a picis kis különbség két egymással szembehelyezhető, szemben álló helyzetre utalna. A két szituáció közül az egyik lehet valóságos, a másik látszólagos vagy hazug; de mind a kettő lehet valóságos is; és végül a kettő felcserélődhet egymással oly módon, hogy az egyik valóságossá, a másik pedig látszólagossá válik vagy fordítva. Ilyen esetekkel gyakran találkozhatunk: például az ártatlant bűnösnek nézik (valaki késsel a kezében egy hulla közelében, vajon azért, mert megölte, vagy csak éppen kihúzta belőle a kést?). Az említett bonyolultabb esetek sokkal érdekesebbek. Belőlük bonthatjuk ki az új indexre vonatkozó törvényt: az *akción belüli vagy két akció közötti apró különbség óriási különbséget eredményez két szituáció között*. Ez a szó második értelmében vett ellipszis, mivel a távoli szituációk olyanok, mint valami kettős gócpont. A kétértelműségnek vagy inkább a távolságnak az indexe, nem pedig a hiánynak. Az sem nagyon számít, hogy az egyik szituáció meghazudtolódik vagy éppen tagadva van, mert ez csak akkor következik be, amikor már betöltötte a funkcióját, de még ekkor sem elég erőteljesen ahhoz, hogy megszüntesse az index kétértelműségét és a felidézett szituációk közötti távolságot. Lubitsch minden bizonnyal a *Lenni vagy nem lenni*-ben (To Be or Not To Be) jut el a komplex indexek tökéletes kezeléséhez. Vagy megoldhatatlan értelmű képekben – mint például abban, amelyben egy néző elhagyja a helyét, amint a színész belekezd a monológjába (azért teszi ezt, mert elege van, vagy mert randevúja van a színész feleségé-

vel?) –, vagy egy-egy cselekmény egészére nézve, ami a montázs egész problematikáját idézi föl: a gesztusokban levő egész kicsi különbséget, de ugyanúgy két szituáció közötti különbség nagyságával is, aszerint hogy a szintársulat a németek szerepét játssza-e egy darab nézői előtt, vagy ellenkezőleg, németnek „adják ki” magukat a németek előtt, akik – most már úgy tűnik – saját szerepüket játsszák. Ez az élet vagy halál kérdése: a szituációk nagyon különböznek egymástól, annál inkább, mert a szereplők tudják, hogy minden a viselkedés apró különbségeitől függ.

Mindenesetre a kis formában az akcióból következtetünk a szituációra vagy a szituációkra. Úgy tűnik föl, hogy ez a forma elvben olcsóbb, gazdaságosabb: Chaplin például elmagyarázza, hogy azért használta a vonat lámpájának fénycsóvját az arcon, mert nem tudott közvetlenül egy francia vonatot bemutatni... Ez az ironikus megjegyzés azért lényeges, mert egy általános problémát vet fel: a B-szériás vagy kis költségvetésű filmek cselekményének hatását a filmkép újításaira. Bizonyos, hogy a gazdasági kényszerek ragyogó ötleteket inspiráltak, és a spórolási kényszer szülte képeknek egyetemes hatásuk lehetett. Rengeteg példát találunk erre a neorealizmusban, a francia új hullámban, de ez mindenkor igaz, és a B-szériát gyakran tekinthetjük a kísérletezés és a kreativitás aktív központjának. Csakhogy a „kis forma” kiindulópontja nem feltétlenül az alacsony költségvetésű filmekben van, és főleg nem ezekben fejeződik ki legtökéletesebben. Ugyanannyi kifejezőerőt talál a cinemascope-ban, a színben, a pompázatos rendezésben, mint maga a nagy forma. Ha kis formának nevezzük, az még önmagában semmit sem jelent, s azért van, hogy szembehelyezzük egymással az akció-kép két képletét: az SAS'-t és az ASA'-t, vagyis a nagy, egyértelmű szervezetet, amely átfogja a szerveket és a funkciókat, vagy pedig, ellenkezőleg, a szerveket és az akciókat, amelyek csak lassanként állnak össze egy kétértelmű szervezetbe.

Na már most könnyen megállapíthatjuk, hogy az akció-kép két képlete mely belőlük származó műfajoknak, illetve belőlük származó műfaji állapotoknak felel meg. Az imént az ASA kis formájú erkölcsi vígjátékot láttuk, ami különbözik az SAS nagy formájú társadalmi-lélektani filmtől. De hasonló megkülönböztetés vagy ellentét érvényes a legkülönbözőbb területeken.

Térjünk vissza először a monumentális és antikvárius történelemszemléletű SAS formájú nagy történelmi filmre. Szemben áll ezzel egy ASA formájú, nem kevésbé történelmi film, amelyet, helyesen, „kosztümös filmnek” neveztek. Ebben az esetben a kosztüm, az öltözet, a szövet viselkedésként, habitusként funkcionálnak, és annak a helyzetnek az indexei, amelyet éppen ők tárnak fel. Nem úgy, mint a történelmi filmben, ahol – mint láttuk – a szöveteknek és a kosztümöknek nagy jelentőségük volt, hiszen a monumentális és antikvárius felfogásba illeszkedtek bele. Itt viszont pusztán divattervezői szemléletről van szó, mintha a szabó és a díszlettervező átvette volna az építész és a régiségkereskedő helyét. A kosztümös filmben, csakúgy, mint az erkölcsei vígjátékban, a habitus elválaszthatatlan az öltözéktől, az akciók elválaszthatatlanok a kosztümöktől, amelyek az akciók és a belőlük eredő szituációk formáját hozzák létre, továbbá elválaszthatatlanok a szövetektől és a kárpitoktól. Nem meglepő, hogy Lubitsch, munkásságának kezdetén, a német expresszionista periódusában olyan kosztümös filmeket csinált, amelyek már magukon hordozták egyéni gondolkodásmódjának nyomait (*Boleyn Anna*, *Madame Dubarry*, és különösen a *Sumurum* keleti fantáziája): a szövetek, a ruhák, az öltözetek, amelyeknek a képen vissza tudni a textúráját, fényességét vagy matt voltát, indexként funkcionáltak.²

A dokumentumfilm területén a harmincas évek angol iskolája szemben állt a Flaherty-féle nagy dokumentumfilmmel. Grierson és Rotha azt vetette Flaherty szemére, hogy társadalmi és politikai téren közömbös. Ahelyett, hogy a mindent-átfogóból indultak volna ki, a környezetből, amelyből „természetesen” lehet következtetni az emberek viselkedésére, a viselkedésből indultak ki, hogy abból következtessenek a társadalmi helyzetre, amely nem önmagában adott, hanem ő maga is folytonosan működésben és változásban lévő harcokra vezethető vissza. A habitus így a kultúrák közötti és egy adott kultúrán belüli kü-

² Lubitsch ugyanolyan nagy szakmai ismeretekkel rendelkezett a szövetek és a „konfekció” terén, mint amekkorával Sternberg a csipkék és a „rövidáru” terén. Lotte Eisner – Lubitsch kosztümös filmjeinek szigorú bírálója – elismeri, hogy Lubitsch új elemmel gazdagítja az expresszionizmust és annak mélységek iránti érzékenységét: a szöveten és a kép felszínén megjelenő fény játékkal. – Ugyanez lesz később Murnau egyik tündöklő megoldásának lényege a *Tartuffe*-ben. Lásd *L'écran démoniaque*, 39–43. és 141. o.

lönbségekről tanúskodik. A viselkedésből kiindulva jutunk el a szituációig úgy, hogy az egyiktől a másikig „a valóság alkotó értelmezésére” kerülhet sor. Ezt az eljárást más körülmények között a *cinéma direct* és a *cinéma-vérité* fogja újra alkalmazni.

Ott van még azután a rendőrfilm és a bűnügyi film közötti különbség. Nyilvánvalóan találkozhatunk rendőrökkel egy bűnügyi filmben, és az is elképzelhető, hogy nincs rendőr a rendőrfilmben. A két típust az különbözteti meg egymástól, hogy a bűnügyi film SAS formájában a szituációtól vagy a környezettől haladunk a párbajszerű akciók felé, míg az ASA formájú rendőrfilmben az indexeszerű vak tettektől haladunk a homályos szituációk felé, amelyek egészükben variálódnak, illetve teljesen felborulnak az index legkisebb változásától is. A regényíró Hammett kijelentése pontosan ezt a képtípust fejezi ki: „benne hagyni a franciakulcsot a gépben”. Ez az a vak tett, amely kirobbantja a teljesen sötét szituációt, szituációfoszlányokat szakít ki. Nagyon szép filmek születtek így: Hawks *A nagy álomja* (The Big Sleep), Huston *A máltai sólyomja* (The Maltese Falcon) (ugyanezek a szerzők jeleskedtek a bűnügyi film nagy formájában is). Ennek a műfajnak a főművét azonban valószínűleg Lang készítette el a *Minden kétségen felül* (Beyond a Reasonable Doubt) címmel: a hős, aki kampányt folytat egy bírói tévedés ellen, hamis nyomokat fabrikál, amik őt keverik gyanúba; mivel azonban a készítés bizonyítékai eltűnnek, egyszerre ott találja magát letartóztatva és elítélve; már majdnem kegyelmet kap, amikor menyasszonyának egyik utolsó látogatása alkalmával megvágja magát, vagyis jelet ad, amiből a nő megérti, hogy bűnös és tényleg ölt. A fabrikált bizonyítékok csak eltakarták az igazságot, de egy váratlan fordulat következtében ugyanoda vezettek, mint az igaziak. Egy film sem adja át magát a jelek ilyenfajta táncának, a távoli és ellentétes szituációk mobilitásának és változatosságának.

2.

A western végül ugyanezt a problémát különösen gazdag feltételek között veti föl. Láttuk, hogy a lélegző nagy forma nyilvánvalóan nem elégzik meg az epikával, hanem változatain ke-

resztül átfogó környezetet és globális szituációt tart fenn; ez utóbbi olyan akciót idéz elő, amely viszont belülről képes átalakítani a szituációt. Ennek a nagy szerves ábrázolásmódnak, például Fordnál, jól meghatározható jegyei vannak: egy vagy több alapvető csoportot foglal magába, melyek mindegyike jól definiált és homogén, helyekkel, belsőkkel, szokásokkal rendelkezik (mint a *A kocsis* öt csoportja); ezenkívül egy alkalmi vagy a körülmények adta heterogénebb, heteroklitikus, de funkcionális csoportot is. Végeredményben a szituáció és a végrehajtandó akció között nagy rés tátongott, amely csupán azért létezett, hogy meg lehessen szüntetni: a hősnek azokat az erőket kellett felszínre hoznia, amelyek őt egyenrangúvá tették a szituációval, cselekvőképessé kellett válnia, lassan azzá is vált, amennyiben a „jók” csoportját képviselte, és megtalálta a szükséges segítséget az alkalmi csoportban (az alkoholista doktor, a jólelkű, könnyűvérű lány stb. hatékony segítségnek bizonyultak). Már az figyelemre méltó, hogy Hawks ehhez az organikus ábrázolásmódhoz csatlakozik, s mindezt oly módon teszi, hogy keze nyomán az alapvetően megváltozik. Amikor ez az ábrázolásmód tökéletesen megnyilatkozik – mint a *Vörös folyó* (Red River) elején, amikor az ég háttéréből kiemelkedő pár magát a Természetet jelenti –, a kép túl erős lesz ahhoz, hogy hosszabb ideig ki lehessen tartani. Ha pedig kitart, azt egy más módon teszi: a kép cseppfolyóssá válik, a horizont egyesül a folyóval, a *Vörös folyó*ban éppúgy, mint *A nagy égbolt*ban. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Hawksnál a földi szerves ábrázolásmód kiürül, és csak a szinte elvont cseppfolyós funkciókat hagyja tovább élni, melyek premier plánba kerülnek.

Először a helyek veszítik el azt a szerves életet, amely átfogta, áthatotta őket és belehelyezte egy egészbe: a *Rio Bravo* börtöne tisztán funkcionális, még arra sincs szükség, hogy lássuk foglyait; az *El Dorado* temploma is már csak régmúlt szerepéről tanúskodik; a *Rio Lobo* városa már csak egy „kiszáradt váz, ahol csak a funkciókat lehet látni, kivérzett, a múlt súlyától megroppant város”. Mindeközben az alapvető csoport nagyon általánossá válik, és az egyetlen még jól definiált közösség a vegyes összetételű, alkalmi csoport (egy alkoholista, egy öregember s egy egészen fiatal ember...): ez tehát funkcionális csoport, amelynek nincs szerves gyökere; egy törlesztendő

adósság, egy helyrehozandó hiba, a végleges lecsúszás elkerülése jobban motiválják, mint a közösség képviselete, erőit és eszközeit inkább zseniális gépek feltalálására szenteli (*A nagy égbolt* katapultfája, a *Rio Bravo* végső tűzijátéka, és nem westernként a *Tűzgömb* [Ball of Fire] tudósgepe, egészen a *Fáraók országa* nagy találmányáig).³ Hawksnál ez a tiszta funkcionálizmus, helyettesíti a mindent-átfogó struktúráját. Néhány filmjének klausztrofiliájáról számtalanszor esett szó: a *Fáraók országának* találmánya épp abban áll, hogy a halotti kamra belülről záródik, de ilyen a *Rio Bravo* is, amit „kamarawesternnek” lehetne nevezni. Tudniillik a mindent-átfogó eltörlésével már nem áll fenn kommunikáció, miként megszokhattuk Fordnál a szerves belső és az azt körülvevő külső között, amely élő környezetet nyújt neki, ahonnan ugyanúgy jöhet segítség, ahogy támadás is. Ezzel szemben itt az érdekes viszony-csere következtében a váratlan, a heves, valamint az esemény belülről érkeznek, míg a külső inkább a szokásos vagy az eltervezett akció helyszíne (érdekesen megfordítva így a külső és a belső viszonyt).⁴ Mindenki belép és átmegy azon a szobán, ahol a sheriff fürdik, mint valami köztéren (*El Dorado*). A külső környezet elveszíti görbületét, és olyan érintő formáját veszti föl, amely belsőként funkcionáló ponttal vagy szegmenssel érintkezik: a kint és a bent tehát *egymáshoz képest* válnak külsővé, tisztán lineáris viszonyban vannak egymással, amely az ellentétes elemek funkcionális permutációját teszi lehetővé. Ebből származik Hawks folyamatos megfordításainak mechanizmusa, amely minden szimbolikus háttértől függetlenül világosan működik, akkor is, amikor ezek a megfordítások nem csupán a külsőre és a belsőre vonatkoznak, hanem – mint a komédiákban – az összes bináris viszonyt érintik. Ha a külső és a belső tisztán funkciók, akkor a belső felveheti a külső szerepét; azaz például a csábítás során a nő felveheti a férfi szerepét, a férfi

³ A két korábbi témához lásd Michel Devillers cikkét. *Quatre études sur Howard Hawks. Cinématographie*, 1978. március. 36. szám.

⁴ *Positif*, 1977. július. 195. szám: a Hawks-filmek külső és belső viszonyát illetően Eyquem, Legrand, Masson és Ciment cikkeire hivatkozunk, valamint Bourget írására, amely sok árnyalatot visz ebbe a témába. A *Cinématographie*-ban Emmanuel Decau és Jacques Fieschi hangsúlyozzák a megfordítások általános mechanizmusait Hawksnál.

meg a nőét (*Leopárd kisasszony* [Bringing Up Baby], *I Was a Male War Bride*, valamint Hawks westernjeinek női figurái). A felnőttek vagy az öregek gyermekszerepeket kapnak, a gyermek pedig egy szörnyű érett felnőttet játszik (*Tűzgömb*, *Szökevény* [Gentlemen Prefer Blondes]). Ugyanez a mechanizmus léphet működésbe a szerelem és a pénz, a művelt nyelv és az argó között... Ezek a megfordítások mint funkcionális permutációk – látni fogjuk – valóságos *Alakzatokat* alkotnak, amelyek a forma átalakulását biztosítják.

Hawks a nagy forma topológiai deformációját hajtja végre: filmjei ezért hordozzák magukon a nagy „lélegzés” nyomát – ahogy Rivette mondja –, amely bár folyékonyvá vált, inkább a funkciók folyamatosságát és permutációját fejezi ki, mintsem valamely organikus forma egységét.⁵ A neowestern annak ellenére, hogy sokat köszönhet Hawksnak, más irányba halad: közvetlenül a „kis formához” fordul, még a széles vásznon is. Az ellipszis uralkodik, és helyettesíti a spirált és annak projekcióit. Ez már nem a globális vagy integráló SA-törvény (a nagy rés, amelyet meg kell szüntetni), hanem egy differenciális AS-törvény: a legkisebb különbség, amelyet el kell mélyíteni, hogy nagyon távoli vagy szembeállítható szituációkat idézzon elő. Először is, az indiánok nem a dombtetőn tűnnek föl az ég háttere előtt, hanem a magas fűből ugranak elő, amelyben láthatatlanul rejtőznek. Az indián szinte eggyé válik a sziklával, amely mögött várakozik (Martin Ritt *A hallgatag embere* [Hombre]), a cowboyban pedig van valami ásványi, amely összemossa őt a tájjal (Anthony Mann: *A vadnyugati férfi* [Man of the West]).⁶ Az erőszak elsődleges ösztönné válik, és éppolyan heves, mint amennyire váratlan: Boetticher *Seminole*-jában a halált egy mocsárban rejtőző láthatatlan ellenfél csapásai hozzák. Nemcsak az alapvető csoport tűnik el a mind vegyesebbé váló alkalmi csoportokkal szemben, de ez utóbbiak is, azáltal hogy megsokszorozódnak, elveszítik világos megkülönböztető jegyciket, amelyek még Hawksnál megvoltak: az emberek az adott csoporton belül és a csoportok között olyan bonyolult kapcsolatokat alakítanak ki

⁵ Jacques Rivette: Génie de Howard Hawks. *Cahiers du Cinéma*, 1953. május. 23. szám.

⁶ A *vadnyugati férfi* kapcsán a vegetálisról és a minerálisról lásd Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Ed. Belfond, 199–200. o.

egymással, hogy már alig különböznek, s viszonyrendszereik folyton átalakulnak (Peckinpah *Dundee őrnagya* [Major Dundee], *A vad társasága* [The Wild Branch]). Egyre kisebb lesz a különbség üldöző és üldözött, fehér és indián között: Mann *A meztelen sarkantyújában* (The Naked Spur) a fejevadász és áldozata között sokáig nem látszik a különbség: Penn *Kis nagy emberében* (Little Big Man) pedig a hős fehéreként viselkedik a fehérekkel, és indiánként az indiánokkal, vagyis mindkét irányban nagyon kis határt lép át alig különböző tetteivel. Mindez azt jelenti, hogy az akciót soha nem lehet meghatározni egy korábbi helyzet által; ellenkezőleg, a helyzet az akció következménye: Bötticher mondta, hogy a szereplőit nem egy „ügy” különbözteti meg egymástól, hanem az, amit annak védelmében tesznek. Godard pedig, amikor Anthony Mann formáját elemezte, kibontott egy ASA' struktúrát, amelyet a SAS' nagy formával helyeztet szembe: a rendezés abban áll, hogy „egy időben fedez föl és határoz meg, míg a klasszikus westernben a felfedezést követi a meghatározás”. De ha maga a szituáció ennyire függ az akciótól, az akciónak másodpercnyi pontossággal utalnia kell születése pillanatára, a legkisebb intervallumra, a különbségre, amely impulzusként szolgál számára.

A kis távolságnak ez a törvénye csak annyiban érvényes, amennyiben logikailag nagyon távoli helyzeteket indukál. A *Kis nagy emberben* a szituáció valóban teljesen megváltozik aszerint, hogy éppen az indiánok vagy a fehérek oldalán vagyunk-e. S mivel a pillanat tesz különbséget az akciók között, az akció bármely pillanatban átfordulhat egy teljesen más vagy éppen ellentétes szituációba. Soha semmi nincs megnyerve. A hibáknak, a kétségeknek, a félelmeknek tehát egyáltalán nem ugyanaz az értelmük, mint a szerves ábrázolásmódban: itt nem az egyes – akár fájdalmas – állomások tüntetik el a rést, amelyek által a hős fel nő a globális helyzet követelményeire, érvényesíti erőit, és képessé válik erre a nagy tetre. Itt ugyanis már nincs nagyszabású tett, még ha a hős rendkívüli technikai képességekkel rendelkezik is. Tulajdonképpen ő is csak egy a Peckinpah-féle *Losersből*:⁷ „Nem mutatnak semmilyen külsőt,

⁷ A filmográfiai tanúsága szerint Peckinpah nem rendezett *Losers* címmel filmet. – A szerk.

nincs illúziójuk, a kiürült kalandot képviselik, amelyből semmilyen hasznot nem lehet húzni, hacsak nem a túlélés miatti egyszerű meglegedést." Semmit sem őriztek meg az amerikai álomból, csupán az életük maradt meg, de a tetteik által előidézett szituáció bármely kritikus pillanatban ellenük fordulhat, és elveheti tőlük az egyetlen dolgot, ami még megmaradt. Egy szóval az akció-kép jelei az indexek, amelyek egyszerre hiány-indexek, amelyekről az elbeszélés váratlan ellipszisei tanúskodnak, és a távolság vagy a kétértelműség indexei, amelyekről a szituáció hirtelen megfordításainak lehetősége és tények tanúskodnak.

Nem egyszerűen két távoli vagy ellentétes, de egyidejű szituáció közötti bizonytalanságról van szó. Az egymás utáni helyzetek, melyek mindegyike már önmagában is kétértelmű, kiszámíthatatlan irányú, jóllehet szükségszerű és szigorú megtört vonalat alkotnak egymással és az őket előidéző kritikus pillanatokkal. Ez éppoly igaz a helyekre, mint az eseményekre. Peckinpah-nál már nincs környezet, nem létezik a Nyugat, csak Nyugatok vannak, amelyben benne foglaltatik a tevék Nyugata, a kínaiak Nyugata, tehát a helyeknek, az embereknek, az erkölcsöknek az összessége, amelyek „egyazon filmben változnak és eltűnnek”.⁸ Mann-nál és Davesnél is van egy „rövidebb út”, amely nem az egyenes vonal, hanem az, ami egyesíti az akciókat vagy a részeket, A-t és A'-t, s amelyek közül mindegyik megőrzi függetlenségét, mindegyik heterogén kritikus pillanat, „saját szélső pontjáig kihegyezett jelen”.⁹ Olyan ez, mint egy összecsomózott kötél, amely minden felvételnél, minden akciónál, minden eseménynél megcsavarodik. A szerkesztés forma lélegző terével teljesen ellentétes tér épül föl: csontváz-tér hiányzó kötéssel, heterogén természetű dolgokkal, amelyek egyikről a másikra ugrálnak, vagy teljesen összekapcsolódnak. Ez a tér nem körülölelő, hanem vektoriális: vektortér időbeli távolságokkal. Nem egy nagy, átfogó körvonal jellem-

⁸ Benayoun: *Peckinpah. Dossier du cinéma*.

⁹ Philippe Demonsablon: *Le plus court chemin. Cahiers du Cinéma*, 1955. június. 48. szám, 52–53. o. Ebben a rövid, de fontos szövegben a szerző elemzi Mann *A távoli vidék* (*The far country*) című filmjét. Mann és Daves bővebb elemzéséhez Claude-Jean Philippe és Christian Leduc szövegeire fogunk hivatkozni, *Le Western. Études cinématographiques*.

zi, hanem a világegyetemet határoló, töredezett vonalvezetés. A vektor egy ilyen vonal jele. Ez az új akció-kép eredetije, míg az index annak az összetevő jele.

3.

Láttuk vázlatosan, hogyan oszlanak meg a klasszikus filmműfajok a kétféle akció-kép között. Mármint ha van műfaj, amelyik kizárólag a kis formát használja, olyannyira, hogy ő maga teremtette meg, és ő az alapja az erkölcsi komédiának, az a burleszk. Az AS formula benne bomlik ki legteljesebben: bizonyos akción belüli vagy két akció közötti nagyon kis különbség végtelen távolságot juttat érvényre két szituáció között, és csak azért, hogy ezt a különbséget érzékeltesse. Nézzünk néhány példát Chaplin híres Charlie-sorozatából: Charlie-t hátulról látjuk, elhagyta a felesége, mintha zokogás rázná, de amikor megfordul, látjuk, hogy egy shakert ráz, koktélt készít magának. Hasonlóképpen, a háborúban Charlie minden lövésnél húz egy rovátkát; egyszer azonban az ellenség visszalő, erre ő kitöröl egy rovátkát. A burleszk folyamatának lényege: az eseményt annak a legkisebb különbségnek a szemszögéből filmezzük, amely azt egy másik eseménytől elválasztja ugyan (puskálövés – golyólövés), de általa megmutatja a két helyzet közötti hatalmas különbséget (biliárdparti – háború). Amikor Charlie a hentesnél lógó kolbászba kapaszkodik, analógiát terem, amely azonnal megjeleníti azt a távolságot is, amely elválasztja a villamost a hentesüzlettől. Ezzel találkozunk olyankor is, amikor egy használati tárgyat nem rendeltetésének megfelelően használnak: a tárgyba helyezett nagyon kicsi különbség ellentétes funkciókat vagy helyzeteket teremt. Ez az eszközökben rejlő képesség; és akkor is, amikor Charlie a géppel szembeesül, egy túlméretezett eszközt lát bennük, amely egy ellentétes helyzetben automatikusan átalakul. Innen ered Chaplin humanizmusa, amely arra mutat rá, hogy egy kis „semmiség” is elég ahhoz, hogy a gép az ember ellen forduljon, hogy a rabság, a mozgásképtelenség, a frusztráció, sőt a kínzás eszközévé váljon, a legegyszerűbb szükségletek szintjén (a *Modern idők* [Modern times] két nagy gépe szinte kibogozha-

latlan nehézségeket támaszt, holott „csak” táplálkozásról van szó). A kis forma törvényei a Charlie-sorozatban nemcsak feltehetőek, de e törvényeket kialakulásukban ragadhatjuk meg: a konfúziót, de a környezettel való azonosulást (Charlie a homokban, Charlie-szobor, Macbeth próféciját megtestesítő Charlie-fa...); a kis különbséget, amely teljesen megfordítja a helyzetet, mint amilyen az egyik fontos szereplő személyiségének megkettőződése például az *Aranylázban* (Gold Rush) vagy a *Nagyvárosi fényekben* (City Lights); a pillanatot mint az ellentétes szituációk kritikus időpillanatát, Charlie-t mint a pillanatot foglyát, aki egyik pillanatról halad a másikra, és mindegyik igénybe veszi teljes improvizációs készségét; végül pedig az univerzumvonalat, amelyet Charlie ily módon húz meg; ez a megtört vonal már tevékenységének éles fordulataiban is megjelenik, és végül is csak úgy tudja összeilleszteni részleteit és irányait, hogy egy hosszú útra teríti ki őket, amelyen Charlie nekünk háttal eltűnik az oszlopok és a kopasz fák között, vagy a határon, amelynek vonalát cickakokban követi, Amerika – ahol a rendőrség lesi – és Mexikó között, ahol meg banditák várják. A burleszk képét az indexeknek és a vektoroknak egész tárháza alkotja tehát: az ellipszis mindkét jelentésében.

Az index törvénye azonban – az akcióban meglévő kis különbség, amely végtelen nagy különbséget juttat érvényre két szituáció között – általában mindenütt jelen van a burleszkben. Harold Lloyd kifejleszt egy variánst, amely az eljárást az akció-képből a tiszta percepció-képbe helyezi át. Adott egy első percepció, például Harold egy parkoló luxusautóban; azután jön a második percepció, amikor az autó elindul, és meglátjuk mögötte Haroldot egy szegényes biciklin. Csak az autó ablakán keresztül láttuk őt, és a két percepció közötti végtelenül kicsiny különbség még nagyobb erővel láttatja azt a végtelen távolságot, ami a „gazdag-szegény” szituációk között fennáll. Hasonlóképpen, a *Felhókarcoló szerelem* (Safety Last) egyik nagyon szép jelenetében először egy görnyedten ülő embert, rácsokat, egy lelógó akasztókötelet, egy síró aszszonyt, valamint egy lelkész látunk, aki megpróbál lelket önteni az ott lévő emberekbe, a következő kép pedig megmutatja, hogy a vasútállomáson szokásos búcsúzási jelenetről van szó csupán, ahol minden elem indoklást nyer.

Ha meg akarjuk határozni, miben áll Chaplin eredetisége: minek köszönheti egyedülálló helyét a burleszkben, akkor máshol kell keresgelnünk. Chaplin ugyanis oly módon talált rá közel eső gesztusokra és az egymástól ugyan távolinak tűnő, de mégis összefüggésbe hozható helyzetekre, hogy a kapcsolat feltárásával különösen intenzív *emóció* születik, amely képes nevetést kiváltani, amit szinte megkettőzött ennek az *emóciónak* a segítségével. Ha az akcióban egy kis különbség távoli és ellentétes *S'* és *S''* szituációkat indukál, és azokat változtatja, az egyik szituáció „valóban” megható, szörnyű, tragikus lesz (és nem pusztán az optikai illúzió következtében, mint Harold Lloydnál). Korábbi példánknál maradva, a *Chaplin, a katonában* (Shoulder Arms) a háború produkálja a valóságos és jelenvaló helyzetet, míg a biliárdparti visszatul a végtelenbe. Mégsem eléggé ahhoz, hogy ne nevetessen meg; éppen ellenkezőleg, nevetésünk nem gátolja az *emóciók* kialakulását, amelyet a háború és az elárasztott lövészárkok látványa kivált bennünk. Egyszerűen, az *S'* és *S''* közötti végtelen távolság (a háború és a biliárdparti) annál inkább meghat, minél inkább megneveltet a két akció egymáshoz közelítése, illetve a köztük meglévő apró különbség. Ez azért lehetséges, mert Chaplin képes megragadni a két jól megválasztott akció közötti legkisebb különbséget is, és meg tudja teremteni a nekik megfelelő szituációk közötti legnagyobb távolságot is úgy, hogy az egyik az *emóció*, a másik pedig a tiszta komikum felé hajlik. Egy nevetés-*emóció* körről van szó, ahol az egyik az apró különbségre, a másik a nagy távolságra utal, anélkül hogy az egyik elhomályosítaná vagy gyengítené a másikat, sőt váltakozva erősítik egymást. Nem lenne helyénvaló a tragikus Chaplinről beszélni. Bizonyára nem lenne helyénvaló az sem, ha azt mondanánk, hogy sírás helyett nevetünk. Chaplin zsenialitása abban áll, hogy a kettőt együtt teszi, annál inkább nevetünk, minél inkább meg vagyunk hatódva. A *Nagyvárosi fényekben* a vak lány és Charlie szerepei nem keverednek össze: a két szereplő a legombolyításjelenetben – azaz a minden különbséget szálról szálra megszüntetni igyekvő vak tett és a látható szituáció között, amely teljesen aszerint alakul, hogy a gazdagnak hitt Charlie tartja-e a gombolyagot, vagy hogy a nyomorult Charlie elveszíti-e a rongyait –, tehát a

két szereplő ugyanabban a körben helyezkedik el, mindkettő egyszerre komikus és megható.

Chaplin utolsó filmjei egyszerre fedezik fel a hangosfilmet és ölik meg Charlie-t (nemcsak Verdoux változik vissza Charlie-vá, amikor meghalni megy, hanem a tribünre fellépő diktátor is olyan, mint a vesztőhelyre felhágó Charlie). Tehát ugyanaz az elv itt új lehetőségeket nyit. Bazin hangsúlyozta: *A diktátor* (The Great Dictator) nem születhetett volna meg, ha a valóságban Hitler nem lopta volna el Charlie bajuszát.¹⁰ A kis zsidó borbély és a diktátor között éppolyan kicsi a különbség, mint a két bajusz között. S mégis két, végtelenül távoli helyzet kerekedik ki belőlük, amelyek ugyanannyira szembeállnak egymással, mint az áldozat és a hóhér. Hasonlóképp, a *Mon-sieur Verdoux*-ban ugyanannak az embernek – az asszonygyilkos és a béna feleségét szerető férjnek – a kétféle arca, illetve viselkedésmódja között olyan kicsi a különbség, hogy a feleségnek minden ösztönös megérzésére szüksége van ahhoz, hogy egyszer rájöjjön: a férfi „megváltozott”. Mireille Latil szerint az, hogy M. Verdoux kétféle viselkedésmódjának bemutatásakor Chaplin „alig-alig változtat a szereplő külsején és játékán”, nem hiba, hanem óriási ötlet.¹¹ A fokozatosan eltűnő kis különbség ellentétes helyzetek óriási távolságát eredményezi, amelyről az állakhelyek és a valóságos otthon közötti ide-oda járkálás tanúskodik. Vajon Chaplin ebben a két utolsó filmben azt akarja mondani, hogy mindannyiunkban lakik egy Hitler, egy potenciális gyilkos? S hogy vajon csupán a helyzettől függ, hogy jók vagyunk vagy rosszak, áldozatok vagy hóhérok, hogy szeretni vagy csak rombolni vagyunk képesek? Függetlenül e gondolatok mélységétől vagy laposságától, fölthetően Chaplin nem így gondolkodik, legfeljebb csak nagyon-nagyon érintőlegesen. Ugyanis még a jó és a rossz két ellentétes szituá-

¹⁰ A. Bazin – E. Rohmer: *Charlie Chaplin*. Ed. du Cerf, 28–32. o. Magyarul olvasható az André Bazin: *Mi a film?* című kötetben (Budapest, 1995, Osiris), *Loport bajusz vagy álbajusz, avagy „a semmi” egy bajuszért*, 171–174. o.

¹¹ Mireille Latil Le Dantec: *Chaplin ou le poids d'un mythe. Cinématographie*, 1978. február. 35. szám. („A család Verdoux meghatja a gazdag nőt, ahogy el-lágyul feleségének utolsó betegségén, ahogy nézi a rózsával teli kertet, ahonnan kevéssel azelőtt ironikus módon füst szállt föl: büntetettnek nyoma. Ez a házastársi fikció azonban szórnyen emlékeztet igazi felesége iránt érzett szerelmének valóságára és házának virágos környezetére.”)

ciójánál is inkább számít a mögöttes *diskurzus*, amely a filmek végén fejeződik ki. Ezek a filmek épp ezáltal hódítják meg fokozatosan a hangosfilmet, és tüntetik el lassan Charlie-t. A *Diktátorban* és a *Monsieur Verdoux*-ban elhangzó beszédek azt állítják, hogy a Társadalom magát hozza olyan helyzetbe, hogy minden hatalommal rendelkező emberből véreskezű diktátort, minden üzletemberből gyilkost, szó szerint gyilkost csinál, mert túl sok olyan helyzetet teremt, amelyekben érdekünk fűződik a gonoszsághoz, ahelyett hogy olyan helyzeteket teremtené, ahol a szabadság és az emberiség találkozna saját érdekeinkkel vagy életünk értelmével. Ez egy Rousseau-hoz közeli gondolat, ahhoz a Rousseau-hoz, akinek a társadalomelemzése alapvetően realista volt. Most már látjuk, mi változott Chaplin utolsó filmjeiben. A szónoklat teljesen új dimenziót kölcsönöz nekik, és „diszkurzív” képeket hoz létre.

Már nem csupán két ellentétes szituációról beszélünk, amely az akciók vagy az emberek között, vagy magán az emberen belül kialakuló apró különbségeikből születik. Két társadalmi állapotról, két ellentétes Társadalomról van itt szó: az egyik az emberek között meglévő kis különbségből a helyzetek végtelen távolságát hozza létre (zsarnokság), a másik pedig az emberek közötti apró különbségből egy nagy közös és közösségi szituáció változóját teremti meg (demokrácia)¹². A Charlie-sorozat némafilmjeiben Chaplin ehhez a témához az idilli vagy álmokképeken keresztül tudott eljutni (*Chaplin, a rendőr* [Charlie Policeman] nagy álma vagy a *Modern idők* idillikus képe). Ennek a témának a hangosfilmben a beszéd által ad realista formát. Elmondhatjuk Chaplinról, hogy egyike volt azoknak a rendezőknak, akik a leginkább kételkedtek a hangosfilmben, ugyanakkor radikális, eredeti módon alkalmazták azt: Chaplin maga arra használja, hogy bevezesse a filmben a beszéd Alakzatát, és ily módon átfogalmazza az akció-kép kezdeti problémáit. Emiatt van kiemelt jelentősége *A diktátornak*, ahol a végső szónoklat (bármilyen legyen is önértéke) azonosul az emberi beszéddel, mindazt képviseli, amit az ember mondhat az értelemnélküliség, a terror, a zaj és a düh hamis beszédéhez

¹² Lásd *A diktátor* záróbeszédét, amelynek egy részét Bazin és Rohmer közreadta.

képest, amelyet Chaplin zseniálisan talál ki és ad a zsarnok szájába. A burleszk kis formájából semmi sem hiányzott; de utolsó filmjeiben Chaplin addig a határig viszi el ezt a kis formát, ahol az már a nagy formához csatlakozik, és ahol már nincs szüksége a burleszkre, miközben megőrzi annak erejét és jeleit. Valójában mindvégig a kis különbség mélyül el és változik két összemérhetetlen vagy ellentétes szituációra (innen a *Rivaldafény* [Limelight] zavaró kérdése: mi ez a kis „semmi”, a kor repedése, az elhasznátság kicsiny különbsége, amitől egy clown szép száma nyomorúságos jelenet lesz?). Az utolsó filmekben azonban, és különösen a *Rivaldafény*ben az emberek vagy egy ember különbségei élethelyzetekként, életlendület-változatokként jelennek meg, amelyet a clown képes imitálni, miközben az ellentétes szituációk két társadalmi állapottá válnak, az egyik könyörtelen és életellenes, a másik az, amelyet a haldokló clown még megsejthet és átadhat a meggyógyult asszonynak. A *Rivaldafény*ben is minden a shakespeare-i beszéd bevezetésével történik, ez Chaplin három beszéde között a leginkább shakespeare-i. Chaplin emlékezni fog erre, amikor az *Egy király New Yorkban* (A King in New York) című filmjében belefog Hamlet monológjába, amely az amerikai társadalom visszája vagy ellenpólusa (a demokrácia „királysággá” vált, mivel Amerika propaganda- és rendőrtársadalom lett).

Egészen más a helyzet Buster Keatonnal. A paradox Keatonnál, hogy a burleszket közvetlenül nagy formába illeszti. Mivel a burleszk lényegileg a kis formához tartozik, Keatonnál megjelenik valami, ami még Chaplinnél sem volt meg, hiszen összehasonlíthatatlan még Chaplinnel is, aki a nagy formát csak a beszéd által és a burleszkszereplő háttérbe szorításával éri el. Buster Keaton alapvető eredetisége az, hogy a nagy formát burleszktartalommal tölti meg, holott úgy tesz, mintha az nem fogadná be a burleszket, vagyis Keaton minden látszat ellenére kibékítette a burleszket és a nagy formát. A hős olyan, mint valami apró pont, amelyet az átalakuló térben egy hatalmas, katasztrofális miliő vesz körül: ropant nagy, széles, változó tájak és átalakítható geometrikus struktúrák, gyors folyású patakok és zuhatagok, a tengeren hányódó nagy hajó, a ciklon által elsöpört város, egy ellapuló paralelogramma alakjában összeomló híd... Keaton tekintete,

ahogy Benayoun leírja, amelyet szemből vagy profilból látunk, mintegy a periszkóp pozícióját veszi fel, s így, hol mindent lát, hol meg a messzeséget fürkészi.¹³ Nagy belső és külső terrekhez illő tekintet ez. Ugyanakkor szemünk előtt születik meg az új, a burleszkben váratlan képtípus. Ilyen az *Isten hozta!* (Our Hospitality) nyitóképe az éjszakával, a viharral, a vilámokkal, a kettős gyilkosság és az elszörnyedt asszony – tiszta Griffith. Ilyen a *Steamboat Bill jr.* ciklonja is, ilyen a *Navigátorban* (Navigator) az a jelenet, amikor a szkafteres ember megfullad a tenger mélyén, a *Generálisban* (The General) a vonat szétfúródása és az áradás, és a *Battling Butler* iszonyatos bokszeccse. Néha a kép egyik elemében jelenik meg: ilyen a kardél, amely az ellenség hátába fúródik a *Generálisban*, vagy a kés, amelyet *A moziőrült* (The Cameraman) csúsztat egy tüntető kínai kezébe. Nézzük a bokszmérkőzés példáját, mivel minden burleszk foglalkozott ezzel a témával. Charlie mérkőzései jól megfelelnek a kis különbség törvényének: mérkőzés-balet vagy mérkőzés-háztartás. A *Battling Butler*-ben azonban három küzdelem szerepel: a valóságosnak látszó, erőszakot sugalló mérkőzés, a hagyományos burleszk-módszerrel bemutatott edzés – Keaton úgy viselkedik, mint egy gyerek, akit csiklandoznak, és mindig felugrál, azután pedig az apa-edző megfenyíti; végül a leszámolás a bajnok és Keaton között, annak minden utálatosságával, a pattogó test, az ütések alatt gyűrődő bőr, az eltorzuló arcra kiülő gyűlölet. Ez az egyik leghatásosabb vádirat a boksz ellen. Jobban megértjük a Keaton által elbeszélt anekdotát: áradást szeretett volna csinálni, de a producer azt hozta fel az ötlet ellen, hogy ilyesmivel nem lehet megnevetetni az embereket; ő erre azt válaszolta, hogy Chaplin a tizennégyes háborúval is képes volt megnevetetni őket; a producer azonban hajthatatlan maradt, és csak egy ciklonba egyezett bele (nyilván nem volt tisztában a ciklonok által okozott halálesetek számával)¹⁴. A producer intuíciója helyes volt: Chaplin azért tudott nevetést kiváltani a tizennégyes háborúval, mert – láthattuk – a szörnyű szituációt vissza tudta vezetni egy önmagában nevetség-

¹³ Benayoun: *Le regard de Buster Keaton*. Ed. Herscher.

¹⁴ Idézi David Robinson: Buster Keaton. *La revue du cinéma*, 1969. december. 234. szám: a *Steamboat Bill Juniorral*. 74. o.

ges kis különbségre. Keaton viszont egy burleszken kívüli jeletet vagy szituációt állít fel, egy határhépet mind a ciklon, mind a küzdelem esetében. Ez már nem az ellentétes szituációkat érvényre juttató kis különbség, hanem óriási távolság az adott szituáció és a várt komikus esemény között (a nagy forma törvénye). Miként lehet áthidalni ezt a távolságot úgy, hogy a komikus esemény „ennek ellenére” ne csak létrejöjjön, hanem lefedje és uralja is a teljes szituációt, és egybe is essen vele? Keaton sem tragikusabb Chaplinnél. De ugyanaz a probléma kettejüknél különbözőképpen vetődik fel.

Buster Keaton a burleszket egyedülálló módon közvetlenül beemeli a nagy formába. Erre több módszert is használ. Az elsőt David Robinson „geg-röppályának” nevezi. A gyors montázs egész művészetét mozgósítja: a *Három korszakban* a római ruhába öltözött hős kiszabadul a börtönből, elkap egy pajzsot, felszalad a lépcsőn, szerez magának egy lándzsát, lóra pattan, és álló helyzetből kiugrik egy magas ablakon, széttol két oszlopot, utána leszakad a plafon, megragadja a lányt, végigcsúszik a lándzsán, beugrik egy gyaloghintóba, amit épp abban a pillanatban emelnek föl. Vagy pedig a modern hős átugrik az egyik ház tetejéről a másikra, leesik, de megkapaszkodik egy üvegterítő szélében, a csatorna leszakad, két emelettel lejjebb hajítja egy tűzoltólétrára, egy hosszú csövön lecsúszik, és ráugrik az épp akkor induló tűzoltókocsira. A többi burleszken, Chaplint is beleértve, rendkívül gyors üldözések vannak, folyamatosan változó eseményekkel, de talán Buster Keaton az egyetlen, aki ezekből folyamatos röppályát állít össze. A leggyorsabb röppályával *A moziőrültben* találkozunk, ahol a lány telefonál a hősnek, ő pedig azonnal elindul New Yorkba, és mire a lány leteszi a kagylót, már ott is van. Vagy pedig a *Sherlock Holmes jr.*-ban Keaton montázs nélkül, egyetlen beállításban ugrik át egyik kocsiról a másikra egy vonat tetején, elkapja a víztartály láncát, amelyet még az elején észrevesz, a lezúduló víz a vágányra sodorja, elmenekül, közben két ember érkezik, akik viszont jól eláznak. De a geg-röppálya felépülhet úgy is, hogy a beállítások változnak, a szereplő pedig mozdulatlan marad: ilyen a *Sherlock Holmes jr.* híres álmajenete, ahol egymást követik a vágások a kertben, az utcán, a szakadéokban, a homokdűnén, a hullámok verte sziklaszirten (ah-

hoz a sorozathoz hasonlóan, ahol a díszlet változik az álló autó mögött).¹⁵

A másik eljárást gépi gegnek nevezhetnénk. Keaton életrajzírói és elemzői kiemelik a rendező gépek iránti vonzódását, valamint ennek kapcsán rokonságát – nem a szürrealizmussal, hanem a dadaizmussal: a ház-gép, a hajó-gép, a vonat-gép, a mozi-gép... Gépek és nem eszközök: először is itt van egy különbség Chaplinhez képest, aki eszközökkel dolgozik, és *ellenáll* a gépeknek. Másodsor, Keaton azért avatja a gépeket legkedvesebb szövetségeseivé, mert figurája találja ki azokat, mondhatni része azoknak, hasonlóan Picabia „anyátlan” gépeihez. Kikerülhetnek az ellenőrzése alól, abszurdá válhatnak, vagy azok is lehetnek kezdettől fogva, megbonyolíthatják az egyszerű dolgokat: mégis mindig egy magasabb rendű titkos célt szolgálnak, amely Keaton művészetének legmélyét érinti. A *kísértetház* (One week), amelynek a részeit rossz sorrendben rakták össze, és ahol minden összezavarodik; A *madárijesztő* (The Scarecrow), ahol az egy szobás „anyátlan” ház minden virtuális szobát és gépezetet összekavar egy másikkal, rezsót hoz össze gramofonnal, a fürdőkádat dívánnyal, ágyat orgonával: az ilyen ház-gépek teszik Keatont *par excellence* dadaista építészé. Viszont harmadszor maguk a gépek vezetnek el ahhoz a kérdéshez: mi a célja az abszurd gépnek, az értelmetlenség e tiszta formájának Keatonnál? Ezek egyszerre geometriai struktúrák és fizikai okságok. De Keaton munkásságának egészében az a sajátosságuk, hogy „kicsinyítő” geometriai struktúráként vagy „visszatérő” funkciójú fizikai okságokként funkcionálnak.

A *Navigátorban* a gép nem csupán az önmagában vett nagy hajó: hanem egy kicsinyítő funkciójú hajó, amelynek több száz személyre tervezett részei egy tehetetlen, magányos párocskához alkalmazkodnak. A határ, a határ-kép egy sorozatnak a része, amely nem a határ átlépését, még csak nem is annak megköze-

¹⁵ David Robinson gyakran képről képre történő elemzésére hivatkozunk: nemcsak a *Három korszak* és a *Sherlock Holmes jr.* kapcsán, hanem az *Isten hozta!* zuhatag- és nagy vízésésjeleneteivel kapcsolatban is (46–48. o.). A statikus szereplővel és a plánváltással, valamint ennek technikai és geometriai problémáival kapcsolatban (az átlátszóság eljárásának hiányában) lásd 53–54. o.

lítését tekinti céljának, hanem a határ vonzását, polarizálását. Milyen módon süssünk meg egyetlen kis tojást a hatalmas serpenyőben? Keatonnál a gépet már nem önmaga hatalmas mérete határozza meg, a nagyságot már nem maga a gép „tesztésíti meg”, hanem az a nagyságot átalakító kicsinyítő mód – hála a rendező zseniális rendszerének –, amely maga is mechanikus, csigákból, drótokból és emelőkből áll.¹⁶ Hasonlóképp, a *Generálisban* nem azt gondoljuk, hogy a lány, aki a mozdonyt apró rőzsével próbálja felfűteni, egyszerűen ügyetlen és nem oda való. Ez persze igaz, de ezzel megvalósítja Keaton álmát is: vegyük a világ legnagyobb gépét, és működtessük egészen kicsi elemekkel, lehetővé téve ezáltal, hogy mindenki tudja használni, hogy mindenki számára hozzáférhetővé váljon. Keaton azt is megcsinálja, hogy a nagy gépet közvetlenül játékszerként alkotja újra, mint a *The Blacksmith* végén. A *Menj Nyugatra!* (Go West) című filmben különféle kicsinyítések történnek, az apró revolvertől kezdve egészen a kis borjúig, amelyeknek az a feladata, hogy összetereljék a hatalmas csordát. Ez magának a gépnek is a célja: nemcsak a nagy darabokat és gépezeteket tartalmazza, hanem azok kicsibe való átfordítását is, annak az átalakításnak a mechanizmusát, amely elsajátíthatóvá teszi egy magányos ember, egy elveszett pár számára túl a képességeken és a szakértelmen. Mindennek a gép részévé *kell* válnia: az a benyomásunk, hogy ebben a tekintetben Keatonból sem hiányzik az a politikai elképzelés, ami Chaplinnél nyilvánvalóan fellelhető. Inkább két, egymástól igen eltérő „szocialista” beállítódásról van szó: Chapliné humanista-kommunista, Keatoné pedig gépies-anarchista (mely utóbbi kicsit hasonlít Iljics magatartásához, aki követeli a jogot a nagy gépek használatához, vagy lekicsinyítéséhez).

Ezek a kicsinyítések csak a fizikai okság folyamatain keresztül történhetnek, amelyek kerülőkön, meghosszabbításokon, közvetett utakon, heterogén elemek közötti kapcsolatokon mennek keresztül, és szállítják a gép számára a szükséges abszurd

¹⁶ D. Robinson: i. m. „A fiatal és gazdag pár, akik sohasem tanultak meg önállóan boldogulni, elutaznak egy üres tengerjáró hajóval. A mindennapi élet problémáit csak fokozza, hogy mindazt, amit a hajó nyújtani tud, nem egy emberre, hanem ezrekre tervezték... Olyan háztartással kerülnek szembe, amelyet általában több száz ember használ.” (54–56. o.).

elemeket. Már a Malec-sorozatban a *High Sign* egy szokatlan oksági sorozat rövidítését hozza létre: a hős lábbal megnyomja egy lövőgép titkos pedálját, mire egy csiga- és drótrendszer ledob egy csontot, amit a kutya el akar kapni, a kutya farkára erősített kötél pedig a táblán található csengőt rángatja (elég egy macska, s a gép elromlik). Rube Goldberg ugyancsak dadaista képei jutnak eszünkbe: a rendkívüli okozati sorok, ahol is a „levél elvitele a postára” különböző egymást beindító mechanizmusok sorozatán keresztül megy végbe, áttételtől áttételre, kezdve egy csizmával, ami a rögbilabdát egy tartályba rúgja, míg végül a küldő szemei előtt megjelenik egy képernyő, ahol ez áll: *You Sap Mail that Letter*. A sorozat egyetlen elemének sincs egyetlen funkciója sem, és nincs köze a célhoz sem, de funkciót kap egy másik elemmel kapcsolatban, amelynek szintén semmi funkciója sincs.... stb. Ezek az okozati sorok különféle elszakadásokon keresztül működnek: Keaton gépeihez hasonlóan Tinguely bizonyos gépei különféle struktúrákat állítanak sorba, e struktúrák egyes elemei nem funkcionálisak, hanem a rá következő elem teszi őket azzá (a pedált hajtó nagymama nem tudja elindítani az autót, viszont beindul egy fűrészgép...). A nagy geometriai struktúrák elsajátítása és a nagy röppályák is ezeken a visszatérő okozati sorokon keresztül lépnek működésbe. A struktúra a röppálya célja, de a röppálya ugyanúgy a gépnek is a nyoma. Minden röppálya önmagában véve egy gép, ahol az ember játssza a fogaskerék szerepét a különböző elemek között, mint a Gépész, aki a mozdony hajtórúdján ül, amely különböző íveket és köröket ír le mozdulatlan testével. A geg két alapformája Keatonnál, a geg-röppálya és a gépi geg ugyanannak a valóságnak a két oldala, a gép, amely megteremti az „anyátlan” embert, illetve a jövő emberét. A hatalmas helyzet és az apró ember közötti távolságot ezek a kicsinyítő funkciók és a visszatérő sorozatok hidalják át, amelyek a hőst egyenrangúvá teszik a helyzettel. Keaton ezen a módon hozza létre azt a burleszket, amely kipróbálja a műfaj minden lehetőségét, és természetes módon tekinti kerekének a nagy formát.

AZ ALAKZATOK VAGY A FORMÁK ÁTALAKULÁSA

1.

Az akció két formája közötti megkülönböztetés önmagában egyszerű és világos, de alkalmazásai bonyolultak. Láttuk, hogy pénzügyi kérdések közbeszólhatnak ugyan, de nem meghatározóak, hiszen a kis formának ugyanúgy szüksége van nagy területre, díszletekre és gazdag színekre, mint a nagynak. Jegyezzük meg, hogy itt a Kis és a Nagy fogalmak platóni értelemben használatosak, mint amelyek két Eszmének felelnek meg; az Eszme pedig először is az akció formája. Mindez nem következmény nélküli a filmre nézve. Így tehát bizonyos rendezők nyilvánvalóan vonzódnak az egyik formához; mégis a másikat használják vagy azért, hogy megfeleljenek bizonyos igényeknek, vagy a változatosság kedvéért, vagy mert pihenni akarnak, mást kipróbálni, kísérletezni stb. Ford például a syn-jellel és binómával dolgozó nagy forma mestere volt; de legalább annyi kis formájú mesterművet hozott létre indexeljárással (ilyen a *Hosszú az út hazáig* [The Long Voyage Home], ahol a repülők támadását csak a hangok és a hajótatra felcsapódó hullámok jelzik). Más szerzők olyan könnyen váltanak egyik formáról a másikra, mintha nem volna kedvenc formájuk: láttuk ezt Hawks *film noir*jai esetében. Ő persze formát bontott, olyan eredeti formát talált ki, amelyet a két másik műfajba át tudott játszani, amint erről westernjei tanúskodnak. *Alakzatnak* nevezzük az ehhez hasonló formabontás, átalakulás, átváltozás jelét. Itt egy csomó esztétikai és alkotói megfontolás lép közbe, amelyek túlmutatnak az akció-kép keretein, és amelyek nyilvánvalóan nem csak az amerikai filmen belül érvényesek, de az egyetemes filmművészet minden korszakát érintik.

A Kicsi és a Nagy ugyanis nemcsak akció-formákat jelöl, hanem koncepciókat, a „téma”, az elbeszélés vagy a forgatókönyv felfogásának a módját is. Az Eszmének ez a második értelme –

felfogás, koncepció – annál is lényegesebb a film számára, mivel általában megelőzi a forgatókönyvet és meghatározza azt, de jöhet utána is (Hawks hangsúlyozta, mennyire közömbös maga a forgatókönyv, amit ő készen el tudott fogadni olyannak, amilyen). A koncepció a rendezésre, a képkivágotra, a montázsra vonatkozik, amelyek viszont nem egyszerűen a forgatókönyvtől függnék. Mihail Romm felidéz egy Eizenstejnnel folytatott beszélgetést, a *Gömbök* (Piska) forgatása közben, amely Mau-passant novellája nyomán készült.¹ Eizenstejn először is azt kérdezi: Ön melyiket választaná a két rész közül: a Rouenban játszódó részt a német megszállással és mindenféle szereplőkkel, vagy a postakocsi-jelenetet? Romm azt válaszolja, hogy ő a postakocsi-jelenetet, a „kis történetet” választaná. Eizenstejn azt mondja, hogy ő a maga részéről inkább az elsőt, a nagy történetet választaná: ez tökéletes alternatívája az SAS' és az ASA' struktúrájú akció-képnek. Ezután Eizenstejn Romm „rendezői instrukciói” felől érdeklődik: Romm elmagyarázza a forgatókönyvét, de Eizenstejn azt mondja, hogy egyáltalán nem ezt kérdezte. A kérdés az, hogyan képzei el Romm a forgatókönyvet, hogyan látja például az első képet. „A folyosó, az ajtó, nagyközi, csizmák az ajtó előtt”, feleli. Eizenstejn levonja a következtetést: nos, filmezze a csizmákat úgy, hogy azon megütközünk, még ha csupán ezt az egyetlen képet kellene is fényképeznie... Ami számunkra annyit jelent: ha az ASA' kis formát választja, akkor olyan képet csináljon, amely valóban indexként funkcionál. Lehetséges, hogy Eizenstejnnel eszébe jutott e műfaj sikere, Pudovkin csizmái a *Vihar Ázsia felett*ben. Maga Pudovkin magyarázza: a fejében tartja a film „eszméjét”, valóban elképzei, nem a forgatókönyv alapján, hanem úgy, hogy elképzei egy korrekt, jól kivikszelt angol katonát, aki menet közben nem piszkolja be a csizmáját, aztán meg ugyanabban az utcában a sárban tocsog anélkül, hogy észrevenné.² Na ez egy „rendezői utasítás”. A két viselkedés között, az A és A' között történt valami, a katona valamilyen zavaró, egyenesen megalázó helyzetbe került (a Mongol kivégzése), amelynek az indexe A'. Ez Pudovkin művészetének egyik legáltalánosabb vonása: bármekkora

¹ Mihail Romm. In *Cahiers du Cinéma*, 1970. április. 219. szám.

² V. I. Pudovkin. Idézi George Sadoul: *Histoire générale du cinéma*. Ed. Denoël. VI. vol. 487. o.

legyen is a bemutatott környezet, Szentpétervár vagy a mongol sztyeppék, bármilyen grandiózus legyen is a forradalmi akció, az egyik jelenetből, amelyben különféle viselkedésmódok a helyzet egyik aspektusát fedik fel, áttérünk egy másik jelenetre, mindegyikük meghatározott tudatállapotot jelöl, és úgy kapcsolódik össze a többivel, hogy egyfajta tudatállapot-fejlődést hozzon létre, amely megfelel a felfedett szituáció egészének. Romm sokkal inkább Pudovkin tanítványa, mint amennyire azt gondolná (olyan generáció alkotójaként, aki számára a nagy forma gyakran csak egy Sztálin által kikényszerített csökevény). Romm az *Egy év kilenc napjában* (Gyevjaty gynej odnova goda) jól elkülönített napokon keresztül halad előre, minden napnak megvan az indexe, és az egész egy időbeli fejlődési sor. A *Hétköznapi fasizmusban* (Obiknovennij fasizm) pedig még inkább azt akarta, hogy dokumentumok montázsza ne idézze fel a fasizmus történetét, illetőleg ne rekonstruálja a nagy eseményeket: a fasizmust olyan szituációként kellett leírni, amelyet hétköznapi viselkedések és mindennapos események, a nép magatartása, illetve a vezérnek az elidegenedett tudat pillanataiként, lélektani tartalmaikban felfogott gesztusai fednek fel.

Láttuk, miként jellemzi a szovjet filmeseket a dialektikus montázsfelfogásuk; mindazonáltal ez csak névleges különbség volt, amely jó arra, hogy megkülönböztesse őket a filmművészet más nagy irányzataitól, de nem tette lehetővé a közöttük is meglévő óriási különbségek, sőt ellentétek feltárását, lévén, hogy mindegyikük a dialektikának csupán egyetlen oldala, egyetlen „törvénye” iránt érdeklődött. A dialektika számukra nem ürügy volt, de nem is valamiféle utólagos teoretikus reflexió: először is a képekre és montázsukra vonatkozó koncepció volt. Pudovkint a mennyiség és a minőség törvénye, a mennyiségi folyamat és a miniségi ugrás érdekelte; minden filmje az öntudatra ébredés diszkontinuus pillanatait és ugrásait ábrázolja, amennyiben ezek olyan folyamatos, lineáris fejlődést és időbeli haladást feltételeznek, amelyekre reagálnak is. Ez egy kis ASA' forma indexekkel, vektorokkal és szerkezeti vázzal, amelyet azonban dialektika hat át: a megtört vonal már nem kiszámíthatatlan, hanem politikai, forradalmi „vonallá” válik. Nyilvánvaló, hogy Dovzszenko a dialektikának egy másik oldalát, az egész és részeinek törvényét vizsgálja: hogyan van jelen

az egész a részekben, hogyan kell eljutnia a magánvalótól a magáért valóig, a virtuálisból az aktuálisba, a régeből az újba, a legendából a történelembe, az álomból a valóságba, a Természet-től az emberhez. A föld dala zeng az ember minden énekében, még a legszomorúbbakban is, és az születik újjá a nagy forradalmi dalban is. Dovzszenkóval a dialektika az SAS' nagy formát lélegzethez juttatja, és álomszerű és szimfonikus erőt kölcsönöz neki, amely túlmegy a szervesség határain.

Ami Eizenstejnt illeti, ő azért tekinti magát mindegyikük meseterének, mert a harmadik törvény iránt érdeklődik, amely szerinte a legmélyebb; ez a kifejlődött és meghaladott ellentét törvénye (hogyan válik az Egy kettővé, és hoz létre egy új egységet). Kétségtelen, a többiek nem az ő tanítványai. De Eizenstejn jogosan gondolja, hogy ő hozta létre az *átalakuló formát*, amely SAS'-ból át tud fordulni ASA'-ba. Valóban „nagyban lát”, amint erre Romm-mal folytatott beszélgetése is utal. De miközben a nagy szerves ábrázolásmódból, annak spiráljából és lélegzetvételéből indul ki, a spirált bizonyos okra vagy „növekedési” törvényre (aranymetszés) vonatkoztatja, s ezáltal a szerves ábrázoláson belül megannyi cezúrát, légzésszünetet határoz meg. Ezek a cezúrák pedig válságokat, illetve kitüntetett pillanatokat jelölnek, amelyek a vektorokat követve egymással lépnek kapcsolatba: ilyen a fejlődéssel megbízott patetikusság, a két csúcsra vitt pillanat közötti minőségi ugrásaival. A patetikus és az organikus közötti kapcsolat, a „patetizálás”, ahogy Eizenstejn nevezi, olyan, mintha a kis forma belülről csimpaszkodna rá a nagy formára. A kis forma törvénye (a minőségi ugrások) szüntelenül keveredik a nagy forma törvényével (egyetlen okra visszavezetett egész). Ettől fogva a nagy syn-jel-párbajoktól átjutunk az indexvektorokhoz: a *Patyomkin páncélos*ban a táj, a csatahajó körvonala a ködben syn-jel, míg a kapitány zsinóron himbálódzó lornyonja index.

Eizenstejn *átalakuló* formája gyakran egy bonyolultabb utat követ: az *átalakulás* közvetett lesz, de annál hatékonyabb. Az „attrakciós montázs” kérdéséről van szó, amit korábban már elemeztünk, és úgy határoztuk meg, mint különleges képeknek, azaz színházi előadásnak, díszletnek vagy képzőművészeti alkotások – szobor, kispasztika – képeknek beillesztését, amelyek megszakítják az akció menetét. A *Rettegett Iván* második részé-

ben a szituáció két alkalommal átvált egy színelőadásba, amely helyettesíti, illetve előre jelzi a bekövetkezendő akciót: az egyik alkalommal a bojárak ravatalozzák föl lefejezett társukat, másodszor pedig Iván tart következő áldozatának egy pokoli cirkuszi előadást bohócokkal. Vagy ellenkezőleg, az akció folytatódhat is a képzőművészeti ábrázolásokban, amelyek eltávolítanak bennünket az aktuális helyzettől: ilyenek a *Patyomkin* kőoroszlánjai, de főleg az *Október* szoborsorozata (az ellenforradalmárok vallási felhívása például az afrikai fétisek, hindu és kínai buddhista istenségek képeinek sorában folytatódik). A *Régi és új*ban ez a második aspektus nagy jelentőséghez jut: a cselekmény abbamarad, vajon tovább működik-e a tejgyár? Leesik egy csöpp, azután egy tejtócsát látunk, amely a szökőkút és az azt helyettesítő felkapó lángnyelvek képeiben folytatódik (tejkút, tejtobbanás). Ezt a híres tejgyári képet a pszichoanalízis olyan gyermeteg módon értelmezi, hogy nehéz egyszerű szépséget találni benne. Ejzenstejn saját magyarázata a legjobb kalauz. Szerinte valami alacsonyrendű vagy hétköznapi dolgot „patetizálunk”; ez már nem a *Patyomkin* esete, amely önmagában patetikus. A minőségi ugrásnak már nem csupán materiálisnak kell lennie, ami a tartalmat illeti, hanem formaivá kell válnia, és az egyik képről egy teljesen más képfajtába kell átlépnie, amelynek csak közvetett reflexív viszonya van az eredeti képpel. Ejzenstejn hozzáteszi, hogy ehhez a másik fajtahoz választania kellett a színházi és a plasztikai ábrázolás között: egy olyan színházi ábrázolás azonban, mint amilyen a Kopasz hegyen táncoló parasztok, neveltséges lett volna, azonkívül a színházi formát már használta ugyanennek a filmnek egyik korábbi jelenetéhez. Most tehát plasztikai ábrázolásra volt szükség, amely elég erős ahhoz, hogy a kitérőn keresztül visszatérjen az akcióhoz. Ez volt a víznak és a tűznek a szerepe.³

Térjünk vissza a két esethez. Egyrészt, a színházi ábrázolásban a valóságos szituáció nem idéz elő azonnal egy neki megfelelő akciót, hanem egy fiktív akcióban fejeződik ki, amely csak előre vetít egy bekövetkezendő tervet vagy valóságos akciót. $S \rightarrow A$ helyett $S \rightarrow A'$ (fiktív, teátrális akció), ahol A' a ké-

³ Ejzenstejn részletes magyarázata a *La non-différente Nature* (I. vol.) La cent-refugeuse et le Graal című fejezetében olvasható.

szülődő A valóságos akciónak (bűntény) az indexe. Másrészt, a plasztikai ábrázolásban az akció nem leplezi le azonnal a benne foglalt szituációt, hanem maga is grandiózus szituáción keresztül fejlődik, amelyek átfogják a szóban forgó szituációt. $A \rightarrow S$ helyett $A \rightarrow S'$ (plasztikai formálás), ahol S' az S valóságos szituáció syn-jele vagy Mindent-átfogója, amely csak annak közvetítésével nyilatkozik meg (a falu öröme). Az egyik esetben a szituáció nem annak az akciónak a képére utal, amelyet elő fog idézni, hanem egy másik képre, a másik esetben viszont az akció nem annak a szituációnak a képére utal, amelyet magában foglal, hanem egy másik képre. Úgy tetszik tehát, mintha az első esetben a kis forma injektálva volna a nagy formába a teátrális ábrázoláson keresztül; a másik esetben pedig a nagy forma volna injektálva a kicsibe a szobrászi vagy plasztikai ábrázoláson keresztül. Mindenesetre már nincs közvetlen viszony a szituáció és az akció, az akció és a szituáció között: a két kép vagy a két képelem között feltűnik egy harmadik, amely biztosítja a formák átalakítását. Azt mondhatjuk, hogy az alapvető kettősség, amely az akció-képet jellemezte, ön maga meghaladása által egy magasabb szint felé törekszik, amely, mint valami „hármasság”, képes átalakítani a képeket és elemeiket. Vegyünk Kanttól egy példát: a despotikus Állam közvetlenül fejeződik ki az olyan aktusokban, mint amilyen a munka rabszolgai és mechanikus megszervezése; mégis a „kézimalom” lesz az a közvetett alakzat, amelyben ez az Állam reflektálódik.⁴ Eizenstejn ugyanezt az eljárást követi a *Sztrájk*-ban (Sztacska): a cári Állam közvetlenül a tüntetők lelövésében jelenik meg; a „vágóhíd” pedig az a közvetett kép, amely egyszerre tükrözi vissza ezt az Államot, és testesíti meg ezt az akciót. Eizenstejn attrakciói – akár teátrálisak, akár plasztikusak – nemcsak az átmenetet biztosítják az egyik akcióformából a másikba, hanem a szituációkat és az akciókat elviszik egy szélső pontig, fölemelik őket egy harmadik szintre, amely meghaladja az őket alkotó kettősséget. A szovjet filmet ellenőrző hatóságok nem voltak feltétlenül lelkesek ezektől a közvetett képektől, sőt veszélyes, deviáns módszert láttak bennük. Azzá is váltak a *Que viva México*-ban, ahol Eizenstejn el tudott

⁴ Kant: *Az ítélőerő kritikája*. 59. § (ez az, amit Kant szimbólumnak nevez).

jutni a színházi és plasztikai ábrázolás szabad kifejtéséhez, amely visszatükrözte az élet és a halál Eszméjét Mexikóban, egyesítve a jeleneteket és a freskókat, a szobrokat és a dramaturgiát, a piramisokat és az isteneket (a keresztre feszítés, a corrida, a keresztre feszített bika, a halál nagy bálja...).

Az Alakzatok ezek az új attraktív, attrakciós képek, amelyek az akció-képben cirkulálnak. Fontanier a XIX. század elején a „beszéd nagy alakzatait” négy csoportba sorolta: az első a tulajdonképpeni trópusok esete, amikor is egy képszerű kifejezés egy másik szót helyettesít (metafora, metonímia, szinekdoché); a második a nem tiszta trópusok csoportja, amely olyan szócsoporthoz vagy mondatot foglal magába, amelynek képszerű jelentése van (allegória, megszemélyesítés stb.); a harmadik a helyettesítés, de a szavak itt a szó szerinti értelmükben szenvednek elcsúszást és változást (a megfordítás az egyik ilyen eljárás); az utolsó csoport pedig azokat a gondolati alakzatokat foglalja magába, amelyek nem módosítják a szavakat (vizsgálat, engedmény, fenntartás, felidézés stb.).⁵ Elemzésünknek ezen a szintjén semmiféle általános problémát nem vetünk fel a film és a nyelv, a képek és a szavak viszonyát illetően. Csupán azt állapítjuk meg, hogy a filmképeknek megvannak a saját alakzataik, amelyek a maguk módján megfelelnek Fontanier négy típusának. Ejjentestjn szobrászi vagy plasztikai ábrázolásai olyan képek, amelyek más képet jelenítenek meg, és egyesével jutnak érvényre még akkor is, amikor sorozatban jelennek meg. A színházi ábrázolás ezzel szemben képsorokon keresztül történik, és a képsorok jutnak figuratív szerephez. Ebben a két korábbi esetet ismerjük fel. A többi eset más természetű. Az irodalmi alakzatok, amelyek például megfordítással dolgoznak, mindig nagyon fejlettek voltak a filmben, nevezetesen a burleszk átöltözéseiben. Láthattuk, hogy a megfordító mechanizmusok Hawksnál érik el önálló és általánosított alakzat formájukat. Ami a gondolati alakzatokat illeti, amelyek már Chaplin hangosfilmjeiben is megjelennek, ezek funkcióját csak egy későbbi fejezetben tárhatjuk fel, mert már nem maradnak meg az akció-kép határain belül, hanem egy másik képtípusba fejlődnek tovább, amelyet az előbbi alakzatok csak előre jeleznek.

⁵ Fontanier: *Les figures du discours*. Ed. Flammarion.

A Kicsi és a Nagy mint Eszme egyszerre jelölnek két egymástól eltérő formát és két felfogást, ugyanakkor képesek arra is, hogy egymásba folyjanak. Van egy harmadik értelmük is: víziókat jelölnek, amelyek legalább annyira megérdemlik az Eszme elnevezést. Jóllehet ez igaz minden általunk tanulmányozott rendezőre, mégis, Herzog akciófilmjeit szeretnénk megvizsgálni, melyek ebből a szempontból szélső esetnek tekinthetők. Ez az életmű ugyanis két kényszeresen visszatérő vizuális és zenei motívumokból álló témára épül.⁶ Az egyikben egy túlméretezett ember áll szemben egy ugyancsak túlméretezett környezettel, és elképzeli egy, a milió méreteihez fogható hatalmas tettet. Ez egy nagyon különös SAS' forma: valójában az akció nem következik a szituációból, csupán egy megszállott fejében megszülető őrült vállalkozás, amely az egyetlen dolog, amely talán egyenrangú az egész milióval. Vagy inkább az akció megkettőződik: adott egy felsőbbrendű, fenséges akció, ez létrehoz egy másik, hősi tettet, amely a maga részéről szembe-sül a milióval, behatol az áthatolhatatlanba, átlépi az átléphetlent. Egyszerre van jelen tehát egy hallucinatórikus dimenzió, ahol a cselekvő szellem a Természet határtalanságáig emelkedik föl, és egy hipnotikus dimenzió, ahol a szellem a Természet által felállított határokkal kerül szembe. A kettő pedig különböző egymástól, és figuratív viszonyban állnak egymással. Az *Aguirre, Isten haragjában* (Aguirre, der Zorn Gottes) a heroikus tett – lejutni a zuhatagon – a fenséges tettek rendelődik alá, az egyetlen, amely megfelelője lehet a hatalmas őserdőnek; Aguirre célja az, hogy egyedül váljon Árulóvá, és hogy mindent egyszerre áruljon el, Istent, a királyt, az embereket, annak érdekében, hogy egy tiszta új fajt hozzon létre a lányával való vérfertőző egyesülésben, ahol a Történelem a Természet „operájává” válik. A *Fitzcarraldóban* a heroikus (átjutni a hegyen a súlyos hajóval) még közvetlenebbül szolgálja a fenségest: az egész őserdő váljék Verdi Operájának és Caruso hangjának templomává. Végül pedig az *Üvegszívben* (Herz aus Glas) a

⁶ Vö. M.-L. Potrel-Dorget: *Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog*, *Revue du cinéma*, 342. szám.

bajor táj rejt az üveg-rubin hipnotikus művét, de átlép még a hallucinatórikus vidékekre is, amelyek a Világegyetem nagy szakadékanak kutatására hívnak. A Nagyság így mint tiszta Eszme valósul meg a tájak és a tettek kettős természetében.

A másik témában vagy Herzog művészetének másik irányát követve a Kicsi válik Eszmévé, és valósul meg először a törpékben, „akik maguk is kicsiként kezdtek”, és folytatódik az emberekben, akik maguk is törpék maradtak. Ezek már nem a „haszontalanság hódítói”, hanem használhatatlan lények. Nem megszállottak, hanem tehetetlenek és idióták. A tájak kicsivé válnak, ellapulnak, szomorúak és búsak lesznek, sőt szinte eltűnnek. Az odalátogató lényeknek már nincsenek Látomásaik, úgy tűnik föl, mintha egyetlen elemi megérzésre redukálnának csupán, mint *A csönd és a sötétség országa* (Land des Schweigens und der Dunkelheit) süketnémái, és a földdel egy síkban mozognak bizonytalan vonalat követve, amely csak két szenvedés között hagy nekik szünetet, a látomásnyi pihenőt lépéseik vagy óriási lábuk ritmusára. Ilyen a *Kaspar Hauser* eljárása a professzor kertjében. Ilyen a *Bruno vándorlásai* (Stroszek) törpéjével és kurvájával, Németországból történő menekülése a nyomorúságos Amerikába. Ilyen a *Nosferatu, a vámpír* (Nosferatu, Phantom der Nacht) amelynek feldolgozása Murnauval szemben az anyaméhbe visszahúzódó hőst úgy ábrázolja, mint egy magzatot, akinek csak a teste létezik, valamint az, amihez hozzáér és kiszív, és aki az Univerzumban csak követőjének formájában terjed, mint a lapos föld horizontján eltűnő kicsiny pont. Ilyen a *Woyzeck*, aki szintén csak saját szenvedélyeire redukálódik, és ahol a föld, a vörös hold, a fekete tó nem mások, mint a grandiózus syn-jelek helyébe lépő szétszaggatott indexmaradékok.⁷ Itt tehát ASA' formáról van szó, de legerőtlenebb aspektusára redukálva. Mert Herzog mindkét esetben – a nagy forma szublimációjában és a kis forma meggyengítésében – metafizikus. A filmrendezők között ő a legmetafizikusabb (az expresszionizmust a metafizika csupán a Jó és a Rossz határain belül hatotta át, ami viszont Herzog számára közömbös). Amikor Bruno felteszi a kérdését: hová kerülnek a dolgok, ha már

⁷ Werner Herzog című szép könyvében (Ed. Editing) J. Currère elemzi a vidék hiányát a *Woyzeck* című filmben, míg a hatalmas víziók szerepét más filmekben.

nem használják őket?, azt válaszolhatnánk, hogy rendszerint a szemétkukába, de ez elégtelen válasz lenne, hiszen a kérdés eredetileg metafizikus. Bergson ugyanezt a kérdést tette föl, és metafizikusan válaszolt rá: ami megszűnik hasznosnak lenni, a továbbiakban egyszerűen csak *létezik*. És amikor Herzog megjegyzi: *az, aki jár, védtelen*, még azt tehetnénk hozzá, hogy a gyalogos valóban erőtlén az autókhoz és a repülőkhöz képest. De ez a megjegyzés ugyancsak metafizikus.⁸ „Abszolút védtelen”, ez a meghatározás, amit Bruno önmagára kitalált. A sétáló védtelen, mert ő az, aki csak lenni kezd, és mint kicsi kezd lenni. Ez Kasparnak, a megnevezhetetlennek a járása. A Kicsi és a Nagy olyan viszonyra lépnek egymással, hogy a két Eszme kommunikálni kezd, és ebben a beszélgetésben alakzatokat alkotnak. A megszállott emberek terve a fenséges formában felbukott, és minden valósága kudarcba fulladt: Aguirre magányosan végezte leragadt béréjében, egy alomra való majom társaságában, ami megmaradt neki; Fitzcarraldo utolsó előadása a középszerű társulattal foghíjas közönség és egy kis fekete disznó előtt folyik; és az üveggyárbeli tűzvésznek nem volt más eredménye, mint hogy a munkások összeszedik a darabokat. Viszont az erőtlén sétálóknak, a kis formában gyalogló nyomorékoknak olyan érzéki kapcsolatuk van a világgal, hogy lelket lehelnek a képbe, mint amikor a süketnéma gyerek megérint egy fát, egy kaktuszt, vagy amikor Woyzeck, megérintvén az éppen hasogatott fát, úgy érzi, hogy a Föld erői kelnek életre benne. A tapintási értékek felszabadulása nemcsak inspirálja a képet, de ki is nyitja: hatalmas hallucinációs látomásokat visz bele a repülésről, a felemelkedésről vagy áthaladásról, mint a piros siető ugrás közben *A csönd és a sötétség országában*, vagy a három nagy tájálom a *Kaspar Hauser*-ben. Itt is tehát a fenségeshez hasonló megkettőződéssel állunk szemben; a fenséges pedig a Kicsi oldalán helyezkedik el. Ahogy Platónnál látjuk, ez sem kevésbé Eszme, mint a Nagy. Herzog mindkét értelemben megmutatja, hogy az albatrosz hatalmas karmai és nagy fehér szárnyai egy és ugyanaz a dolog.

⁸ Herzog mint evidenciát mutatja ezt a gondolatot naplójának vége felé, amely franciául *Sur le chemin des glaces* címmel jelent meg. Ed. Hachette, 114. o. „...és minthogy tudta, hogy én a sétálók közül vagyok, tehát védtelen, megértett engem.”

Végül meg kellene határozni azokat az alapvető területeket, ahol megmutatkoznak az akció kis és nagy formájának valóságos különbségei és lehetséges transzformációi. Ez elsősorban a pszichobiológia területe, amely megfelel a *milió fogalmának*. Ez utóbbi ugyanis első jelentésében két test közötti intervallumot jelöl, vagy inkább azt, ami elfoglalja ezt az intervallumot, a folyadékot, ami az akciót eljuttatja az egyik testről a másikra (az érintkezés ilyenkor végtelenül kicsi távolságot implicál). Jellegetes ASA' formában vagyunk tehát. A millió azonban ezután kijelöli a környező világot, a Mindent-átfogót, azt, ami körülveszi a testet, és úgy hat rá, hogy a test reagáljon a környezetére: SAS' forma. Könnyen jutunk át az egyik jelentésből a másikba, de a kombinációk nem törlik el a két gondolat különböző eredetét, a folyadék mechanikáját az egyik esetben és egy bioantropológiai szférát a másikban.⁹

Az a matematikai terület, amely a *térfogalommal* hozható összefüggésbe, szintén két eltérő felfogáshoz vezet. „Globálisnak” fogjuk nevezni azt a felfogást, amely egy adott struktúrájú halmazból indul ki, és a halmazhoz tartozó elemek egyértelmű helyét és funkcióját határozza meg (még azelőtt, hogy a halmaz természetét ismernénk). Ez egy térkörnyezet, amely bizonyos átalakulásokon mehet keresztül a belévetett alakzatok szerint: SAS'. A „lokális” felfogás ezzel szemben egy végtelenül kicsi elemből indul ki, amely térdarabot alkot közvetlen szomszédságával; de ezek az elemek, illetve darabok nem illeszkednek egymáshoz addig, amíg érintő vektorok segítségével nem határoztuk meg a kapcsolódási vonalat (ASA'). Vegyük észre, hogy a két felfogás nem úgy áll szemben egymással, mint a rész az egészszel, hanem inkább úgy, mint azok viszonylatának két módoszata.¹⁰ Két különböző jellegű térről van szó, amelynek nem azonosak a határai. Az első határa az üres tér, a másodiké az elkapcsolt tér, amelynek részei végtelen

⁹ George Canguilhem: *La connaissance de la vie. In Le vivant et son milieu*. Ed. Hachette.

¹⁰ Erről a két felfogásról lásd Albert Lautman: *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématique*. I. vol. Ed. Hermann, I. és II. fejezet. Lautman két platonikus Eszmét rendel hozzájuk.

sokféle módon kapcsolódhatnak egymással össze. Legalább ennyi feltétele van annak, hogy az egyik térből átkerüljünk a másikba; a két határ pedig a lebegő tér fogalmában egyesül. Ezek azonban nagyon különböző eredetű és felfogású terek. Ha igaz, hogy a western pusztán geometriai ábrázolásmódot alkalmazott, az imént elemzett két aspektus ennek a két térformának felel meg.

Harmadsorban, azt az esztétikai területet vizsgáljuk meg, amelyik a *tájfogalommal* hozható összefüggésbe. A kínai és japán festészetnek két alapelve van: egyrészt az elsődleges üresség, a vitális lehetőség, amely minden dolgot Egybe-mos, összekapcsolja és átalakítja őket egy nagy szerves kör vagy spirál mozgását követve; másrészt, a közbülső üresség és a csontozat, az artikuláció, a kapcsolódás, ránc vagy megtört vonás, amely áthúzódik az egyik lényről a másikra, jelenlétük csúcán ragadva meg őket egy univerzumvonal segítségével. Az egyik esetben az egyesülés számít, a szívelernyedés és szívösszehúzódás, a másik esetben inkább az egyenként meghatározó autonóm eseményekre való szétválás. Az egyik esetben a dolgok jelenléte „feltűnésükben” van, a másikban pedig az „eltűnésben”, mint valami torony esetében, amelynek csúcsa eltűnik a felhőkben, talapzata viszont láthatatlan, vagy mint a felhők mögött rejtőző sárkány.¹¹ Nyilvánvaló, hogy a két elv elválaszthatatlan egymástól, és hogy az első a domináns: „A vonásoknak anélkül kell megszakadniuk, hogy a lehetőség maga megszakadna, a formáknak anélkül kell megszakadniuk, hogy a szellem maga megszakadna.” „A kivitelezés művészete a töredékes jelölésekben és a megszakításokban van, jóllehet a cél az eredmény teljessége...” Hogyan fessük le a csukát anélkül, hogy meglátnánk a megtört univerzumvonalat, amely összeköti a kővel, amelyet súrol a víz mélyén, és a növényzettel, amelyben elrejtőzik? Hogyan fessük le anélkül, hogy életre keltenénk az által a kozmikus lélegzet által, amelynek ő csak egy része, lenyomata? Csakhogy ebben a két alapelvben a dolgoknak nem ugyanaz a jelük, és a tereknek nem ugyanaz a formájuk, a lehelethez vagy a spirálhoz tartozik a syn-jel, az uni-

¹¹ Henri Maldiney: *Regard, parole espace*. Ed. L'Age d'Homme, 167. skk. És François Cheng: *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Ed. du Seuil (innen vetjük a kínai festőktől származó két idézetet, 53. o.).

verzumvonalakhoz pedig a vektorok tartoznak: „a vonás” és a „ráncos vonás”.

Ejzenstejnt azért bővölte el a kínai és japán tájképfestészet, mert a film előképét látta benne.¹² De magában a japán filmben a hozzánk legközelebb álló két nagy szerző a két akció-tér valamelyikét részesítette előnyben. Kurosava művészetét a lélegzet élteti, amely áthatja a párharcokat és a küzdelmeket. Ezt a lélegzetet egyetlen vonással ábrázolja, amely egyszerre a mű syn-jele és Kurosava személyes kézjegye: képzeljünk el egy vastag függőleges vonalat, amely felülről lefelé halad a vásznon, és amelyet két vékonyabb vízszintes vonal keresztez jobbról balra és balról jobbra. Ilyen az *Árnyéklovásban* (Kagemusha) a hírvívő szép leszálló mozgása, amely hol jobbra, hol balra tér el. Kurosava az egyik legnagyobb művésze az esőnek: A *hét szamurájban* (Shichinin no samurai) zuhog az eső, miközben a csapdába esett banditák föl-alá vágtatnak a falu két vége között. A felvétel szöge gyakran lapos, hogy érvényre juttassa a szüntelen hosszirányú mozgást. A kitáguló vagy összehúzódó nagy tér-lélegzet jobban érthető, ha japán topológiára vonatkoztatjuk: ha meg akarjuk jelölni a házszámot, az utcát, a negyedet, a várost, akkor nem az egyénnel kezdjük, hanem éppen ellenkezőleg a legnagyobbból indulunk ki, a városból, megjelöljük a nagy blokkot, aztán a negyedet, végül a környeket, hogy végül megtaláljuk az ismeretlent.¹³ Nem az ismeretlenből indulunk ki az ismeretlent meghatározni képes adatok felé haladva, hanem az összes adatból indulunk ki, végigjárjuk őket, és kijelöljük azokat a határokat, amelyek között az ismeretlen tartózkodik. Ez, úgy tűnik, egy nagyon tiszta SA forma: ismer-ni kell az összes adatot, mielőtt cselekednénk. Kurosava azt mondja, hogy számára a legnehezebb szakasz az, amely megelőzi „a szereplő cselekvését”: „hogy oda eljussak, több hóna-

¹² Lásd például a *La non-différente Nature*. II. vol. 71–107. o. Azonban Ejzenstejn nem annyira a különböző terek, mint inkább a „tekercsképek” iránt érdeklődik, amelyeket a panorámaképekhez hasonlít. Megjegyzi azonban, hogy az első tekercsképek lineáris teret ábrázolnak, és a felületek tonális szerveződése irányában fejlődnek, amelyet egy lehelet hat át. Létezik egy olyan forma is, amelyben nem a felszín gördül le, hanem a kép gördül végig a felszínen, és így hoz létre egy egészet. Itt tehát megtaláljuk a két teret. Ejzenstejn pedig a két forma szintéziseként értelmezi a filmet.

¹³ Akira Mizubayashi: *Autour du bain. Critique*, 1983. január. 418. szám, 5. o.

pig kell gondolkodnom”.¹⁴ De ez éppen azért nehéz, mert magára a szereplőre érvényes: először szüksége van minden adatra. Kuroszava filmjei ezért gyakran két jól elkülöníthető részre bomlanak: az egyik egy hosszú expozíció, a másik intenzív és brutális cselekedetek sora. (*Vesztett kutya* [Nora inn], *Ég és föld között* [Temgoku to jigoku]). Ezért lehet Kuroszava tere is összesűritett színházi tér, ahol a hős szeme előtt van minden adat, amiket nem is téveszt szem elől a cselekvéshez (*A testőr* [Yojimbo]).¹⁵ A tér végül ezért tágul ki, és alkot egy nagy kört, amely összekapcsolja a gazdagok és a szegények világát, a föntet és a lentet, az eget és a poklot; föl kell tárnai a mélyeket és egyúttal a csúcsokat is, hogy megrajzoljuk a nagy forma körét, amelyet keresztirányban egy átmérő metsz át, ahol a hős tartózkodik és mozog (*Ég és föld között*).

De ha csupán erről lenne szó, Kuroszava nem volna több, mint egy kiváló szerző, aki kifejlesztette a nagy formát, és értelmezhető volna a klasszikussá vált nyugati szempontok alapján is. A társadalom mélyrétegeiben való kutakodása megfelelne a bűnügyi vagy nyomorfilmeknek; a szegények és a gazdagok világát egybefogó nagy kör egybeesne azzal a liberális humanista állásponttal, amelyet Griffith egyszerre tételezett az Univerzum adottságaként, és mint a montázs alapelvét (egyébként ez a griffith-i felfogás megtalálható Kuroszavánál: vannak szegények és gazdagok, akiknek meg kell érteniük egymást...). Egyszerűen, az akciót megelőző expozíció tökéletesen megfelel az SA formulának: a szituációból az akcióba. Ugyanakkor ennek a nagy formának a keretein belül sok minden alapvető eredetiségről tanúskodik, ami nyilvánvalóan részben a japán tradíciókból következik, részben Kuroszava saját tehetségének köszönhető. Először is, azok az adottságok, amelyeket teljes egészében be kell mutatni, nem egyszerűen a szituáció részei.

¹⁴ A. Kurosawa: Entretien avec Shimizu. In *Études cinématographiques*. Kurosawa, 7. o.

¹⁵ Luigi Martelli. Uo. 112. o.: „Minden epizód a főszereplő szeme előtt játszódik (...) [Kuroszava] megpróbált elsőbbséget adni azoknak a gépállásoknak, amelyek hozzájárulnak a kép ellaposításához, és a képmélység hiányában egy keresztirányú mozgás benyomását keltik. Ezek a technikai eljárások vezető szerepet játszanak, amennyiben a főhős kritikai ítéletét képviselik, aki azzal a tekintettel követi az eseményeket, amelyet a magunkéval azonosítunk.”

Ezek a szituációba rejtett *kérdés részei*, amelyeket a hősnek ki kell bontania, hogy cselekedni tudjon, hogy válaszolni tudjon a szituációra. A „válasz” tehát nem egyszerűen az akció válasza a szituációra, hanem egy alapvetőbb válasz a kérdésre vagy a problémára, amelyet a szituáció nem tudott teljes egészében felfedni. Ha van Kuroszavában affinitás Dosztojevszkij iránt, akkor épp itt van: Dosztojevszkijnél a hős készakarva hanyagolja a szituáció sürgetését, bármilyen heves legyen is az, mert először meg akarja keresni azt a kérdést, ami még az előzőnél is nyomasztóbb. Kuroszava ezt szereti az orosz irodalomban, ez a kapocs Oroszország és Japán között. Ki kell szakítani a szituációból a benne rejlő kérdést, fel kell fedezni a titkos kérdés jellemzőit, mert a válasz csak általuk lehetséges, sőt nélkülük maga az akció sem volna válasz. Kuroszava tehát a maga módján metafizikus, és kiszélesíti a nagy formát: túllép a szituáción egy kérdés felé, és az adatokat a kérdés, nem pedig a szituáció elemeinek rangjára emeli. Most már nem számít, hogy a kérdés néha lehangolónak, burzsoának vagy üres humanizmusból származónak tűnik. Ami számít, az a forma, amelyben bármilyen kérdést kibont, inkább annak intenzitása számít, mint a tartalom, inkább az adatai, semmint a tárgya, amelyek mindenképpen a Szfinx, a Boszorkány kérdésévé változtatják azt.

Aki értetlen, aki elkapkodja cselekedeteit, mert azt hiszi, hogy kézben tartja a szituáció összes elemét, s meg is elégszik ennyivel, nyomorult halállal lakol: *A véres trónban* (Kumonosu-jo) a tér-lélegzet pókhálóvá változik, amely csapdába ejti Macbeth-et, mivel ő nem értette meg a kérdést, amelynek a titkát csak a boszorkány ismerte. Második eset: az egyik szereplő azt hiszi, hogy elég, ha megismeri a szituáció minden adatát, le is von belőlük minden következtetést, de észrevesz egy rejtett kérdést, amit hirtelen megért, s ez megváltoztatja döntését. Így a *Rötszakállú* (Akahige) helyettese megérti a betegek helyzetét és az örület elemeit; kész elhagyni gazdáját, akinek a tevékenysége önkényeskedőnek, archaikusnak, tudománytalannak tűnik számára. De találkozik egy örült nővel, és panaszában felfedezi azt, ami minden más örültnél is megvan: a tébolyult és érthetetlen kérdés visszhangját, ami túlmegegy minden objektív vagy objektíválható szituáción. Hirtelen megérti, hogy a gazda „meghallotta” a kérdést, és hogy tettei annak mélyét érintet-

ték: mégis a Rötszakállúval marad (Kuroszava tereiből úgy sem lehet kimenekülni). Itt különös erővel jelenik meg az, hogy a kérdés adatai álmokat, lidércnyomást, gondolatokat és víziókat, az érintett személyek ösztöneit és tetteit foglalják magukba, míg a szituáció adatai csupán okokat és következményeket tartalmaznak, amelyekkel szemben csak a nagy lélegzet eltörlése árán lehet küzdeni, amely egyszerre hordozta a kérdést és a választ. Igazság szerint nincs válasz, ha a kérdés nincs megőrizve, tiszteletben tartva egészen a legszörnyűbb, örült és gyermeketeg képekig, amelyekben az kifejeződik. Innen származik Kuroszava álomszerűsége, ahol a hallucinációk nem egyszerűen szubjektív képek, hanem gondolatalakzatok, amelyek feltárják a transzcendens kérdés adatait, ahogyan azok a világhoz, a legmélyebb világhoz tartoznak (*A félkegyelmű* [Hakuchi]). Kuroszava filmjeinek lélegzése nem egyszerűen az epikus és intim jelenetek, az intenzitás és halasztás, a kocszás és nagyközeli, a realista és irreális képsorok közötti váltakozást jelenti, hanem sokkal inkább azt a módot, ahogy a reális szituációból egy, a szituációt kísérő kérdés szükségképpen irreális adataihoz felemelkedünk.¹⁶

Harmadik eset: természetesen a szereplőnek át kell itatódnia az összes elemmel. Mivel azonban ez az átítatódás-lélegzés inkább a kérdésre, semmint a szituációra vonatkozik, így alapvetően különbözik az Actor's Studio eljárásától. Ahelyett, hogy a szereplő a válasza – egy kirobbanó tett létrehozása – érdekében magával a szituációval itatódna át, a kérdéssel kell átítatódnia, hogy olyan tettet hajtson végre, ami valódi, elgondolt válasz. A lenyomat jele itt előzmények nélküli fejlődésen megy keresztül. Az *Árnyéklovasban* a dublőrnek át kell itatódnia mindazzal, ami a mestert körülvette, lenyomattá kell válnia, és különböző helyzeteken kell keresztülmennie (az asszonyok, a gyermek és különösen a ló). Azt mondhatjuk, hogy a nyugati filmek ugyanezt a témát dolgozzák fel. Ezúttal azonban a dublőrnek a kérdés összes elemével kell átítatódnia, amit egyedül csak a mester ismer, „gyors, mint a szél, csöndes, mint az erdő, szörnyű, mint

¹⁶ Michel Estève (uo. 52–53. o.) és Alain Jourdat (*Cinématographie*, 1981. május. 67. szám) ebből a szempontból elemzik *A félkegyelmű* néhány nagy jelenetét: a hó, a korcsolyázók karneválja, a szemek és a jég, ahol az álomszerűség nem váltakozik, hanem a szituáció realitásából bomlik ki.

a tűz, mozdulatlan, mint a hegy". Ez nem a mester jellemzése, hanem a rejtvény, amelynek ő ismeri a megfejtését, s amit magával visz. Ez nem könnyíti meg az utánzását, sőt kimondottan emberfeletti és kozmikus jelentőséget kölcsönöz neki. Úgy tesszük, hogy itt újabb korlátba ütközünk: az, aki minden elemmel átitatódik, csak dublőr lehet, a mester, a Világnak kiszolgálta-tott árnyék. *Derszu Uzala*, az erdei nyomok mestere, maga is az árnyéklétbe süllyed, amikor gyengül a szeme, s amikor már nem képes meghallani azt a fenséges kérdést, amit az erdő tesz fel az embereknek. Meghal, jóllehet kényelmes „szituációba” került. *A hét szamuráj* pedig azért tájékozódik olyan hosszan a szituáció fölöl, azért itatódik át nemcsak a falu fizikai adottságaival, hanem a lakók pszichológiai adottságaival is, mert van egy magasabb rendű kérdés, amely az összes szituációból is csak lassanként tud kibontakozni. Ez nem az a kérdés, hogy: meg lehet-e védeni a falut, hanem: mi a szamuráj manapság, a Történelem jelen pillanatában? A válasz pedig, amely a megértett kérdéssel együtt jön, az, hogy a szamurájok árnyékokká váltak, akiknek nincs helyük sem az urak, sem a szegények között (a parasztok voltak az igazi nyertesek).

Ezekben a halálokból azonban van valami békés, ami sejteni enged egy összetettebb választ. Valóban, a negyedik esettel az egész összefoglalható. Az *Élni* (Ikiru) Kurosza egyik leg-szebb filmje, ezt a kérdést teszi fel: mit csináljon az az ember, aki tudja, hogy már csak pár hónapja van hátra? De ez az igazi kérdés? Minden az adatoktól függ. Úgy kell vajon érteni: mit kell tennie, hogy végre megismerje az örömet? A férfi pedig, csodálkozva, ügyetlenül végigjárja az örömhelyeket, a bárokat, sztriptízeket. Ezek volnának a kérdés igazi elemei? Ez nem inkább valamiféle izgalom, ami elrejtje a kérdést? Erős szerelmet érez egy lány iránt, ekkor a férfi megtudja tőle, hogy nem a késői szerelem kérdéséről van szó. A lány saját példáját hozza fel, elmeséli, hogy kis elemes nyuszikat gyárt sorozatban, és boldog, ha azt tudja, hogy ezek ismeretlen kisgyerekek kezébe kerülnek, és így bejárják a várost. És a férfi megérti: a „Mit csináljak?” kérdés elemei egy hasznos, megoldandó feladathoz tartoznak. Így előveszi a parkkal kapcsolatos tervét, és halála előtt legyőzi az összes akadályt, amelyek a megvalósítás útjában álltak. Ezúttal is elmondhatjuk, hogy Kurosza humanista

üzenete elég lapos. De a film teljesen másról szól: a kérdésnek és adatainak a situációkon keresztül történő makacs kereséséről. Valamint a keresés előrehaladtával a válasz megtalálásáról. Az egyedüli választ az adatok visszaszállítása, a világ adatokkal való feltöltése, valamely dolog áramoltatása, amennyire csak lehetséges, bármilyen kicsiny dolog legyen is az, mégpedig úgy, hogy az új vagy megújított adatokon keresztül kevésbé kegyetlen, vidámabb, a Természethez és az élethez közelebb kérdések kerüljenek elő és terjedjenek el. Ezt csinálta Derszu Uzala, amikor azt akarta, hogy hozzák rendbe a kunyhót, és hagyjanak ott egy kis élelmet, hogy az utánuk jövő utazóknak is legyen mit enniük és tovább tudjanak menni. Ezután már az ember árnyékká válhat, és meghalhat: de visszaadta a tér lélegzését, újra összekapcsolta a teret a lélegzéssel, park vagy erdő lett, vagy motoros nyuszi, abban az értelemben, ahogy Henry Miller azt mondta, ha újra kellene születnie, park lenne.

A Kuroszava-Mizogucsi-párhuzam ugyanolyan elterjedt, mint a Corneille és Racine közötti (csak az időrend van fölcserélve). Kuroszava szinte tökéletes férfigalága szemben áll Mizogucsi női világával. Mizogucsi életműve a kis formához kötődik, míg Kuroszaváé a nagyhoz. Mizogucsi kézjegye nem egyvonalas, hanem „fodrozott”, mint a tó vize a *Ugetsu történetében* (címváltozat: Az augusztusi sápadt Hold meséi – Ugetsu monogatari), amelynek fodrai betöltik az egész képet. A két szerző alkotásai inkább a két forma éles elkülönüléséről vallanak, nem pedig komplementaritásukról, amelynek köszönhetően az egyik a másikba fordul. De ahogy Kuroszava a technikájával és metafizikájával kitágítja a nagy formát, amely annak helyi átalakítását jelenti, úgy Mizogucsi is meghosszabbítja a kis formát, amelyet önmagán belül alakít át. Több szempontból is nyilvánvaló, hogy Mizogucsi a második elvből indul ki, vagyis már nem a lélegzetnek, hanem a váznak, a kis térrésznek kell összekapcsolódnia a következő darabbal. Minden a „mélyből” indul, azaz a nők számára fenntartott térrészből, „a ház legmélyéről”, vékony gerendázatával és fátylaival. A *Csikamacu története, avagy a keresztre feszített szerelmesek* (Chikamatsu monogatari) című filmben a női szobákban lejátszódó játék indítja el a cselekményt, azaz a feleség szökését. Persze már a házban a kapcsolatok egész rendszere működik az eltolható falaknak

köszönhetően. A térrészek kapcsolódásának problémája először az utcán vetődik fel; és általánosságban, két térrészlet között sok közvetítő úr található, a szereplő, amint elhagyja a képteret, vagy éppen a kamera fordul el róla. Egy plán szűk teret szab, mint amilyen a ködös tó látható része *Az augusztusi sápadt Hold* meséiben; vagy egy domb zárja le a horizontot, és a tájkép egyik beállítása nem leblendével vált a másikra, s ezáltal egymásmellettséget, nem pedig folyamatosságot sugall. Mégsem beszélhetünk feldarabolt térről, jóllehet állandó elválásról van szó. De minden jelenetnek, minden beállításnak a szereplőt vagy az eseményt autonómiája, intenzív jelenléte maximumáig kell eljuttatnia. Ezt az intenzitást ki kell tartani addig, amíg a zuhanásban nullává válik, ez is hozzátartozik, annak sajátossága, olyannyira, hogy semmi mással nem keverhető össze, tehát az üresség minden intenzitás alkotóeleme, mint ahogy az „eltűnés” minden jelenlét immanens része (látni fogjuk, ez nagyon különbözik attól, ami Ozunál történik).¹⁷ A tér azért sem feldarabolt, mivel az így meghatározott részek a tér létrejöttének folyamatai: az tehát nem a látással áll össze, hanem előrehaladás által, és az előrehaladás egysége a felület vagy a darab. Szemben Kuroszavával, akinél a laterális mozgás jelentősége abból származott, hogy mindkét irányban egy többé-kevésbé nagy kör határaiba ütközött, amelynek ő csak az átmérője volt, Mizogucsi laterális mozgása lépésről lépésre halad egy meghatározott, de nem behatárolt irányba, amely nem feltételezi, hanem megteremti a teret. A meghatározott irány pedig egyáltalán nem irányegységet jelent, mivel az irány minden darabbal változik, lévén, hogy mindegyikhez tartozik egy vektor (az irányoknak ez a változása az *Új Heike történetében* [Shin Heike monogatari] éri el tetőpontját). Ez nem egyszerű helyváltoztatás, hanem egy szukcesszív tér paradoxona, egy olyan téré, ahol az idő tökéletesen megnyilvánul, de úgy, mint a tér változóinak funkciója: például *Az augusztusi sápadt Hold* meséiben látjuk a hőst, amint a tündérrel fürdik, majd a túlfolyót, amely a mezőre vezet, azután

¹⁷ Az intenzitásról és az ürességbe való folytatódásról Mizogucsinál lásd Hélène Bokanowski: *L'espace de Mizoguchi. Cinématographie*, 1978. november. 41. szám.

a mezőt és egy síkságot, végül egy kertet, ahol újra látjuk a párt, ahogy „néhány hónappal később” vacsoráznak.¹⁸

A fokról fokra történő kapcsolódáson túl a probléma végső soron a tér darabjainak általános kapcsolódásában van. Négyféle eljárás létezik erre a célra, amelyek egyszerre határoznak meg valamiféle metafizikát és technikát: perspektivikus hatást kelt a viszonylag magas kameraállás, amely biztosítja a jelenet kibomlását a szűk területen; ugyanennek a szögnek a megőrzése az egymást követő beállításokban, ami átcúszó hatást eredményez a vágások eltakarásával; a távolságelv, amely nem enged túllépni a szekond plánon, és lehetővé teszi a kamera körkörös mozgását, de nem semlegesíti a jelenetet, hanem épp ellenkezőleg, végig megtartja az intenzitást a tér egészében (például *Az utolsó krizantém története*ben [Zankigu monogatari] az asszony agóniája); végül és főként a plánszekvencia, ahogy Noël Burch elemezte abban a sajátos „legördülő plán” funkcióban, amelyet Mizogucsinál kap, és amelyek egymás után gördítik le a térdarabokat, amelyekhez különböző irányú vektorok tartoznak (Burch szerint a legszebb példa erre a *Gioni nővérek* [Gion no simai] és *Az utolsó krizantém története*).¹⁹ Szerintünk ez a lényege annak, amit a Mizogucsi-féle kamera extravagáns mozgásának neveztek: a plánszekvencia a különböző irányú vektorok párhuzamosságát biztosítja, létrehozza a heterogén térrészletek kapcsolódását, és az így felépített térnek nagyon sajátos homogenitást kölcsönöz. Ebben a megnyúlásban, illetve végtelen széthúzásban a kis forma terének végső természetéhez jutunk el: nyilvánvaló, hogy nem kisebb, mint a nagy forma tere. Az eljárása miatt „kisebb”: nagysága az őt alkotó

¹⁸ Lásd ennek a jelenetnek az elemzését Godard-nál. Jean-Luc Godard. Ed. Belfond, 113–114. o.

¹⁹ Noël Burch: *Pour un observateur lointain*. Ed. Cahiers du Cinéma – Gallimard, 223–250. o.) mindezeket a vonásokat elemzi, és megmutatja, hogy mindegyiket a „legördülő plán” integrálja. Burch kiemeli ennek a plánszekvenciának a sajátosságát. Valóban, különböző szerzőknél sokféle egymástól eltérő plánszekvenciát találunk. Mizogucsi filmjeinek nagyon szigorú válogatásakor Burch megjegyzi, hogy a háború után, 1948 környékén, az életmű hanyatlani kezd, és a „klasszikus kódhoz”, a Wyler-féle „plánszekvenciához” közelít (249. o.). Mindazonáltal nekünk úgy tűnik, hogy Mizogucsi plánszekvenciája továbbra is megtartja azt a különleges szerepét, hogy univerzumvonalat húz: távoli visszhangját találjuk ennek az amerikai neo-westernben.

részek kapcsolatából adódik, a különböző irányú vektorok párhuzamosságából (miközben megtartják különbözőségüket), a homogenitásból, amely csak lassan jön létre. Innen Mizogucsi érdeklődése élete vége felé a cinemascope iránt, megérzése, hogy benne új eszközre lelhet térfelfogása számára. Ez a koncepció tehát a „ráncos vonás” vagy a megtört vonás. A ráncos vagy a megtört vonás pedig egy vagy több *univerzumvonal* jele, ennek a térlejtőnek a legmélyebb természete. Mizogucsinak sikerült eljutnia az univerzum vonalához, az univerzum szálaihoz, és minden filmjében ilyen szálakon halad végig: így ad a kis formának utánozhatatlan kiterjedést.

Nem a vonal gyűjt egybe mindent, hanem az, ami összekapcsolja a heterogén dolgokat, megtartva különbségeiket. Az univerzumvonal a mélység elemeit hozzáilleszti az utcához, az utcát a tóhoz, a hegyhez, az erdőhöz. Összeilleszti a férfit, a nőt és a kozmoszt. Összekapcsol vágyat, szenvedést, tévelygést, megpróbáltatást, diadalt, kibékülést. Összekapcsolja az intenzív pillanatokat, mint megannyi pontot, amelyen keresztül megy. Összekapcsolja az élőket és a holtakat: ilyen az az audiovizuális univerzumvonal, amely összekapcsolja az öreg császárt a meggyilkolt császárnővel a *Jang Kwei Fei hercegnőben* (Yokiki). Ilyen a fazekas univerzumvonala *Az augusztusi sápadt Hold* meséiben, amely a csábító tündéren keresztül jut el a halott feleséghez, akinek az „eltűnése” a jelenlét pusztá intenzitásával vált: a hős végigkutatja a ház minden sarkát, kimegy, és belép az időközben testet öltött fantom otthonába. Mindannyiunknak megvan a felfedezendő univerzumvonala, de csak akkor ismerjük meg, ha végigmegyünk rajta, ha végigmegyünk a ráncos vonalon. Az univerzumvonalaknak megvan a maguk fizikája, amely a plánszekvenciában és a kocsizásban éri el tetőpontját, illetve a maguk metafizikája, amelyet Mizogucsi témái alkotnak. De itt ütközünk a legkeményebb akadályba: pontosan ott, ahol a metafizika szembekerül a szociológiával. Ez a szembesülés nem elméleti: a japán házban történik, ahol a hátsó részek az előtér hierarchiájának rendelődnek alá, azaz a japán térben, ahol is a részek kapcsolatát a hierarchikus rendszer szerint kell meghatározni. Ebből a szempontból Mizogucsi szociológiai szemlélete egyszerű, de erőteljes is: számára nem létezik olyan univerzumvonal, amely ne a nőkön keresz-

tül haladna, sőt ne belőlük eredne, mégis a szociális rendszer elnyomja a nőket, gyakran lappangó vagy nyílt prostitúcióra kárhoztatva őket. Az univerzumvonalak nőiek, de a társadalmi rendszer prostitucionális. Hogyan tudják ezt a lényegileg fenyegetett állapotot túlélni, vagy megszabadulni tőle? Az *utolsó krizantém történetében* a nő irányítja a férfit az egyik univerzumvonalra, és ő az, aki a gyűlölt színészt nagyúrrá változtatja; de tudja, hogy a siker is megtöri a vonalat, számára a magányos halált tartogatja csupán. A *Csikamacu története, avagy a keresztre feszített szerelmesekben* a pár, amely nem tud saját szerelméről, csak akkor fedezi föl azt, amikor már menekülniük kell, univerzumvonaluk már csak egy szükségképpen kudarcra ítélt menekülési út. Ezeknek a képeknek a szépsége abban rejlik, hogy tanúi lehetünk a vonal megszületésének, amit minden pillanatban a brutális vég fenyeget. Ez még rosszabb az *O'Hara életében* (Saikaku ichidai onna), ahol az univerzumvonalat, amely az anyától a fiúig halad, az örök kérlelhetetlenül eltorlaszolja, hiszen több ízben elzavarják a szerencsétlen anyát, aki a fiatal hercegnek életet adott. S ha Mizogucsi gésefilmjei folyton univerzumvonalakat idéznek is fel, azt nem az eltűnés által teszik, mely jelenlétük egyfajta módja lenne, hanem a kiindulópont eltorlaszolásával, amely utolsó menedékként, már csak egy prostituált antik kétségbeesése vagy modern keménysége által hagyja őt létezni. Mizogucsi ezáltal az akció-kép legvégső határához jut: oda, ahol a nyomorúságos világ kibontja minden univerzumvonalát, és egy irányt vett, elkapcsolódott valóságot bontakoztat ki. Kurosza az akció-kép egy másik szélső pontjához jutott el: oda, ahol a világ nyomora olyan szintre emelkedik, hogy összeroppantja a nagy kört, és egy kaotikus, szétszórt valóságot tesz láthatóvá (*Dodskaden* a maga nyomortelepével, ahol az egyetlen egység a bolond oldalirányú mozgása, aki villamosnak képzei magát).

AZ AKCIÓ-KÉP VÁLSÁGA

1.

Peirce megkülönböztette az affekciót és az akciót, melyeket Egységnek, illetve Kettő-ségnek nevezett, majd hozzátett még egy harmadik képfajtát is: a „mentális” képet, azaz a Hármasságot. A hármasság egésze olyan fogalom, amely egy második fogalomra utal egy vagy több más fogalmon keresztül. Ez a harmadik szint a jelentésben, a törvényben vagy a viszonyban jelent meg. Úgy tűnik föl, mintha mindez már eleve benne foglaltatna az akcióban, de ez nincs így: az akció, vagyis a párbaj vagy az erőpár olyan törvényeknek engedelmeskedik, amelyek lehetővé teszik azt, de soha nem annak törvénye hozza létre; egy akciónak ugyan van jelentése, de nem ez a jelentés a célja, a cél és az eszközök nem tartalmazzák a jelentést; az akció két fogalmat hoz kapcsolatba, de ezt a tér-idő viszonyt (például az ellentétét) nem szabad összekeverni egy logikai kapcsolattal. Egyrészt Peirce szerint semmi sincs a hármasságon túl: azon túl minden az 1, 2, 3 kombinációjára redukálódik. Másrészt a hármasság, amely már önmagában három, nem vezethető vissza dualitásokra: például ha A „adja” B-t C-nek, az nem olyan, mintha A dobna B-t (első pár) és C fölszedné B-t (második pár); ha A és B „cserél” hajtanak végre, az nem olyan, mintha A és B elválnának *a*-tól és *b*-től és megszereznék *b*-t és *a*-t.¹ A hármasság nem is az akciókból, hanem a „tettek” táplálkozik, amelyek szükségképpen tartalmazzák bizonyos törvény szimbolikus elemét (adni, kicserélni); nem észleletek, hanem értelmezések, amelyek az értelem elemére utalnak; nem affekciók, hanem relációs intellektuális érzelmek, mint azok az érzelmek, amelyek olyan logikai kapcsolatok használatával

¹ Lásd C. S. Peirce: *Écrits sur le signe*. Ed. du Seuil. Peirce úgy gondolta, hogy a „hármasság” egyik legnagyobb felfedezése volt.

járnak együtt, mint a „mert”, a „jöllehet”, az „azért, hogy”, a „tehát”, a „márpedig” stb.

A hármasság valószínűleg a relációban nyilvánul meg legadekvátább módon; ugyanis a reláció mindig harmadik, külöleges a két összetevőhöz képest. A filozófiai hagyomány kétféle viszonyt különböztet meg, természetes viszonyokat és elvont viszonyokat, a jelentés inkább az első típus oldalán van, míg a törvény vagy az értelem inkább a második típusra jellemző. Az első típusú viszonyokkal természetes módon és könnyen lépünk át egyik képről a másikra: például egy portréről a modellre, azután a körülményekre, amelyek között a portrét készítették, azután a helyre, ahol most a modell tartózkodik stb. Létrejön tehát a szokásos képsorozat, amely mindazonáltal nem korlátlan, mivel a természetes viszonyok elég gyorsan kimerítik lehetőségeiket. A második típusú viszony, az elvont viszony ezzel szemben olyan körülményt jelez, amelynek segítségével össze tudunk hasonlítani két képet, amelyek nem kapcsolódnak össze természetes módon a gondolkodásban (például két nagyon eltérő forma, amelyekben a közös az, hogy mindkettő kúpszelet). Itt egész jön létre, nem pedig sorozat.²

Peirce a következő dolgot hangsúlyozza: ha az egység „egy” önmagában, a kettő-ség kettő, a hármasság három, szükség-szerű, hogy a kettőben az első fogalom „megismételje” az egységet a maga módján, míg a második megjeleníti a kettő-séget. A harmadikban pedig képviselve van az egy-ség, a kettő-ség, és a harmadik megjeleníti a hármasságot. Tehát nemcsak 1, 2, 3 van, hanem 1, 2 a 2-ben, és 1, 2, 3 a 3-ban. Láthatunk ebben egyfajta dialektikát; kétséges azonban, hogy a dialektika mindezeknek a mozgásoknak az összességét tartalmazza, inkább azt mondanánk, hogy a dialektika ezeknek a mozgásoknak az értelmezése, mégpedig nagyon hiányos értelmezése.

Kétségtelen, hogy az affekció-képben már volt valami mentális (a tiszta tudat). Maga az akció-kép is ezt sugallta a cselekvés céljával (konceptió), az eszközök megválogatásával (ité-

² Peirce nem hivatkozik explicit módon erre a kétféle viszonyra, amelynek a megkülönböztetése Hume-ra megy vissza. De az „interpretáns” elmélete és saját megkülönböztetése a „dinamikus interpretáns” és a „végső interpretáns” között részben lefedi ezt a kétféle viszonyt.

let), a következmények egésze (érvelés) révén. Az „alakzatok” még inkább bevezették a képbe a szellemet. De teljesen más az, amikor a mentális maga a kép tárgya lesz, sajátos, explicit képfajta, saját alakzatokkal. Vajon ez azt jelenti, hogy ez a kép valakinek a gondolatát ábrázolja, vagy egy tiszta gondolatot vagy egy tiszta gondolkodót jelenít meg? Természetesen nem, bár sok próbálkozás volt ebben az irányban. De a kép egyrészt így valóban túl elvont, illetve nevetséges lenne. Másrészt, az affekció-kép és az akció-kép már így is elég gondolatot tartalmazott (például Lubitsch képen látható érvelések). Amikor mentális képről beszélünk, másra gondolunk: ez egy olyan kép, amelynek gondolati tárgya olyan tárgyak, amelyek léte kívül van a gondolkodáson, miként az észlelés tárgyai az észleléstől függetlenül léteznek. *A mentális képnek a viszony a tárgya*, a szimbolikus tettek, az intellektuális érzelmek. Lehet bonyolultabb, mint a többi kép, de nem feltétlenül az. Szükségképp más, közvetlenebb a viszonya a gondolkodáshoz, mint a többi képnek.

Mi köze mindennek a filmhez? Amikor Godard azt mondja, 1, 2, 3..., nem egyszerűen képek egymás mellé helyezéséről van szó, hanem a képtípusok osztályozásáról és az osztályok közötti mozgásról. Vegyük a burleszk példáját. Ha eltekintünk Chaplintól és Keatontól, akik tökélyre vitték a burleszk-érzékelésmód két fajtáját, azt mondhatjuk hogy: 1: Langdon, 2: Laurel és Hardy, 3: a Marx fivérek. Langdon valójában annyira tiszta affekció-kép, hogy semmilyen anyagban vagy közegben nem nyilvánulhatna meg úgy, hogy hordozójára ellenállhatatlan álmodást ne hozna. Laurel és Hardy azonban az akció-kép, az állandó küzdelem az anyaggal, a környezettel, a nőekkel, a többiekkel és egymással; fel tudták bontani a párbajt azáltal, hogy megszüntettek minden térbeli egyidejűséget, hogy egy időbeli egymásra következővel helyettesítsék azt, egy ütés az egyiknek, aztán egy a másiknak, így a párbaj a végtelenségig húzódik, hatásai pedig négyzetesen erősödnek ahelyett, hogy a fáradtságtól enyhülnének. Csakhogy Laurel olyan, mint az 1-es a párból, az érzelm képviselője, aki pánikba esik, és elindítja a gyakorlati katasztrófát, de valami belső késztetés folytán képes keresztüljutni az anyag és a környezet csapdái; míg Hardy, a 2, a tettek embere, oly mértékben híjával van az

intuitív képességeknek, annyira ki van szolgáltatva a nyers anyagnak, hogy ténykedése során, amiért felelősséget vállalt, minden csapdába beleesik, és minden katasztrófa őt éri, amelyet Laurel váltott ki anélkül, hogy ő maga belekeveredett volna. Végül a Marx fivérek a 3. A három testvér a következőképpen alakít csoportot: Harpo és Chico együtt leggyakrabban, a fel-felbukkanó Groucho pedig egyfajta szövetségre lép a másikkal. A 3 feloldhatatlan egységében Harpo az 1, vagyis égi affektusok, ugyanakkor az ördögi ösztönök, a falánkság, a szexualitás, a rombolás képviselője. Chico a 2, ő az, aki a cselekvést, a kezdeményezést, a környezettel vívott párbajt, az erő kifejtését és az ellenállás stratégiáját vállalja magára. Harpo mindenféle tárgyakat és apróságokat rejt el hatalmas ballonkabátjában, amelyek bármilyen akcióhoz használhatóak; míg ő csak affektív módon vagy fétisszerűen, Chico már szervezett módon használja azokat a cselekvéshez. Végül Groucho a 3, az értelmezésnek, a szimbolikus tetteknek és az elvont viszonyoknak az embere. Mindenesetre mind a hárman a hármassághoz tartoznak, amit együtt alkotnak. Harpo és Chico olyan viszonyban vannak már, hogy Chico odaszól Harpónak, aki erre a megfelelő tárgyat szolgáltatja, mégpedig egy folyamatosan denaturálódó sorozatban (ilyen a *flash-fish-flesh-flask-flush...* sorozat az *Animal Crackers*ben); és fordítva: Harpo gesztusnyelvi rejtvényt ad fel Chicónak egy pantomimsorozat segítségével, amelyet Chicónak állandóan ki kell találnia, hogy egy *állítás* hámozzon ki. De az interpretáció művészete Grouchoval éri legfelső fokát, mert ő az *okfejtés*, a szillogizmus mestere, ami az értelmetlenségben találja meg legtisztább kifejezését: „Ez az ember vagy halott, vagy az órák állt meg” (mondja, miközben Harpo pulzusát méri a *Botrány a turfonban* [A Day at the Races]). Mindent összevetve tehát a Marx testvérek nagysága az, hogy bevezették a mentális képet a burleszkbe.

Hitchcock szerepe is az volt, hogy bevezette a mentális képet a filmbe, és ezáltal minden más képfajtát kiteljesített. Ahogy Rohmer és Chabrol mondta a *Gyilkosság telefonhívásra* (Dial M for Murder) kapcsán, „a film vége nem más, mint okfejtés, mégsem válik fárasztóvá”.³ És ez nemcsak a végén, hanem

³ E. Rohmer – C. Chabrol: *Hitchcock*. Ed. d’Aujourd’hui. 124. o.

kezdettől fogva így van: a *Rémület a színpadon* (Stage Fright) híres hazug flash-backjével értelmezésbe kezd, amely úgy tűnik föl, mint egy közeli emlék vagy mint valami észlelet. Hitchcocknál az akciók, az affekció, a percepciók mind interpretáció az elejétől a végéig.⁴ A *Kötél* (Rope) egyetlen beállításból áll, már amennyire a képek csupán egyetlen gondolatmenetnek a kanyarulatai. Az ok egyszerű: Hitchcock filmjeiben az adott akciót (a jelenben, a jövőben vagy a múltban) szó szerint egy viszonyrendszer veszi körül, amely változtatja annak az alanyát, jellegét, célját stb. Nem az akció tettese számít, amit Hitchcock megvetően így hív, *whodunit* (ki a tettes?), de még csak nem is a tett maga: hanem az egész viszonyrendszer, amely a tettet és a tettest körülveszi. Emiatt van különleges értelme a keretnek: a képkivágat előzetes megrajzolása, a képhatárok szigorú megvonása, a képen kívüli tér látszólagos megszűntetése folyamatos utalásként értelmeződik Hitchcocknál, de nem a festészetre vagy a színházra, hanem a szőnyegszövésre. A keret olyan, mint a létra, amely a viszonyok szövedékét hordozza, míg az akció csupán mozgó szövőkeret, amely föl-le mozog. Innen érthető, hogy Hitchcock rendszerint rövid beállításokkal dolgozik; ahány beállítás, annyi képkeret, minden plán egyetlen viszonyt mutat vagy a viszony egy variációját. A *Kötél* ismert egyetlen beállítása sem kivétel ez alól a szabály alól: ez a Hitchcock-féle plán, ami nagyon különbözik Welles és Dreyer plánszekvenciájától – amely kétféle módon próbálja a képkeretet alárendelni az egésznek –, az egészet (a viszonyokat) rendeli alá a keretnek, miközben megelégszik azszal, hogy csak hosszirányba nyissa meg a keretet azzal a feltétellel, hogy szélteben megtartja a zártságot, pontosan úgy, mint egy végtelenül hosszú szőnyeget szövő szövőszéken. A lényeg mindenesetre az, hogy az akció, de az affekció és a percepció is, viszonyok szövedékébe legyen befogva. Ez a viszonyláncolat alkotja a mentális képet, amely szemben áll az akciók, percepciók és affekciók szövőkeretével.

Hitchcock tehát a bűnügyi filmekből és a kémfilmekből egy különösen hatásos akciótípust kölcsönöz, mint amilyen a „gyil-

⁴ Lásd Narboni: *Visage d'Hitchcock*. In *Alfred Hitchcock*. Ed. Cahiers du Cinéma.

kosság" vagy a „lopás”. Minthogy ez az akció olyan viszonyrendszerben helyezkedik el, amely ismeretlen a szereplők számára (a néző viszont már ismeri vagy hamar felfedezi), egy látszólagos párbaj szervezi az egész cselekményt, azonban másról van szó, hiszen a viszony létrehozza a hármasságot, amely azt a mentális kép szintjére emeli. Hitchcock sémáját tehát nem lehet úgy leírni, hogy egy ártatlan olyan bűntényrel gyanúsítanak, amelyet nem követett el; ez csupán „párosítási” hiba lenne, a „másodikkal” való téves azonosítás, amelyet a kétértelműség indexének nevezünk. Ellenkezőleg, Rohmer és Chabrol tökéletesen elemezték Hitchcock sémáját: a tettes mindig egy másik *helyett* követi el tettét, az igazi bűnös az ártatlan helyett cselekszik, aki – akarva-akaratlanul – már nem ártatlan. Röviden, a bűntény nem választható el attól a művelettől, amely által a bűnös „kicseréli” bűnét, mint az *Észak-északnyugatban*, vagy „átadja” és „visszaadja” azt az ártatlannak, mint a *Meggyőnomban* (I confess). Hitchcocknál nem elkövetnek egy bűnt, hanem visszaadnak, odaadnak vagy kicserélnek. Ez tűnik számunkra Rohmer és Chabrol könyvében a legfontosabb gondolatnak. A viszony (csere, adomány, visszaadás...) nemcsak körbeveszi a cselekményt, hanem előre beláthatol minden részébe és szükségképpen szimbolikus tette változtatja. Nemcsak a cselekvő és a cselekedet van, a gyilkos és az áldozat, mindig van egy harmadik fél is, és nem egyszerűen egy véletlenszerű vagy látszólagos harmadik fél, hanem egy alapvető harmadik, amelyet maga a viszony, a gyilkosnak, az áldozatnak vagy a cselekedetnek a látható harmadikkal való viszonya hoz létre. Ez az állandó megháromszorozódás rávetül a tárgyakra, a percepciókra és az affekciókra is. Minden kép a saját keretében és a saját kerete által válik valamely mentális viszony kiindulópontjává. A szereplők cselekszenek, érzékelnek, érzéseik vannak, de nem tudnak számot adni azokról a viszonyokról, amelyek meghatározzák őket. Erre csak a kameramozgások és az ő kamera felé tartó mozgásaik volnának képesek. Innen érthető Hitchcock ellentéte az Actor's Studióval, az a kíváncsi, hogy a színész a lehető legegyszerűbben játszon, szinte legyen semleges, a kamera elvégzi a többit. A „többi” a lényeg, azaz a mentális viszony. A kamera és nem egy dialógus *magyarázza el*, hogy a *Hátsó ablak* főhősének miért

van eltörve a lába (fényképek a versenyautóról és egy törött kamera a szobában). A nő, a férfi és a kés a *Szabotázsban* (Sabotage) a kamerának köszönhetően nemcsak egymás után következnek, hanem valóságos viszonyra lépnek (hármasság), ennek eredményeként a nő visszaadja a bűnt a férfinak.⁵ Hitchcocknál soha sincs párharc: még *A gyanú árnyékában* című filmben is a két Charlie, a nagybácsi és az unokahúg, a gyilkos és a lány ugyanazt a világállapotot hívják tanúként, amely az egyik számára igazolja a bűneit, a másik számára viszont nem igazolhatja egy ilyen bűnöző kitermelését.⁶ Hitchcock a filmtörténetben úgy tűnik föl, mint aki a filmet nem két kategória mentén, a rendező és az előkészítendő film mentén hozza létre, hanem három kategória: a rendező, a film és a közönség mentén, amelynek be kell lépnie a filmbe, illetve reakciói szerves részét képezik a filmnek (ez a suspense teljes értelme, hiszen a néző az, aki először „ismeri meg” a viszonyokat).⁷

A sok remek értelmezőből (mert egyetlen más filmrendező sem ihletett meg ennyi értelmezőt) nem kényszerülünk választani azok között, akik mély gondolkodót és azok között, akik csak egy nagy szórakoztatót láttak Hitchcockban. Mindazonáltal nem kell Hitchcockból metafizikust, platonikust és katolikust csinálni, mint Rohmer és Chabrol tették, vagy a mélylélek bűvárárt, mint Douchet. Hitchcocknak inkább csak nagyon határozott gyakorlati és elméleti elképzelése van a vi-

⁵ Mindkét példához lásd: Truffaut: *Hitchcock*. Budapest, 1996, Magyar Filmintézet–Pelikán Kiadó. Ford. Ádám Péter és Bikácsy Gergely. 16. o.: „Hitchcock ma az egyetlen olyan rendező, aki a gyakorlatban képes arra, hogy értelmeket – gyanakvást, féltékenységet, vágyat, irigységet – közvetlenül, a dialógusok mankója nélkül ábrázoljon.”

⁶ E. Rohmer és C. Chabrol e tekintetben kiegészítik Truffaut-t, aki csak a 2-es számot hangsúlyozta, *A gyanú árnyéka* kapcsán kimutatják, hogy még itt is van csereviszony.

⁷ Truffaut, 14. o.: „A suspense művészete egyet jelent azzal, hogy a nézőt a film résztvevőjévé tesszük. A látványosságok világában a filmkészítés már nem két dolog játéka (a rendező + a filmje), hanem háromé (a rendező + a filmje + a közönség).”

Jean Douchet különösen aláhúzza a film nézőjének belekalkulálását a filmbe: *Alfred Hitchcock*. Ed. de l'Herne. Douchet gyakran fedez fel hármas struktúrákat Hitchcock filmjeinek tartalmában is (49. o.): például az *Észak-északnyugat*-beli 1, 2, 3, ahol az első maga egy (az F. B. I.-főnök), a második kettő (a pár), a harmadik három (a három kém). Ez tökéletesen megfelel Peirce hármasságának.

szonyokról. Nemcsak Lewis Carrol, hanem az egész angol-szász gondolkodás is kimutatta, hogy a viszonylatok elmélete a logika alapeleme, a legmélyebb és a legszórakoztatóbb is egyszerre. Ha találunk keresztény témát Hitchcocknál, kezdve az eredendő bűnnel, az azért van, mert ezek a témák eleve felvetik a viszonylat problémáját, amint jól tudják ezt az angol logikusok. Hitchcock a viszonylatokból, a mentális képből indul ki, ezt tekinti posztulátumnak; és a film ebből a kiinduló posztulátumból fejlődik ki matematikai vagy abszolút szükségszerűséggel a cselekmény és az akció valószínűtlenségei ellenére. Márpedig, ha a viszonylatokból indulunk ki, vajon mi történik a külsőlegességeiknek köszönhetően? Megtörténhet, hogy a viszonylat megszűnik, hirtelen eltűnik anélkül, hogy a szereplők megváltoznának, viszont úrbe kerülnek: a *Végre egy jó házasság* (Mr. and Mrs. Smith) című vígjáték éppen azért tartozik Hitchcock életművéhez, mert a pár egyszer csak megtudja, hogy házasságuk nem törvényes, sohasem voltak házasok. Az is megtörténhet persze, hogy a viszony kiterjed, megsokszorozódik a meglévő felek szerint, és a nyilvánvaló harmadik, aki ehhez csatlakozik, tovább osztja vagy más irányba tereli a viszonyt (*Harryvel mindig baj van* [The Trouble with Harry]). Végül az is előfordul, hogy a viszony különböző variációkon megy keresztül az őt létrehozó változókat követve, és változást okozva egy vagy több szereplőben: Hitchcock szereplői ebben az értelemben nyilvánvalóan nem értelmiségiek, de olyan érzésekkel rendelkeznek, amelyeket intellektuális érzelmeknek nevezhetnénk, nem pedig affektusoknak, amennyiben a megélt viszonylatok változatos játékában formálódnak, mert... noha... hiszen... ha... még ha... (*Titkos ügynök* [Secret Agent], *Forgószele* [Notorius], *Agyanú árnyékában*). Ezeknek az eseteknek mindegyikében az jelenik meg, hogy a viszonylat lényegi bizonytalanságot hint el a szereplők, a szerepek, az akciók és a díszlet között. Ennek a modellje a bűnös és az áldozat bizonytalansága. A viszony saját élete ugyanakkor egyfajta egyensúly felé irányítja azt, akármilyen lesújtó, kétségbeesett vagy szörnyűséges legyen is: létrejön az ártatlan-bűnös egyensúly, mindenki visszakapja szerepét, minden tett elnyeri méltó jutalmát, de azon a hátaresetszerű áron, amely az egész megrongálásával, sőt eltör-

lésével fenyeget.⁸ Ilyen a megbolondult feleség közömbös arca a *Tévedésben* (The Wrong Man). Itt válik Hitchcock tragikus szerzővé: mint a filmművészetben mindenütt, a plán nála is kétarcú, az egyik a szereplők, a mozgásban lévő tárgyak és akciók felé fordul, a másik az egész felé, amely a film előrehaladtával együtt változik. De Hitchcocknál a változó egész magát a viszonylatok változását jelenti, amely a szereplők közé elhintett egyensúlyhiányból a saját maguk által megszerzett borzalmas egyensúly felé halad.

Hitchcock bevezeti a mentális képet a filmművészetbe. Vagyis: a viszonylatot a kép tárgyává teszi, amely nemcsak hozzáadódik a percepció-, affekció- és akció-képekhez, hanem körülvé, átalakítja azokat. Hitchcockkal az „alakzat” egy új fajtája jelenik meg, amelyek gondolati alakzatok. Valóban, a mentális képnek ugyancsak szüksége van csak rá jellemző jelekre, amelyek nem keverednek össze az akció-kép jeleivel. Gyakran megjegyezték, hogy a detektívnek csak középszerű, másodrendű szerepe van (kivéve, amikor teljes egészében belép a viszonylatba, mint a *Zsarolásban* [Blackmail]); és hogy az indexeknek kicsi a jelentőségük. Ezzel szemben Hitchcock eredeti jeleket hoz létre, természetesekeket és elvontakat a viszonyok két típusának megfelelően. A természetes viszonylat szerint az egyik elem a többi elemre egy megszokott rendben utal, ahol is minden egyes elem a többi által „értelmezhető”: ezek a *jelzések*; de mindig előfordulhat, hogy az egyik elem kiugrik a keretből, és olyan körülmények között jelenik meg, amelyek kivonják őt a rendszerből vagy ellentétbe állítják vele, amely esetben *jeltörlés*-ről beszélünk. Nagyon fontos tehát, hogy az elemek tökéletesen közönségesek legyenek, hogy egyáltalán egyikük ki tudjon szakadni a sorozatból: ahogy Hitchcock mondja, a *Madaraknak* (The Birds) közönséges madaraknak kellene lenniük. Hitchcock néhány jeltörlése híressé vált, mint *A 17-es szám* (Number Seventeen) malma, amelynek lapátjai a széliránnyal szemben forognak, vagy a permetezőrepülő az *Észak-északnyugatban*, ami ott jelenik meg, ahol nincs mit permetezni. Ugyanígy, a po-

⁸ Ezért találunk kommentárokat Hitchcock „képeinek alapvető instabilitásáról” (Bazin), csakúgy, mint egy határesetszerű „különös egyensúlyról”, amely „meghatározza az emberi természet lényegi fogyatékoságát” (Rohmer és Chabrol).

hár tej, amelyet belső ragyogása tesz gyanússá *A gyanú árnyékában*, vagy a kulcs, amely nem illik a zárba a *Gyilkosság telefonhívására* című filmben. Néhányszor a jeltörlés nagyon lassan jön létre, mint a *Zsarolásban*, ahol azon gondolkodunk, vajon a cigarettát vásárló ember beleillik-e a vevő-választás-előkészület-rágyújtás sorozatba, vagy pedig zsaroló, aki a szivarral és annak rituáléjával csak a fiatal párt akarja provokálni. Másfelől és másodsorban, az elvont viszonylatnak megfelelően nem az absztrakciót nevezzük *szimbólumnak*, hanem azt a konkrét tárgyat, amely különböző viszonylatokat vagy bizonyos ember másokhoz vagy saját magához való viszonyának a változatait hordozza.⁹ A karperec ilyen szimbólum már *A szorítóban* (*The Ring*), ahogy a bilincs is *A 39 lépcsőfokban* (*The Thirty-nine Steps*), vagy a jegygyűrű a *Hátsó ablakban*. A jeltörlések és a szimbólumok konvergálhatnak is, ez történik különösen a *Forgószelelben*: az üveg olyan izgalomba hozza az egyik kémet, hogy ezáltal emelkedik ki a természetes bor-pince-vacsora sorozatból; a pince kulcsa pedig, amelyet a hősnő tart összeszorított markában, minden viszonylatot magában foglal, a férjéhez való viszonyát, akitől ellopta, a szeretőjéhez való viszonyát, akinek oda fogja adni, a feladatával való viszonyát, mely szerint fel kell derítenie, mi van a pincében. Látjuk, hogy egyetlen tárgy, például a kulcs, szimbólumként (*Forgószelel*) vagy jeltörlésként (*Gyilkosság telefonhívására*) funkcionálhat, aszerint hogy milyen képhez van foglaltva. A *Madarakban* a hősnőre lecsapó első sorály jeltörlés, mivel hirtelen tör ki abból a megszokott rendszerből, amely a fajtájához, az emberhez és a Természethez köti. De a több ezer összegyűlt madár a mindenféle fajtából, előkészületeik közepette, támadás közben, illetve tűzszünetben már szimbólum: nem absztrakciók vagy metaforák, szó szerint igazi madarak, de amelyek az embernek a Természethez való viszonyáról fordított képet, az emberek egymás közötti viszonyáról pedig naturalizált képet nyújtanak. A jeltörlések és a szimbólumok felületesen hasonlíthatnak az indexekre: valójában teljesen

⁹ A jelezés és a jeltörlés nem jelenik meg Peirce osztályozásában. Viszont a szimbólum megjelenik, de teljesen más felfogásban, mint amit itt képviselünk: Peirce számára a szimbólum jel, amely bizonyos törvény alapján utal tárgyára, amely vagy asszociatív, vagy habituális, azaz konvencionális (a jelezés eszerint csak egy esete volna a szimbólumnak).

különbözőek, és a mentális kép két alaptípusát adják. A jeltörlések sokkot jelentenek a természetes viszonyokban (sorozatok), a szimbólumok pedig csomópontot az elvont viszonyokban (együttesek).

Hitchcock a mentális vagy viszonylat-képet arra használja, hogy lezárja az akció-kép vagy percepció-kép és affekció-kép halmazokat. Ebből vezethető le felfogása a képkeretről. A mentális kép nemcsak keretezi, hanem beléjük hatolván át is alakítja a többi. Emiatt mondhatjuk, hogy Hitchcock azáltal, hogy az akció-képet elviszi egy szélső pontig, kiteljesíti a filmművészetet. Azzal, hogy a nézőt beemeli a filmbe, a filmet pedig a mentális képbe, Hitchcock kiteljesíti a filmet. Mindazonáltal Hitchcock legszebb filmjei közül néhányban egy fontos kérdés előérzete jelenik meg. A *Szédülés* valódi szédülést közvetít felénk; és ami szédületet kelt, az bizonyára ott van a hősnő szívében. Ugyanannak Ugyanazzal való viszonya, amely keresztülmegy a másokkal való viszony összes variációján (a halott nő, a férj, a nyomozó). De nem tudunk elfeledkezni a másik, sokkal hétköznapibb szédülésről, a nyomozóról, aki nem tudja megmászni a harangtorony lépcsőjét, mivel olyan furcsa szemlélődő állapotban leledzik, amely áthatja az egész filmet, és amely nagyon szokatlan Hitchcocknál. A *Családi összeesküvésben* (Family Plot) pedig a viszonyok felderítése, még ha tréfásan is, de egyfajta látnoki szerephez vezet. A *Hát-só ablak* hőse még ennél is közvetlenebb módon jut el a mentális képhez, nemcsak azért, mert fotográfus, hanem mert mozgásképtelen állapotban van: bizonyos értelemben egy tiszta optikai helyzetre van kárhozthatva. Ha Hitchcock egyik újítása valóban az volt, hogy a nézőt belevitte a filmbe, vajon nem kellett volna, hogy maguk a szereplők többé-kevésbé nyilvánvaló módon a nézőkkel legyenek azonosíthatók? Ez esetben bizonyos következmények elkerülhetetlennek tűnnek: a mentális kép nem az akció-kép és a többi kép kiteljesítése lenne, hanem ezek természetének és státusának megkérdőjelezése. Sőt az egész mozgás-kép kérdőjeleződne meg azáltal, hogy megszakadnak a szenzomotoros kapcsolatok bizonyos szereplőkben. Hitchcock a film hagyományos képeinek válságát akarta elkerülni, ez azonban Hitchcock után, részben saját újításainak köszönhetően következik be.

Vajon újdonságként állíthatjuk-e be az akció-kép válságát? Talán nem ebben az állapotban volt folyamatosan a filmművészet? A legtisztább akció-filmek mindenkor az akción kívüli epizódokból vagy az akciók közötti üres időkből hoztak létre akción túli vagy akció alatti egységeket, amelyeket nem lehetett a film eltorzítása nélkül kívágni (innen származik a producerek félelmetes hatalma). A film lehetőségei, a helyváltoztatásra való képessége ugyancsak mindenkor arra inspirálta a rendezőket, hogy korlátozzák, sőt megszüntessék a cselekmény egységét, hogy darabjaira szedjék a drámát, a cselekményt vagy a történetet, és meghonosítsanak egy olyan gondolkodásmódot, amely az irodalomban már régen megjelent. Egyfelől az SAS szerkezet kérdőjeleződött meg: nem volt átfogó szituáció, amely egy döntő akcióban csúcsosodott volna ki, az akció vagy a cselekmény a szétszóródó egységnek csupán egyik összetevője lett a nyitott totalításban. Jean Mitrynek igaz volt e tekintetben, amikor azt állította, hogy Germaine Dulac *Spanyol ünnepének* (La fête espagnole) forgatókönyvírója, Delluc a drámát valamiféle „tényfelhőbe” akarta becsomagolni, ahol egyik tény sem fontosabb vagy kevésbé fontos, mint a másik, olyannyira, hogy a drámát csak egy megtört vonal segítségével lehet rekonstruálni, amelyet az ünnep egészének összes pontja és vonala közül kell kiemelni.¹⁰ Másfelől az ASA struktúrát hasonló kritika érte: mint ahogy nem volt előtörténet, úgy nincs preformált akció sem, amelynek előre lehetne látni a következményeit bizonyos szituációra nézve, és a film nem tud már megtörtént eseményeket átírni, hanem szükség-szerűen az éppen formálódó eseményekhez kell eljutnia, akár úgy, hogy belebotlik valamilyen „aktualitásba”, akár úgy, hogy provokálja, megteremti azt. Comolli erre mutatott rá helyesen: akármilyen alapos legyen is az előkészítő munka sok rendezőnél, a film nem tudja megkerülni a „direkt filmezést”. Mindig van egy pillanat, amikor a film az előreláthatatlannal vagy az improvizációval találkozik, egy olyan jelennel, amely nem vezethető le az elbeszélés jelenéből, a kamera pedig el sem kezd-

¹⁰ Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. II. vol. 397. o.

heti a munkát anélkül, hogy bele ne kezdene saját improvizációiba, amely egyszerre akadály és nélkülözhetetlen eszköz.¹¹ Ez a két téma, a nyílt totalitás és az éppen létrejövő esemény a film alapvető bergsonizmusának a részei.

De az akció-képet megrázó válságnak számos olyan oka volt, amely csak a háború után érvényesült a maga teljes erejével, köztük voltak társadalmi, gazdasági, politikai és morális okok, de találhattunk a művészetben, az irodalmon és a filmen belüli okokat is. Idézzünk néhányat találoomra: a háború és következményei, az „amerikai álom” megrendülése, az új kisebbségi tudat kialakulása, a képek inflációja a világban és az emberek fejében, a film hatása az új irodalmi elbeszélő formákra, Hollywood és a régi műfajok válsága... Természetesen továbbra is készülnek SAS és ASA struktúrájú filmek: a legnagyobb kereskedelmi sikereket éppen ezek érik el, de a film lelke már nem itt található. A film lelkének egyre több gondolatra van szüksége, még akkor is, ha a gondolat elkezd lebonthatni az akció, a percepció és affekció rendszereit, amelyekből a film addig táplálkozott. Nemigen hisszük már, hogy egy globális szituációból olyan akció születik, amely képes azt megváltoztatni. Azt sem igen hisszük, hogy valamely akció képes – akár csak részlegesen is – leplezni egy szituációt. A „legegészségesebb” illúziók vesznek el. Először a szituáció-akció, akció-reakció, inger-válasz láncolatok, röviden a szenzomotoros szálak bomlanak föl, amelyek az akció-képet alkották. A realizmus, minden erőszakossága ellenére, vagy inkább szenzomotoros erőszakosságának hála, nem vesz tudomást erről az új helyzetről, ahol a syn-jelek szétszóródnak és az indexek összezavarodnak. Új jelekre van szükségünk. Új jeltypus születik, amit a háború utáni nem hollywoodi filmekben próbálhatunk meg azonosítani.

Először is a kép nem globalizáló vagy szintetikus, hanem diszperz helyzetre utal. Többféle szereplő van jelen gyenge kap-

¹¹ Jean-Louis Comolli: *Le détournement par le direct. Cahiers du Cinéma*, 1969. február és április. 209. és 211. szám. Marcel L'Herbier az egyik, aki a legértőbben beszélt az elkerülhetetlen és „csodálatos” improvizációról a stúdióban, a filmekben általában jelen levő dokumentarizmusról és az aktuális eseményekkel való találkozásról: „Az *Eldoradóban*, hogy gazdagítsam a filmet, tényleg felhasználtam a körmenetet, de nem én szerveztem meg. Odaengedtem a színészeimet...” (Lásd Noël Burch: *Marcel L'Herbier*. 76. o.)

csolatokkal, főszereplőkké válnak, illetve visszaminősülnek mel-
lékszereplőkké. Mégsem szkeccssorozatról vagy novellafüzér-
ről van szó, hiszen mind ugyanabban a valóságban helyezkedik
el, amely szétszórja őket. Robert Altman kutatja fel ezt az irányt
az *Esküvőben* (A Wedding) és főleg a *Nashville*-ben a többféle
hangzi világgal és az anamorfikus képmérettel, amely többféle
szimultán rendezést tesz lehetővé. A város és a tömeg elbontja
King Vidor-jellegű kollektív és egyhangú jellegüket; a város
megszűnik magas város lenni az alulról fényképezett felhőkar-
colókkal, és fekvő, horizontális város lesz, embermagasságú,
ahol mindenki megy a maga dolga után.

Másodszor is elszakadt a világegyetem szála, amely egymás-
ba szötte az eseményeket, vagy biztosította a térrészek egymás-
hoz illeszkedését. Az ASA kis forma tehát ugyanúgy felbomlik,
mint az SAS nagy forma. Az ellipszis már nem elbeszélési mód,
nem egyféle módozata van az akcióból egy részlegesen feltárt
szituációba való átmenetnek: az ellipszis magának a szituá-
ciónak a része, a valóság pedig ugyanannyira hiányos, mint
amennyire szétszórta. A láncolatok, az illesztések, illetve a vi-
szonyok készakarva gyengék. A véletlen lesz az egyetlen vez-
érvonal, mint Altman *Kvintettjében* (Quintet). Hol késik az
esemény, és elvész a holtidőkben, hol meg túl gyorsan jön, de
mégsem ahhoz tartozik, akivel megtörténik (még a halál sem...).
Az eseménynek a szétszórta, az éppen történő és a nem látszó
aspektusai között pedig bensőséges kapcsolat van. Cassavetes
mindhárom aspektusra rájátszik az *Egy kínai bukméker meggyil-
kolásában* és a *Too Late Blues*-ban. Mondhatni üres események,
amelyek nem igazán tudják érdekelni azt, aki provokálja vagy
elszenvedi őket, még ha húsába vág, akkor sem: olyan esemé-
nyek, amelyekről az esemény hordozója – ahogy Lumet mond-
ja, a belülről halott ember – siet megszabadulni. Scorsese *Taxi-
sofőrjében* (Taxi Driver) a sofőr nem tudja eldönteni, hogy ölje-e
meg magát, vagy inkább politikai gyilkosságot kövessen el,
miközben terveit a végső vérfürdő helyettesíti a végén, saját
maga is elcsodálkozik, mintha a végrehajtás sem érintené job-
ban, mint korábbi bizonytalankodása. Az akció-kép aktualitása
és az affekció-kép virtualitása annál is inkább felcserélődhet-
nek egymással, mivel mindkettő ugyanabba a közömbösségbe
hullott.

Harmadsorban az akciót vagy a szenzomotoros szituációt a séta, a kóborlás, a folyamatos fel-alá járkálás váltotta fel. A csellengés Amerikában rátalált a megújulás formai és anyagi feltételeire. Belső vagy külső szükség alapján történik, menekülési kényszerből. De itt elveszíti beavató jellegét, amellyel a német utazásban rendelkezett (még Wenders filmjeiben is), és amelyet mindennek ellenére még a beatutazásban is megőrzött (Dennis Hopper és Peter Fonda *Easy Rider*-je). Városi csellengéssé vált, és elszakadt attól az aktív és affektív struktúrától, amely fenntartotta, igazgatta, irányt szabott neki, ha az mégoly bizonytalan volt is. Miféle idegszál vagy szenzomotoros struktúra létezhet a *Taxisofőr* sofőre és aközött, amit az utcán lát a visszapillantójából? Lumetnél pedig minden folyamatos szaladgálás és állandó jövés-menés közepette történik, lenn a földön céltalan mozgásokban, amelyek során a szereplők úgy viselkednek, mint valami ablaktörő (*Kánikulai délután* [Dog Day Afternoon], *Serpico*). A modern kóborlás a legvilágosabb: lebegő térben történik, rendező pályaudvaron, üres rakárban, a város megkülönböztethetetlen szövetében, szemben az akcióval, amely leggyakrabban a régi realizmus által minősített tér-idő viszonyok között folyik. Ahogy Cassavetes mondja: a tér, a történet, a cselekmény, illetve az akció lebontásáról van szó.¹²

Negyedszer el kell gondolkodnunk azon, mi tart össze egy egységet ebben a világban totalitás vagy összekapcsolódás nélkül. A válasz egyszerű: az egységet a *klisék* hozzák létre, semmi más. Csak klisék, mindenütt klisék... Ez a probléma már Dos Passossal fölvetődött az új regény technikája kapcsán, még mielőtt a filmeseknek eszébe jutott volna: a szétszórt és hiányos valóság, a gyenge kapcsolatú szereplők nyüzsgése, képességük arra, hogy főszereplővé váljanak, és visszacsúszszanak mellékszereplőkké, a szereplőkre nehezedő események, amelyek nem azokhoz tartoznak, akik elszenvedik vagy előidézik őket. Mármint mindezt azok a pillanatnyi korszakfüg-

¹² Az itt felvetett kérdésekkel kapcsolatban utalunk a *Cinématographe* című folyóiraatra: Altmanról, 1979. március. 45. szám (Maraval cikke), és 1980. január. 54. szám (Fieschi, Carcassone); Lumetről, 1982. január. 74. szám (Rinieri, Cèbe, Fieschi); Cassavetesről 1978. május. 38. szám (Lara) és 1982. április. 77. szám (Sylvie Trosa, Prades); Scorseseről, 45. szám (Cuel).

gő képi és hangj jelzavak, klisék tartják össze, amelyeket Dos Passos – a filmből kölcsönvett kifejezéssel – „napi hírek” és „kamera-szemnek” nevezett (a napi hírek olyan események, amelyekben politikai vagy társadalmi tények, bűnesetek, interjúk és slágerek keverednek, a kamera-szem pedig egy akármilyen külső szemlélő belső monológja, aki nincs azonosítva a szereplők közül). Ezek a lebegő képek, ezek a névtelen klisék járkák körbe a világot és járnak át mindannyiunkat, megalkotják belső világunkat, olyannyira, hogy mindenki csak lélektani sablonokat hordoz magában, amelyek segítségével gondolkodik és érez, lévén ő maga is egy klisé a többi között az őt körülvevő világban.¹³ A fizikai, optikai és hangj klisék, valamint a lelki klisék kölcsönösen egymásból táplálkoznak. Ahhoz, hogy az emberek elviseljék önmagukat és a világot, arra van szükség, hogy a nyomor eljusson a tudat belsejébe, és hogy a belső olyan legyen, mint a külső. Ezt a romantikus és pesszimista látásmódot találjuk meg Altmannál és Lumetnél is. A *Nashville*-ben a város helyszíneit megkettőzik a róluk készült képek, fotók, hangfelvételek, televízió; és a szereplők végül a refrénben egyesülnek. A hangj klisének, a slágernek ez az ereje nyilvánul meg Altman *Egy tökéletes párjában* (A Perfect Couple): a ballada más értelmet kap, énekelt és eltáncolt vers lesz. A *Vízszontlátásra, Braverman!* (Bye bye Braverman!) című filmben Lumet négy zsidó értelmiségi sétáját meséli el a városon keresztül, ahogy közös barátjuk temetésére mennek, az egyikük kóborol a sírok között, és híreket olvas fel a halottaknak az aznapi újságokból. Scorsese a *Taxisofőrből* felsorolja az összes lélektani kliséit, ami a sofőr fejében megfordul, ugyanakkor a neonváros képi és hangj kliséit is, amelyek az utak mentén sorakoznak: a vérfürdő után, egy napon majd ő lesz a nemzeti hős, eljutva a klisé állapotba anélkül, hogy az esemény igazán megérintené. Végül *A komédia királya* (King of Comedy) kliséuniverzumában már a fizikait és a lelkit sem lehet megkülönböztetni egymástól, hiszen a felcserélhető szereplők ugyanabban az ürességben léteznek.

¹³ Claude-Edmonde Magny elemezte ezeket a vonásokat Dos Passosnál: *L'âge du roman américain*. Ed. du Seuil, 125–137. o. Dos Passos regényei hatással voltak az olasz neorealizmusra; viszont magára Dos Passosra Vertov „filmszeme” gyakorolt némi hatást.

A világban és a tudatban meglévő külső és belső nyomor azonosságának a gondolata már az angol romantikusoknál is megjelenik, mégpedig a legsötétebb formában, nevezetesen Blake-nél és Coleridge-nál: az emberek nem fogadnák el az elfogadhatatlant, ha ugyanazok az „okok”, amelyek az elfogadhatatlant kívülről rájuk kényszerítették, nem hatoltak volna beléjük, hogy belülről is hozzájuk idomuljanak. Blake szerint egy egész *nyomorgépezet* létezik, amelytől talán az amerikai forradalom megmenthet bennünket.¹⁴ De ehelyett Amerika még radikálisabb, még sürgetőbb, még technikaibb formában újra felveti a romantikus kérdést: a klisék uralkodását belül éppúgy, mint kívül. Hogyan ne higgyünk a nagy hatalmú, koncentrált szervezetben, a nagy és hatalmas összeesküvésben, amely megtalálta a módját annak, hogy kliséket továbbítson kintről be és bentről ki? A bűnös összeesküvés mint hatalmi szervezet a modern világban új alakot ölt, amelyet a film megpróbál követni és megmutatni. Ez már egyáltalán nem olyan szervezet, amelyhez külön környezet tartozna, vagy olyan pontosan megállapítható akciók, amelyek által a bűnözők jelt adnának magukról, mint az amerikai realista *film noir*-ban (jól-lehet, továbbra is nagy sikerrel készülnek az ilyen jellegű filmek, mint például *A keresztapa* [Godfather]). Nincs már mágikus központ sem, ahonnan mindenüvé hipnotikus akciók sugározódni látnak ki, mint Lang két első *Mabuséjében*. Lang fejlődését e téren nem kell kétségbe vonni: a *Dr. Mabuse végrendelete* már nem titkos akciók produkciója, hanem inkább a reprodukció monopóliuma hozza létre. A titkos hatalom elválaszthatatlan a következményeitől és segédeszközeitől, médiumaitól, rádióitól, televízióitól, mikrofonjaitól: már csak „képek és hangok mechanikus reprodukciója” által működik.¹⁵ Ez az új kép ötdik vonása, ez ad ihletet a háború utáni amerikai filmművészetnek. Lumetnél az összeesküvés nem más, mint a lehallgató, a figyelő és az adó rendszer *Az Anderson-szalagokban* (The Anderson Tapes); a *Hálózat* (Network) ugyancsak megkettőzi a várost mindenféle adásokkal és lehallgatásokkal, amiket maga

¹⁴ Ennek a témának a fontosságáról lásd Paul Rosenberg: *Le romantisme anglais*. Ed. Larousse.

¹⁵ Lásd Pascal Kané: *Mabuse et le pouvoir. Cahiers du Cinéma*. 1980. március. 309. szám.

a város hoz létre, míg a *New York hercege* (Prince of New York) az egész várost magnószalagra rögzíti. Altman *Nashville*-je pedig egészében ragadja meg ezt a műveletet, amely a várost annak optikai, vizuális és pszichikai kliséivel kettőzi meg kívül és belül.

Ez az új kép öt látható jellegzetessége: a diszperz szituáció, a gyenge kapcsolatok, a kóborlásforma, a klisék tudatossá válása, az összeesküvés leleplezése. Ez egyszerre az akció-kép és az amerikai álom válsága. Mindenütt a szenzomotoros séma működőképességének megkérdőjelezésével találkozunk; az Actor's Studio pedig szigorú kritika céltáblájává válik, miközben fejlődik és belső konfliktusok feszítik. De hogyan képes a film leleplezni a klisék sötét szervezetét, miközben ugyanolyan mértékben vesz részt létrehozásukban és terjesztésükben, mint a magazinok és a televízió? Talán azok a speciális körülmények, melyek között létrehozza és reprodukálja a kliséket, lehetővé teszik bizonyos alkotók számára, hogy olyan kritikai reflexióhoz jussanak el, amelyhez máshol nem jutnának. A filmipar szervezete olyan, hogy bármilyen erős legyen is az ellenőrzés, az alkotónak legalább egy kevés ideje mindig van, hogy egy visszafordíthatatlan dolgot „kövessen el”. Van esélye arra, hogy legalább egy Képet kihozzon az összes kliséből, és azt ellenük fordítsa. Feltéve persze, ha van olyan esztétikai és politikai programja, amely képes pozitív vállalkozássá összeállni. Márpedig épp itt vannak az amerikai film korlátai. Esztétikai, sőt politikai kvalitásai csak nagyon korlátozott kritikai erővel rendelkeznek, és ezáltal sokkal kevésbé „veszélyesek”, mint ha egy pozitív alkotó program részei volnának. Ekkor vagy gyenge lesz a kritika, és csak az eszközök és intézmények hibás használatát leplezi le, igyekeztén megőrizni az amerikai álom maradványát, ahogy Lumetnél látjuk; vagy tovább megy ugyan, de üresben forog és csikorogni kezd, mint Altmannál, s megelégszik azzal, hogy parodizálja a kliséket, ahelyett hogy új képet alkotna. Lawrence már megmondta a festészettel kapcsolatban: a klisékkel szembeni düh nem vezet sehová, ameddig megelégszik a paródiával; az eltorzított, megcsonkított, lerombolt klisé gyorsan feltámad poraiból.¹⁶ Tulajdonképpen az, ami az amerikai film

¹⁶ D. H. Lawrence: *Eros et les chiens*. Bourgois, 253–257. o.

előnye volt, hogy tudniillik mentes volt minden fojtogató hagyománytól, most ellene fordul. Az akció-képnek ez a művészete ugyanis hagyományt teremtett, amely hagyománytól a legtöbb esetben már csak negatív módon tud megszabadulni. Ennek a filmnek a nagy műfajai – a társadalmi-lélektani film, a western, a *film noir*, a musical – összeomlanak, de azért megtartják üres keretüket. A jelentős alkotók számára az emigráció irányba tehát – nem csupán a mccarthyizmus miatt – megváltozott. Európában tényleg több szabadság volt ebben a tekintetben; így először Olaszországban következett be az akció-kép nagy válsága. A kronológia nagyjából így néz ki: Olaszországban 1948, Franciaországban 1958, Németországban 1968 táján.

3.

Miért először Olaszország, Francia- és Németország előtt? Lehetséges, hogy lényegi, de filmen kívüli oknál fogva. De Gaulle nyomására Franciaország a háború után történelmileg és politikailag teljes egészében a győztesek oldalán akart állni: az Ellenállásnak tehát, még ha földalatti volt is, olyan benyomást kellett keltenie, mintha egy tökéletesen szervezett reguláris hadsereg osztaga lett volna; a franciák élete pedig, akármilyen konfliktusok és kétértelműségek hatották is át, a győzelem felé vezető út. Ezek a feltételek nem kedveztek a filmkép megújításának, amely egy hagyományos akció-kép keretein belül maradt, egy sajátosan francia „álom” szolgálatában. Úgyhogy a francia film csak viszonylag későn tud szakítani a hagyományaival, mégpedig egy reflexív és intellektuális kitérő – az új hullám – segítségével. Egészen más volt a helyzet Olaszországban: Olaszország nyilván nem pályázhatott a győztes szerepére; de szemben Németországgal egyrészt volt filmintézménye, amelyet viszonylag érintetlenül hagyott a fasizmus, másrészt fel tudott mutatni egy bűvópatakszerű, illúzióktól mentes ellenállást és népi életet (szemben az elnyomással). Ennek megragadásához csupán egy újfajta „elbeszélésre” volt szükség, amely képes volt megérteni az ellipszist és a szervezetlenséget, mintha a filmnek nulláról kellett volna kezdenie, megkérdőjelezve az amerikai hagyomány minden vívmányát. Az olaszoknak tehát lehetett intui-

tív elképzelésük a születőben levő új képről. Ezzel persze nem adunk semmiféle magyarázatot Rossellini első filmjeinek zsenialitására. De legalább megértjük bizonyos amerikai kritikusok reakcióját, akik mindebben egy legyőzött ország túlzott elbizakodottságát látták, gyűlöletes zsarolást, hogy megszegyentsék a győzteseket.¹⁷ Pedig éppen hogy Olaszországnak ez a nagyon sajátos helyzete tette lehetővé a neorealizmus vállalkozását.

A neorealizmus dolgozta ki a korábban említett öt jellegzetességet. A háborút követő helyzetben Rossellini már a *Róma, nyílt városban* (Roma città aperta), de leginkább a *Pais*-ban egy szétszórt, hézagos valóságot fedez fel, amely töredékes, szét-darabolt találkozások sorozata, és amely megkérdőjelezi az akció-kép SAS formáját. De Sicát inkább a háború utáni gazdasági helyzet ihleti meg, és készíti őt az ASA forma széttöréséhez: nincs már olyan vektor vagy univerzumvonal, amely meghosszabbítaná és összeillesztené az eseményeket a *Biciklitolvajokban* (Ladri di biciclette); az eső mindig megszakíthatja vagy elterelheti a véletlenszerű kutatást és a férfi és a gyerek bolyongását. Az olasz eső a holtidő és a lehetséges megszakítás jelévé válik. A biciklilopás vagy az *Umberto D.* jelentéktelen eseményei is még életbe vágó jelentőséggel bírnak a főhősök számára. Viszont Fellini *Bikaborjakja* (I vitelloni) már nemcsak az események jelentéktelenségéről tanúskodik, hanem egymásra következésük bizonytalanságáról is, és arról, hogy ebben az új bolyongás formában nem azokhoz tartoznak, akik elszenvedik őket. A lerombolt vagy újjáépülés alatt álló városokban a neorealizmus elterjeszti a lebegő tereket, a városok rákos, jellegét vesztett szövetét, a határozatlan területeket, amelyek szemben állnak a régi realizmus meghatározott tereivel.¹⁸ Ami pedig felkerül a horizontra, ami kiformálódik ebben a vi-

¹⁷ Lásd R. S. Warshow támadó cikkét. In *Le néo-réalisme italien. Études cinématographiques*, 140–142. o. Amerika bizonyos tájain mindig is lesz valami ellenérzés az olasz neorealizmussal szemben, amely volt olyan bátor, hogy bevezessen egy másfajta filmkonceptiót. Ingrid Bergman botrányában is szerepet játszik ez a szempont: miután Amerika fogadott lányaként nemcsak családját hagyja el Rosselliniért, de a győztesek moziját is.

¹⁸ Lásd a *Cinématographe* két számát a neorealizmusról, 1978. december. 42. szám és 1979. január. 43. szám, különösen Sylvie Trosa és Michel Devillers cikkét.

lágban, ami megjelenik egy harmadik momentumban, az nem a nyers valóság, hanem annak a mása, a klisék uralma mind belül, mind kívül, az emberek fejében és szívében éppúgy, mint ahogy a tér egészében. A *Pais*-ban talán nem volt benne Amerika és Olaszország találkozásának összes lehetséges kliséje? Az *Utazás Itáliában* (Viaggio in Italia) Rossellini az olasz-ság kliséit katalogizálja, ahogy azt a sétáló polgár látja: vulkán, múzeumi szobrok, keresztények szentélyei... A *Rovere tábor-nokban* (Il generale Della Rovere) pedig a hőscsinálás kliséjét húzza elő. Sajátos módon éppen Fellini az, aki első filmjeit a külső és belső klisék gyártásának, felderítésének és terjesztésének szenteli: a *Fehér sejk* fotóregénye, az *Egy házasságközvetítő iroda* (Un'agenzia matrimoniale) fényképnymozgása, az éjszakai mulatók, a zenetermek és cirkuszok, azután az összes vigasztaló és kétségbeejtő refrén. Föl kellett-e idézni a nagy összeesküvést, amely mindezt a nyomort szervezte, és amelyre Olaszországnak kész neve volt: Maffia? Francesco Rosi megrajzolta az arc nélküli bandita portréját a *Salvatore Giuliano*-ban, úgy, hogy a történetet olyan előre gyártott szerepek alapján állította össze, amelyeket egy meghatározhatatlan hatalom jelölt ki, mely hatalmat csupán a tetteiből lehetett megismerni.

A neorealizmusnak pontos technikai képe volt azokról a nehézségekről, amelyekbe beleütközött, és az eszközökről, amelyeket feltalált; és ugyanolyan biztos ösztönös tudással rendelkezett a születőben lévő képről. A francia új hullám inkább valamiféle intellektuális, reflexív tudaton keresztül volt képes elvégezni, tovább vinni ezt a változtatást. A kóborlásforma itt szabadul meg azoktól a tér-idő koordinátáktól, amelyek még megmaradtak a régi társadalmi realizmusból, és kel önálló életre egy új társadalom, új tiszta jelen kifejeződéseként: a Párizs-vidék, vidék-Párizs útvonal Chabrolnál (*A szép Serge* [Le beau Serge], *Unokafivérek* [Les cousins]); az analitikussá vált bolyongások a lélek elemzésének eszközeiként Rohmernél (az *Erkölcsei példázatok* sorozat) és Truffaut-nál (*Húszévesek szerelme* [L'amour à vingt ans], *Lopott csókok* [Baisés volés], *Családi fészek* [Domicile conjugal] trilógia); a nyomozóséta Rivette-nél (*Párizs a miénk* [Paris nous appartient]); a szökésséták Truffaut-nál (*Lőj a zongoristára* [Tirez sur le pianiste]) és főleg Godard-nál (*Kifulladásig* [À bout de souffle], *Bolond Pierrot* [Pierrot le fou]).

Itt születik meg egy kedves, megindító szereplőtípus, azoké a hőské, akiket csak alig érintenek meg a velük történő események, legyen szó akár árulásról, halálról, és olyan eseményeket élnek meg vagy idéznek elő, amelyek ugyanolyan rosszul illeszkednek egymáshoz, mint azok a lebegő terek, amelyeket bejárnak. Rivette filmjének címére Péguys szanzonformulája, mondata visszhangozza a választ: „Párizs senkié sem”. Rivette *Óriált szerelemjében* (*L'amour fou*) pedig a viselkedésmódok átadják helyüket a védő testtartásoknak, a robbanó tetteknek, amelyek megtörik a szereplők akcióit csakúgy, mint az általuk próbált darab folyamatát. A szenzomotoros kapcsolatok szakadnak meg ebben az új képtípusban, egy egész szenzomotoros folyamat, amely az akció-kép lényegét jelentette. Nemcsak a *Bolond Pierrot* híres jelenete tartozik ide „nem tudom, mit csináljak”, ahol a kóborlás észrevétlenül elénekelt, eltáncolt költeménnyé válik; hanem egy alig jelölt egész szenzomotoros zavorsorozatról van szó, félresikerült mozdulatokról, a perspektívák enyhe ferdüléséről, az idő lelassulásáról, a gesztusok váltakozásáról (Godard *Csendőrökje* [*Les carabiniers*], *Lőj a zongoristára, Párizs a miénk*).¹⁹ A hamisság az új realizmus jele lesz, szemben a régi valóság látszatával, igazságával. Az ügyetlen kézitusák, a rosszul irányzott ökölcsepások és lövések, az akció és a beszéd fáziscúszása az amerikai realizmus túl tökéletes párbajait helyettesítik. Eustache mondatja szereplőivel *A mama és a kurvában* (*La maman et la putain*): „Minél inkább hamisnak tűnünk így, annál tovább jutunk, a hamis odaát van.”

A hamisság ereje által minden kép klisévé válik, vagy azért, mert meglátszik az ügyetlensége, vagy azért, mert lelepleződik a látszattételekesség. A *Csendőrök* ügyetlen gesztusainak párhuzamai azok a képeslapok, amelyeket a háborúból hoznak vissza. A külső, optikai és hangklisék párhuzamai a belső, lelki klisék. Talán az új német filmben bomlik ki leginkább ez az elem: Daniel Schmid feltalálja a lassúságot, amely lehetővé teszi a szereplők megkettőződését, mintha ott volnának amellet, amit mondanak és tesznek, és a külső klisék közül ki-

¹⁹ Claude Ollier: *Souvenirs écran*. 58. o. Robbe-Grillet hangsúlyozta azt a részletet, amely „félremegy”, amelyet a valóság jeleként értelmezett szemben a realizmussal, vagy az igazságot szemben a verizmussal: *Pour un nouveau roman*. Ed. de Minuit, 140. o.

választanak azt, amelyiket belülről és kívülről testesítenek meg (már a *Palomában*, de főleg az *Angyalok árnyában* [Schat-ten der Engel], ahol „a zsidó lehetne a fasiszta, a kurva pedig a strici...” egy olyan kártyajátékban, ahol minden játékos önma-ga egy kártya, mégpedig olyan kártya, amellyel másvalaki ját-szik)²⁰. Ha ez így van, hogyan ne higgyünk egy megfoghatat-lan egyetemes összeesküvésben, általános leigázásban, amely kiterjed a lebegő tér minden egyes részletére, és mindenütt a halált terjeszti? Godard-nál *A kis katona* (Le petit soldat), a *Bolond Pierrot*, a *Made in USA*, a *Weekend* a végső ellenállás parti-zánjával különböző módon egy kibogozhatatlan összeeskü-vésről szólnak. Rivette pedig a *Párizs a miénktől* kezdve *Az apá-cán* (La religieuse) keresztül egész az *Északi hídig* (Le pont du Nord) folyamatosan idézi fel a világraszóló összeesküvést, amely kiosztja a szerepeket és a helyzeteket, mint valamely rosszindulatú „ki nevet a végén?” játékban.

De ha minden csak klisé és összeesküvés, akkor nincs más megoldás, mint a paródia és a megvetés, amint azt Altman és Chabrol szemére vetették. Mire gondoltak ezzel szemben a neorealisták, amikor az új kép megszületéséhez szükséges sze-retetről beszéltek? A film egyáltalán nem ragaszkodott a nega-tív vagy parodisztikus kritikához, hanem elindította a legma-gasabb rendű reflexiót, és folyamatosan elmélyítette és fejlesz-tette azt. Godard-nál megtaláljuk e problémának a kifejező formáit: ha a képek belső és külső klisékké váltak, miként bontsuk ki a klisékből a Képet, „csupán egyetlenegy képet”, egyetlen független szellemi képet? A klisék egészéből kell ki-hozni egy képet... Milyen politikával és miféle következmé-nyekkel? Milyen az a kép, amelyik nem klisé? Hol végződik a klisé, és hol kezdődik a kép? A kérdésre pontosan nem lehet azonnal felelni, mert a fenti jellemzők halmaza nem azonos a keresett új mentális képpel. Az öt jellemző egy külső burkot al-kot (beleértve a fizikai és lelki kliséket is), szükséges külső fel-

²⁰ Lásd Dossier: *Daniel Schmid*. Ed. L'Age d'Homme. 78–86. o. (amit Schmid „papírmásé kliséknek” nevez). De Schmid tökéletesen tisztában van azzal, mekkora veszéllyel jár az, ha a filmnek csak a paródiaszerep marad (78. o.): a klisék csak azért terjednek, hogy kijöjjön belőlük valami. Az *Angyalok árnyá-ban* két alak jön ki a klisékből, amelyek kívülről és belülről megtámadják őket, a zsidó és a kurva, mert meg tudták őrízni „félelemérzetüket”.

tételek, de nem hozzák létre a képet, bár előfeltételei annak. Ebben ítélhető meg igazán a Hitchcockhoz való hasonlóság és a tőle való különbség. Az új hullámot joggal nevezhetjük inkább „hitchcocko-marxistának”, mint „hitchcocko-hawksinak”. Hitchcockhoz hasonlóan el akart jutni a mentális képekhez és a gondolatformákhoz (hármasság). De míg Hitchcock egyfajta kiegészítő elemet látott ebben, amely meghosszabbítja és kiteljesíti a „percepció-akció-affekció” hagyományos rendszerét, az új hullám benne olyan igényt fedezett fel, amely elégséges volt ahhoz, hogy megsemmisítse az egész rendszert, hogy elvágja a percepciót a motoros meghosszabbításától, az akciót attól a száltól, amely összekötötte a szituációval, az affekciót a szereplőkhöz való kötődéstől, illetve kapcsolatától. Az új kép tehát nem a film beteljesedése, hanem mutáció. Vagyis azt kellett akarni, amit Hitchcock állandóan visszautasított. Arra volt szükség, hogy a mentális kép ne csupán viszonylatok halmaza legyen, hanem új szubsztanciát hozzon létre. Arra volt szükség, hogy valóban gondolattá és gondolkodóvá váljon, még ha ennek érdekében „bonyolultabbnak” kellett is lennie. *Ennek két feltétele volt.* Egyrészt az akció-kép, a percepció-kép és az affekció-kép válságának kirobbantása, ami egyet jelentett azzal, hogy mindenütt fel kellett fedezni a „kliséket”. Másrészt azonban ez a válság önmagában nem elégséges, csupán a negatív feltétele az új gondolkodó kép megjelenésének, még ha ezt a mozgáson túl kellett is keresni.

GLOSSZÁRIUM

MOZGÁS-KÉP: változó decentrált elemek együttese, amelyek egymásra hatnak és reagálnak.

KÉPKÖZÉPPONT: egy bejövő és egy végrehajtott mozgás, egy akció és egy reakció közti különbség (intervallum).

PERCEPCIÓ-KÉP: olyan elemek összessége, amelyek egy középpont-ra hatnak, és hozzá képest variálódnak.

AKCIÓ-KÉP: a középpont reakciója a halmazra.

AFFEKCIÓ-KÉP: az, ami kitölti az akció és a reakció közti rést, felfogja a külső akciót és belül reagál rá.

PERCEPCIÓ-KÉP (a dolog)

Dicent-jel: Peirce által kreált fogalom, amely általában a kijelentés jelének felel meg. Itt a „szabad függő beszéddel” kapcsolatban használjuk (Pasolini). Ez egy percepció egy másik percepcióban. Ez a szilárd, geometrikus és fizikai percepció státusa.

Reuma: nem szabad összekeverni Peirce „rémájával” (szó). Ez annak a dolognak az észlelése, ami keresztülmegy vagy átfolyik a képen. Magának az észlelésnek a cseppfolyós státusa.

Gram (engram vagy fotogram): nem keverendő össze a fotóval. A percepció-kép genetikus eleme, mint ilyen elválaszthatatlan bizonyos dinamizmusoktól (kimerevítés, vibráció, villogás, hurok, ismétlés, gyorsulás, lassulás stb.). A molekuláris észlelés gáznemű állapota.

AFFEKCIÓ-KÉP (a minőség vagy az erő)

Ikon: Peirce arra használja, hogy meghatározzon egy olyan jelet, amely belső tulajdonságok révén utal a tárgyára (hasonlóság). Itt egy *arc* kifejezett vagy egy *arcnak* megfelelő affektust jelölünk vele.

Quali-jel (vagy potis-jel): Peirce fogalma, amely egy minőségként felfogott jelre vonatkozik. Itt olyan affektust jelölünk vele, amely egy *lebegő térben* fejeződik ki vagy jelenik meg. A lebegő tér vagy kiürített tér, vagy olyan, amely részeinek kapcsolódása nem rögzített.

Dividuális: ami se nem oszthatatlan, se nem osztható, hanem úgy oszlik részekre (vagy áll össze), hogy közben természetét megváltoztatja. Ez az egység státusa, vagyis azé, ami egy kifejezésben ki van fejezve.

ÖSZTÖN-KÉP (az energia)

Szimpptóma: azokat a minőségeket vagy erőket jelenti, amelyeket egy (ösztönök által meghatározott) *ősvilágra* vonatkoztatunk.

Fétis: az ösztön által egy valóságos milióból kiszakított darab, amely megfelel az ősvilágnak.

AKCIÓ-KÉP (az erő vagy a tett)

Syn-jel (vagy a mindent átfogó): megfelel Peirce „syn-jel” fogalmának.

Minőségek és erők együttese, amelyek bizonyos tényállásban aktualizálódnak, és ettől fogva *valóságos miliót* alkotnak valamely központ körül, illetve szituációt egy szubjektum viszonylatában: spirál.

Binóma: a párbaj minden formája, amely egy vagy több szubjektum akcióját alkotja a valóságos milióban.

Lenyomat: a szituáció és az akció belső kapcsolata.

Index: Peirce-nél annak a jelnek a neve, amely valóságos kapcsolat által utal a tárgyára. Itt egy olyan kapcsolat jelölésére használjuk, amely egy akció (vagy egy akció hatása) és egy szituáció között van, amely nem adott, csak kikövetkeztethető, vagy kétértelmű és visszafordítható. Ebben az értelemben megkülönböztetünk *hiány-indexet* és *kétértelműség-indexet*: ez az ellipszis két jelentése.

Vektor (vagy univerzumvonal): megtört vonal, amely egyes pontokat vagy kitüntetett pillanatokat egyesít intenzitásuk csúcán. A vektortér különbözik az átölelő tértől.

ÁTALAKULÁS-KÉP (a reflexió)

Alakzat: olyan jel, amely ahelyett, hogy tárgyára utalna, egy másikat tükröz (*szcenografikus vagy plasztikai kép*); vagy saját tárgyát tükrözi, de megfordítva (*megfordított kép*); vagy közvetlenül tükrözi a tárgyat (*díszkurzív kép*).

MENTÁLIS KÉP (a viszony)

Jelzés: természetes viszonyokat jelöl, vagyis azokat a szempontokat, amelyekből a képek bizonyos szokáshoz kapcsolódnak, amely egyik képből átmegy a másikba. A *jeltörlés* a természetes viszonyaiból kiszakított képet jelöl.

Szimbólum: Peirce-nél annak a jelnek a neve, amely egy törvény által utal tárgyára. Itt az *elvont viszonyok* hordozójának jelölésére használjuk, tehát a természetes viszonyaiktól független fogalmak összehasonlítására.

Op-jel és son-jel: tiszta optikai és hangjel, amely megszakítja a szenzomotoros kapcsolatokat, kilép a viszonylatokból, és már nem fejezhető ki a mozgás kategóriáival, hanem egyenesen az időre nyílik meg.

A KÖTETBEN SZEREPLŐ FILMEK JEGYZÉKE¹

- Aerograd – (Alekszandr Petrovics Dovzszenko, 1935) 56
Agatha et les lectures illimitées – (Marguerite Duras, 1981) 164
Aguirre, Isten haragja – *Aguirre, der Zorn Gottes* (Werner Herzog, 1972) 242
Az augusztusi sápadt Hold meséi – lásd Ugetsu története
Aki megölte Liberty Valance-t – *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) 197, 205–206
Alakok egy tájképen – *Figures in a Landscape* (Joseph Losey, 1970) 187
Alice a városokban – *Alice in den Städten* (Wim Wenders, 1973) 35
Állat az emberben – *La bête humaine* (Jean Renoir, 1938) 180
Amerika, Amerika – *America, America* (Elia Kazan, 1963) 209, 212
Amerika hőskora – lásd Egy nemzet születése
Az amerikai barát – *Der amerikanische Freund* (Wim Wenders, 1977) 138
Anatahan Saga – *The Saga of Anatahan* (Josepg von Sternberg, 1953) 128
Az Anderson-szalagok – *The Anderson Tapes* (Sidney Lumet, 1971) 273
Angyalok árnya – *Schatten der Engel* (Daniel Schmid, 1976) 279
Animal Crackers – (Victor Heerman, 1930) 260
Az anya – *Maty* (V. I. Pudovkin, 1926) 55
Az apáca – *La religieuse* (Jacques Rivette, 1967) 279
Az apokalipszis négy lovasa – *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Vincente Minelli, 1961) 160
Az ár – *La torrent* (Marcel L'Herbier, 1917) 108
Aranykor – *L'âge d'or* (Luis Buñuel, 1930) 169–170, 175
Aranyláz – *Gold Rush* (Charles Chaplin, 1925) 225
Aranypolgár – *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) 40
Arcok – *Faces* (John Cassavetes, 1968) 163
Árnyéklovás – *Kagemusha* (Kurosava Akira, 1980) 247, 250

¹ Néhány filmnek nincs (még) magyar címe, illetve idegen nyelvű címmel használatos a hazai szakirodalomban. Ezek eredeti címükkel szerepelnek a jegyzékben.

- Árnyékok – *Schatten* (Arthur Robinson, 1923) 151
 Az ártatlan – *L'innocente* (Luchino Visconti, 1976) 179
 Arzenál – *Arzenal* (Alekszandr Petrovics Dovzszenko, 1929) 56
 Aszfaltdzsungel – *Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) 194
 Atalante – *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) 61, 110

 Baby Doll – (Elia Kazan, 1956) 209, 212
 Battling Butler – (Buster Keaton, 1926) 230
 A besúgó – *The Informer* (John Ford, 1935) 198
 Biciklitolvajok – *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948) 276
 Bikaborjak – *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953) 276
 The Blacksmith – (Buster Keaton [Malec-sorozat], 1923) 233
 Bohémvér – *A Woman of Paris* (Charles Chaplin, 1923) 213–215
 A Bois de Boulogne hölgyei – *Les dames du Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945) 155
 Boldogság – *Le bonheur* (Agnès Varda, 1965) 159–160
 Boleyn Anna – (Ernst Lubitsch, 1920) 217
 Bolond Pierrot – *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1966) 277–279
 Botrány a turfon – *A Day at the Races* (Marx fivérek, 1937) 260
 Break up – (Marco Ferreri, 1969 [az Uomo dei cinque palloni /1965/ epizódfilm végleges változata]) 173
 Bruno vándorlása – *Stroszek* (Werner Herzog, 1977) 243
 A burzsoázia diszkrét bája – *Le charme discret de la bourgeoisie* (Luis Buñuel, 1972) 170, 178

 Cat People – (Jacques Tourneur, 1942) 152
 Central Region – (Michael Snow, 1971) 117, 164
 Chaplin, a katona – *Shoulder Arms* (Charles Chaplin, 1918) 226
 Chaplin, a rendőr – *Charlie Policeman* (Charles Chaplin, 1916) 228
 Ciao maschio! – (Marco Ferreri, 1978) 173
 Cirkusz – *The Circus* (Charles Chaplin, 1928) 204

 Családi fészek – *Domicile conjugal* (François Truffaut, 1970) 277
 Családi összeesküvés – *Family Plot* (Alfred Hitchcock, 1976) 267
 Csend – *Tystnaden* (Ingmar Bergman, 1963) 142
 Csendőrök – *Les carabiniers* (Jean-Luc Godard, 1963) 278
 Csikamacu története, avagy a keresztre feszített szerelmesek –
 Chikamatsu monogatari (Mizogucsi Kendzsi, 1954) 252, 256
 A csönd és a sötétség országa – *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (Werner Herzog, 1970–71) 243–244

 Derszu Uzala – (Kuroszava Akira, 1975) 251

A diktátor – *The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940) 227–228
 Disznóól – *Porcile* (Pier Paolo Pasolini, 1969) 169
 Dodeskaden – (Kurosava Akira, 1970) 256
 Don Giovanni – (Joseph Losey, 1979) 184, 187–188
 Drakula szeretői – *The Brides of Dracula* (Terence Fisher, 1960) 152, 173
 Dr. Caligari – *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) 72
 Dr. Mabuse, a játékos – *Dr. Mabuse der Spieler* (Fritz Lang, 1922 98)
 Dr. Mabuse végrendelete – *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933) 205, 273
 Dundee őrnagy – *Major Dundee* (Sam Packinpah, 1964) 222
 Dübörgő élet – *The Crowd* (King Vidor, 1928) 35, 193

Dzsingisz kán utóda – lásd Vihar Ázsia felett

Easy Rider (címváltozat: Szelíd motorosok) – (Dennis Hopper, 1969)
 271

Édentől keletre – *East of Eden* (Elia Kazan, 1954) 210
 Az ég a tiétek – *Le ciel est à vous* (Jean Grémillon, 1943) 109
 Ég és föld között – *Temgoku to jigoku* (Kurosava Akira, 1963) 248
 Egy amerikai románc – *An American Romance* (King Vidor, 1944) 193
 Egy asszony szerelme – *L'amour d'une femme* (Jean Grémillon, 1954) 109
 Egy év kilenc napja – *Gyevjaty gynej odnovo goda* (Mihail Romm, 1961)
 237

Egy falusi plébános naplója – *Le journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951) 147, 153

Egy halálraítélt megszökött – *Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956) 156

Egy házasságközvetítő iroda – *Un'agenzia matrimoniale* (Federico Fellini, 1953 – epizódfilm) 277

Egy kínai bukméker meggyilkolása – *The Killing of a Chinese Bookie* (John Cassavetes, 1976) 163, 270

Egy király New Yorkban – *A King in New York* (Charles Chaplin, 1957)
 229

Egy nemzet születése (címváltozat: Amerika hőskora) – *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915) 46, 126

Egy nyár Mónikával – *Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman, 1952)
 129

Egy szobalány naplója – *Le journal d'une femme de chambre* (Luis Buñuel, 1963) 173

Egy szobalány naplója – *The Diary of a Chambermaid* (Jean Renoir, 1946)
 180

Egy tökéletes pár – *A Perfect Couple* (Robert Altman, 1978) 272

Egy világos napon örökre láthatsz – *On a Clear Day You Can See Forever*
(Vincete Minelli, 1970) 160

Éjszakám Maudnál – *Ma nuit chez Maud* (Eric Rohmer, 1969) 157

Az elátkozottak – *The Damned* (Joseph Losey, 1961) 187–188

Elbűvölve – *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945) 22

El Dorado – (Howard Hawks, 1966) 219–220

Eldorado – *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1922) 59, 68, 101

Az elhagyottak – *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) 169

Élni – *Ikiru* (Kurosava Akira, 1952) 251

Ember felvevőgéppel – *Cselovek sz kinoapparatom* (Dziga Vertov, 1929)
58, 114

Enoch Arden – (David Work Griffith, 1915) 46, 122

Az erdőn túl – *Beyond the Forest* (King Vidor, 1949) 181

Érik a gyümölcs – *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940) 207

Esküvő – *A Wedding* (Robert Altman, 1978) 270

Eső – *Regen* (Joris Ivens, 1929) 149

Észak-északnyugat – *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959) 34,
262, 265

Északi híd – *Le pont du Nord* (Jacques Rivette, 1980) 279

Európa 51 – *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952) 163

Éva – *Eve* (Joseph Losey, 1962) 187

Fanny és Alexander – *Fanny och Alexander* (Ingmar Bergman, 1982)
143

Fáraók országa – *Land of the Pharaohs* (Howard Hawks, 1955) 201, 220

The Fatal Glass of Beer – (W. C. Fields, 1933) 205

Faust – (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926) 33, 38, 72, 76, 127

Fehér kutya – *White Dog* (Samuel Fuller, 1963) 209

Fehér sejk – *Lo sceicco bianco* (Federico Fellini, 1952) 100, 277

Felhőkarcoló szerelem – *Safety Last* (Harold Lloyd, 1923) 225

A félkegyelmű – *Hakuchi* (Kurosava Akira, 1951) 250

Férfiszenvedély – *Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945) 194

A fiatal Lincoln – *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) 199

Fiesta – *The Sun Also Rises* (Henry King, 1957) 181

Film – (Alan Schneider, 1965) 93

Finis terrae – (Jean Epstein, 1929) 109

Fitzcarraldo – (Werner Herzog, 1982) 242

Foglalkozása: riporter – *Profession: reporter* (Michelangelo Antonioni,
1975) 161

Forgószerű – *Notorius* (Alfred Hitchcock, 1946) 264, 266

Föld – *Zemlja* (Alekszandr Petrovics Dovzszenko, 1930) 56

A Föld egyhatoda – *Sesztaja csaszty mira* (Dziga Vertov, 1926) 114

Frankenstein – (James Whale, 1931) 74
Frankenstein menyasszonya – *The Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935) 74–75

Generális – *The General* (Buster Keaton, 1927) 230, 233

Georgia barátai – *Four Friends* (Arthur Penn, 1981) 208

Gépi balett – *Ballet mécanique* (Féranand Léger, 1924) 62

Gertrud – (Carl Theodor Dreyer, 1964) 41, 146, 156

Gigi – (Vincente Minelli, 1958) 160

Gioni nővérek – *Gion ni simai* (Mizogucsi Kendzsi, 1936) 254

Glin Slin – *The Shanghai Gesture* (Joseph von Sternberg, 1941) 128, 130, 155

Glória – *Gloria* (Jogn Cassavetes, 1980) 163

Golem – (Paul Wegener, 1915) 74, 76, 127

Gömböc – *Piska* (Mihail Romm, 1934; hangos változat: 1935) 236

A gyanú árnyékában – *Shadow of a Doubt* (Alfred Hitchcock, 1943) 21, 263–264, 266

A gyilkos a 21-ben lakik – *L'assassin habire au 21* (Henri-Georges Clouzot, 1942) 124

Gyilkos arany – *Greed* (Erich von Stroheim, 1923) 169–172

Gyilkosság – *The Massacre* (David Wark Griffith, 1914) 46

Gyilkosság telefonhívásra – *Dial M for Murder* (Alfred Hitchcock, 1954) 260, 266

Halál a kertben – *La muerte en este jardín* (Luis Buñuel, 1956) 169

A hallgatag ember – *Hombre* (Martin Ritt, 1966) 221

Hálózat – *Network* (Sidney Lumet, 1976) 273

A harag napja – *Dies irae* (Carl Theodor Dreyer, 1943) 153

A harmadik ember – *The Third Man* (Carol Reed, 1949) 33

A 39 lépcsőfok – *The Thirty-nine Steps* (Alfred Hitchcock, 1935) 266

Három korszak – *Three Ages* (B. Keaton – E. Cline, 1923) 201, 231

Harryvel mindig baj van – *The Trouble with Harry* (Alfred Hitchcock, 1956) 264

Hatos fogat – *Stagecoach* (John Ford, 1939) 195

Hátsó ablak – *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954) 21, 266–267

Hétköznapi fasizmus – *Obiknovennij fasizm* (Mihail Romm, 1965) 237

A hét samuráj – *Shichinin no samurai* (Kuroszaava Akira, 1954) 247, 251

The High Sign – (Buster Keaton [a Malec-sorozat első darabja], 1920) 234

Homunculus – (Otto Rippert, 1916) 71

- Hosszú az út hazáig – *The Long Voyage Home* (John Ford, 1940) 235
 Hová lettél, drága völgyünk? – *How Green Was My Valley?* (John Ford, 1941) 195
 Húszévesek szerelme – *L'amour à vingt ans* (François Truffaut, 1962 – epizódfilm) 277
 Hűséges szív – *Coeur fidèle* (Jean Epstein, 1923) 59, 107
- Az idő sodrában – *Im Lauf der Zeit* (Wim Wenders, 1976) 35
 Az ige – *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1954) 41, 146, 153, 156
 Images pour Debussy – (Jean Mitry, 1951) 108
 Isten hozta! – *Our Hospitality* (Buster Keaton, 1923) 230
 I Walked With a Zombie – (Jacques Tourneur, 1943) 152
 I Was a Male War Bride – (Howard Hawks, 1949) 221
 Jang Kwei Fei hercegő – *Yokiki* (Mizoguchi Kendzsi, 1955) 255
 A játékszabály – *La règle du jeu* (Jean Renoir, 1939) 61
 Jean Taris – *Taris, roi de l'eau* (Jean Vigo, 1931) 112
 Jeanne d'Arc – *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) 26, 98, 144, 146
 Jeanne d'Arc pere – *Le procès de Jeanne d'Arc* (Robert Bresson, 1962) 147
 Johnny Guitar – (Nicholas Ray, 1954) 182
 Jó házasság – *Le beau mariage* (Eric Rohmer, 1982) 157
 Jolanda és a tolvaj – *Yolanda and the Thief* (Vincente Minelli, 1947) 160
- A kaland – *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960) 161
 A kalóz – *The Pirate* (Vincente Minelli, 1947) 160
 Kánikulai délután – *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975) 271
 Kaspar Hauser – (Werner Herzog, 1974) 243–244
 A kegyetlen asszony – *L'inhumaine* (Marcel L'Herbier, 1923) 64
 A Kék Angyal – *Der Blaue Engel* (Joseph von Sternberg, 1930) 130, 161, 171
 Kékszakáll nyolcadik felesége – *Bluebeard's Eight Wife* (Ernst Lubitsch, 1938) 215
 Kelly királynő – *Queen Kelly* (Erich von Stroheim, 1928) 72, 75, 169–170, 173
 A keresztapa – *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) 273
 A kettő együtt lovagol – *Two Rode Together* (John Ford, 1961) 197
 Kifulladásig – *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959) 277
 Kígyótojás – *Ormosság* (Ingmar Bergman, 1977) 137
 Királyok királya – *King of Kings* (Nicholas Ray, 1961) 181
 A kísértetház – *One Week* (Buster Keaton [Malec-sorozat], 1920) 232
 A kis katona – *Le petit soldat* (Jean-Luc Godard, 1960–62) 279
 Kis nagy ember – *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) 222

A kis ólomkatona – *La petite marchande d'allumettes* (Jean Renoir, 1928)

61

Klein úr – *Monsieur Klein* (Joseph Losey, 1976) 185–187

A kocsis – *Wagonmaster* (John Ford, 1950) 196, 219

A komédia királya – *King of Comedy* (Martin Scorsese, 1982) 272

Konjunkktúra – *Boom!* (Joseph Losey, 1968) 187

Könyörtelen idő – *Time Without Pity* (Joseph Losey, 1957) 184–185, 187

Kötél – *Rope* (Alfred Hitchcock, 1948) 261

A közvetítő – *The Go-Between* (Joseph Losey, 1971) 184–185, 187

A különös Viktor úr – *L'étrange M. Victor* (Jean Grémillon, 1938) 65

Kvintett – *Quintet* (Robert Altman, 1979) 270

Lancelot, a Tó lovagja – *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1974) 147, 153

Lenni vagy nem lenni – *To Be or Not To Be* (Ernst Lubitsch, 1942) 215

Leopárd kisasszony (címváltozat: Nőstény tigris) – *Bringing up Baby*
(Howard Hawks, 1938) 221

Letört bimbók – *Broken Blossoms* (David Wark Griffith, 1919) 47, 123,
126

The Long, Long, Trailer – (Vincente Minelli, 1954) 160

Lopott csókok – *Baisers volés* (François Truffaut, 1968) 277

Lőj a zongoristára – *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960)
277–278

Lulu – lásd Pandora szelencéje

Macao – (Joseph von Sternberg, 1952) 129

Madam Dubarry – (Ernst Lubitsch, 1959) 217

Madarak – *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963) 265–266

A madárijesztő – *The Scarecrow* (Buster Keaton [Malec-sorozat], 1921)
232

Made in USA – (Jean-Luc Godard, 1966) 279

Maldone – (Jean Grémillon, 1927) 59, 109

A máltai sólyom – *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) 218

A mama és a kurva – *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1972) 278

Marokkó – *Marocco* (Joseph von Sternberg, 1930) 152

Meggyónom – *I Confess* (Alfred Hitchcock, 1952) 262

Megszakadt bölcsődal – *Broken Lullaby* (Ernst Lubitsch, 1933) 25, 98

Megszállottság – *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) 179

Megvetés – *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1965) 163

M. – Egy város keresi a gyilkost – *M.* (Fritz Lang, 1931) 203, 205

Menj Nyugatra! – *Go West* (Buster Keaton, 1925) 233

Metropolis – (Fritz Lang, 1926) 23, 72, 74–75

- A mezítlábas grófnő – *The Barefoot Contessa* (Joseph L. Mankiewicz, 1954) 181
- A meztelen sarkantyú – *The Naked Spur* (Anthony Mann, 1953) 222
- A millió – *Le million* (René Clair, 1931) 61
- Minden kétségen felül – *Beyond a Reasonable Doubt* (Fitz Lang, 1956) 218
- Mindennapi kenyérünk – *Our Daily Bread* (King Vidor, 1934) 193
- Mindkettőt szeretem – *Design for Living* (Ernst Lubitsch, 1933) 214
- Moana – (Robert J. Flaherty, 1924) 192
- Modern idők – *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936) 224, 228
- Modesty Blaise – (Joseph Losey, 1966) 187
- Monsieur Verdoux – (Charles Chaplin, 1947) 227–228
- Momentum – (Jordan Belson, 1969) 117
- Mor vran – (Jean Epstein, 1931) 109
- A moziőrült – *The Cameraman* (Buster Keaton, 1929) 230–231
- A nagy álom – *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) 218
- A nagy égbolt – *The Big Sky* (Howard Hawks, 1952) 195, 219–220
- Nagyvárosi fények – *City Lights* (Charles Chaplin, 1931) 225–226
- Nana – (Jean Renoir, 1926) 180
- Nanuk, az eszkimó – *Nanook of the North* (Robert J. Flaherty, 1922) 192
- Napfogyatkozás – *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962) 22, 161
- Napóleon – *Napoléon Bonaparte* (Abel Gance, 1926) 66, 68, 70
- A nap szerelme – Vincent van Gogh – *Lust for Life* (Vincente Minelli, 1956) 160
- Nashville – (Robert Altman, 1975) 270, 272, 274
- Nászinduló – *The Wedding March* (Erich von Stroheim, 1926–28) 177
- Nászút – *The Honeymoon* (Erich von Stroheim, 1926–28) 177
- Navigátor – *Navigator* (Buster Keaton, 1925) 230, 232
- Nazarin – (Luis Buñuel, 1958) 171
- New York árnyai – *Shadows* (John Cassavetes, 1961) 163
- New York dokkjai között – *The Docks of New York* (Joseph von Sternberg, 1928) 129
- New York hercege – *Prince of New York* (Sidney Lumet, 1981) 274
- Nibelungok – *Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) 23, 72, 74, 127
- Nosferatu – (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) 76–77, 127, 151
- Nosferatu, a vámpír – *Nosferatu, Phantom der Nacht* (Werner Herzog, 1979) 243
- Nőstény tigris – lásd Leopárd kisasszony

- O'Hara élete – *Saikaku ichidai onna* (Mizogucsi Kendzsi, 1952) 256
- Ok nélkül lázadó – *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955) 182

- Október – *Oktyabr* (Szergej Mihajlovics Ejzenstejn, 1927) 53, 55, 239
 Olykor egy nagy elképzelés – *Sometimes a Great Notion* (Paul Newman, 1971) 24
 O. márkiné – *La marquise d'O* (Eric Rohmer, 1972) 106
 Oszlopos Simeon – *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1964) 169
 Öldöklő angyal – *El angel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) 169–171, 178
 Őrült szerelem – *L'amour fou* (Jacques Rivette, 1968) 278
 Őszi szonáta – *Höstsonaten* (Ingmar Bergman, 1978) 136
 Pacific 231 – (Jean Mitry, 1949) 108
 Paisà – (Roberto Rossellini, 1946) 162, 276–277
 Paloma – (Daniel Schmid, 1974) 279
 Pandora – *Pandora und Flying Dutchman* (Albert Lewin, 1951) 100, 181
 Pandora szelencéje (címváltozat: Lulu) – *Die Büchse der Pandora* (Georg Wilhelm Pabst, 1929) 72, 125, 171
 Párbaj a napon – *Duel in the Sun* (King Vidor, 1947) 181
 Párizs alszik – *Paris qui dort* (René Clair, 1923) 63, 115
 Párizs a miénk – *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1958) 277–279
 Patyomkin páncélos – *Bronyenoszec Patyomkin* (Szergej Mihajlovics Ejzenstejn, 1925) 49, 53, 55, 123, 238–239
 A pénz – *L'argent* (Robert Bresson, 1983) 155
 A pénz – *L'argent* (Marcel L'Herbier, 1928) 64, 67
 A per – *The Trial* (Orson Welles, 1962) 33
 Perceval, a gall – *Perceval, le gallois* (Eric Rohmer, 1979) 106
 Persona – (Ingmar Bergman, 1966) 136, 142
 Phenomena – (Jordan Belson, 1965) 117
 La photogénie mécanique – (Jean Grémillon, 1924) 62
 A pisztráng – *La truite* (Joseph Losey, 1982) 185, 187
 La Pointe Courte – (Agnès Varda, 1955) 159
 Psycho – (Alfred Hitchcock, 1960) 34
 Que viva Mexico! – (Szergej Mihajlovics Ejzenstejn, 1930–35) 240
 A rakparton – *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954) 210, 212
 Régi és új – *Sztaroje i novoje* (Szergej Mihajlovics Ejzenstejn, 1929) 52–53, 122, 132, 239
 Rémület a színpadon – *Stage Fright* (Alfred Hitchcock, 1950) 261
 Rettegett Iván – *Ivan groznij* (Szergej Mihajlovics Ejzenstejn, 1944–45) 50, 52–53, 206, 238
 Rio Bravo – (Howard Hawks, 1958) 219–220
 Rio Lobo – (Howard Hawks, 1970) 219

Ritmusok – *Rhythmus* (Hans Richter, 1921, 1923, 1925) 78
 Rivaldafény – *Limelight* (Charles Chaplin, 1952) 229
 Róma, nyílt város – *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) 276
 A rossz és a szép – *The Bad and the Beautiful* (Vincente Minelli, 1952) 160
 Rovere tábornok – *Il generale Della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959) 277
 Rótszakállú – *Akahige* (Kuroszava Akira, 1965) 249
 Ruby Gentry – (King Vidor, 1952) 181
 Salvatore Giuliano – (Francesco Rosi, 1961) 277
 Sámson és Delila – *Samson and Delilah* (Cecil B. De Mille, 1949) 199, 201, 206
 Sanghaj expressz – *Sanghai Express* (Joseph von Sternberg, 1932) 130, 153, 156
 Scsorsz – (Alekszandr Petrovics Dovzszenko, 1939) 57
 Sebhelyes ember – *Scarface* (Howard Hawks, 1932) 194
 Semiole – (Budd Oscar Boetticher, 1953) 221
 Serpico – (Robert Altman, 1973) 271
 Sherlock Holmes jr. – (Buster Keaton, 1924) 231
 Shock Corridor – (Samuel Fuller, 1963) 209
 A sorompók lezárulnak – *lásd* Umberto D.
 Spanyol ünnep – *La fête espagnole* (Germaine Dulac, 1920) 268
 Steamboat Bill jr. – (Charles Reisner, 1928) 230
 Sumurum – (Ernst Lubitsch, 1920) 217
 Susana – *Susana, demonio y carne* (Luis Buñuel, 1950) 174–175
 Suttogások, sikolyok – *Viskningar och rop* (Ingmar Bergman, 1973) 142
 Sylvester – (Lupu Pick, 1923) 71
 Szabotázs – *Sabotage* (Alfred Hitchcock, 1936) 263
 A száguldó kerék – *La Roue* (Abel Gance, 1923) 62, 65, 68, 100
 A szalmakalap – *Un chapeau de paille d'Italie* (René Clair, 1927) 61
 Szédülés – *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) 34, 267
 Szégyen – *Skammen* (Ingmar Bergman, 1968) 137
 A szél – *The Wind* (Victor Sjöström, 1928) 191
 Szél az Everglades felett – *Wind Arcross the Everglades* (Nicholas Ray, 1958) 183
 Szelíd motorosok – *lásd* Easy Rider
 Szemtől szembe – *Ansikte mot ansikte* (Ingmar Bergman, 1976) 142
 Szentpétervár végnapjai – *Konyec Szankt-Peterszburg* (V. I. Pudovkin, 1927) 55
 A szép niverne-i lány – *La belle nivernaise* (Jean Epstein, 1924) 109
 A szép Serge – *Le beau Serge* (Claude Chabrol, 1959) 277

- Szerelmes asszonyok – *Women in Love* (Ken Russel, 1969) 124
- Szeszélyes asszonyok – *Foolish Wives* (Erich von Stroheim, 1921) 72, 169, 174
- A szolga – *The Servant* (Joseph Losey, 1963) 184, 187
- A szorító – *The Ring* (Alfred Hitchcock, 1927) 266
- Szökék előnyben – *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953) 221
- Szőke Vénusz – *The Blonde Venus* (Joseph von Sternberg, 1932) 152–153
- Szőkevény vagyok – *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn Le Roy, 1932) 24
- Sztrájk – *Sztacska* (Szergej Mihajlovics Eizenstejn, 1924) 240
- Tabu – (Robert J. Flaherty, W. F. Murnau, W. S. Van Dyke, 1931) 151
- Társasági lány – *Party Girl* (Nicholas Ray, 1958) 182–183
- Tartuffe – *Herr Tartuffe* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926) 101, 151
- A távoli vidék – *The Far Country* (Anthony Mann, 1955) 223
- Taxisofőr – *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) 270–272
- Téboly – *Frenzy* (Alfred Hitchcock, 1972) 31
- Tejút – *La voie lactée* (Luis Buñuel, 1968) 170, 179
- A tenger embere – *L'homme du large* (Marcel L'Herbier, 1920) 108
- Teoréma – *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968) 174
- A testőr – *Yojimbo* (Kurosawa Akira, 1961) 248
- Tévedés – *The Wrong Man* (Alfred Hitchcock, 1957) 265
- Titkos szertartás – *Secret Ceremony* (Joseph Losey, 1968) 184
- Titkos ügynök – *Secret Agent* (Alfred Hitchcock, 1936) 264
- A 17-es szám – *Number Seventeen* (Alfred Hitchcock, 1932) 265
- Tízparancsolat – *The Ten Commandments* (Cecil B. De Mille, 1923 [1956-ban újból megrendezte]) 198–199
- Too Late Blues – (John Cassavetes, 1962) 163, 270
- Turkszib – (Viktor Turin, 1929) 61
- Tűrelmetlenség – *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916) 23, 47–48, 198, 200
- Tűzgömb – *Ball of Fire* (Howard Hawks, 1941) 220–221
- A tűz háborúja – *La guerre du feu* (Jean-Jacques Annaud, 1981) 169
- Ugetsu története (címváltozat: Az augusztusi sápadt Hold meséi) – *Ugetsu monogatari* (Mizoguchi Kendzsi, 1953) 252–253, 255
- Új Heike története – *Shin Heike monogatari* (Mizoguchi Kendzsi, 1955) 253
- Umberto D. (címváltozat: A sorompók lezárulnak) – (Vittorio de Sica, 1952) 276

- Unokafivérek – *Les cousins* (Claude Chabrol, 1959) 277
- Úrvacsora – *Nattvardsgästerna* (Ingmar Bergman, 1962) 136
- Az Usher ház bukása – *La chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928) 65
- Út a boldogság felé – *Way Down East* (David Wark Griffith, 1920) 46
- Utazás Itáliában – *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954) 277
- Utcai jelenet – *Street Scene* (King Vidor, 1931) 193
- Az utolsó ember – *Der letzte Mann* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924) 35, 70, 72, 101, 171
- Az utolsó krizantém története – *Zangiku monogatari* (Mizoguchi Kendzsi, 1939) 254, 256
- Üvegszív – *Herz aus Glas* (Werner Herzog, 1976) 242
- Vad ártatlanok – *The Savage Innocents* (Nicholas Ray, 1960) 181
- A vadnyugati férfi – *Man of the West* (Anthony Mann, 1958) 221
- A vad társaság – *The Wild Branch* (Sam Pekinpah, 1969) 222
- Vak férjek – *Blind Husbands* (Erich von Stroheim, 1919) 169
- Vámpír – *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932) 155
- Varieté – (Ewald André Dupont, 1925) 70, 101, 107
- Védelemért szalad – *Run for Cover* (Nicholas Ray, 1955) 182
- Vége a bálnak – *Lumière d'été* (Jean Grémillon, 1943) 109
- Végre egy jó házasság – *Mr. and Mrs. Smith* (Alfred Hitchcock, 1941) 264
- Véres trón – *Kumonosu-jo* (Kurosava Akira, 1957) 249
- Veszélyes alapon – *On Dangerous Ground* (Nicholas Ray, 1952) 182
- Vesztett kutya – *Nora inu* (Kurosava Akira, 1949) 248
- Vétlen Baltazár – *Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966) 155–156
- Víg özvegy – *The Merry Widow* (Erich von Stroheim, 1925) 173
- Vihar Ázsia felett (címváltozat: Dzsingisz kán utóda) – *Potomok Dzsingisz kana* (V. I. Pudovkin, 1928) 55, 236
- A világítótorony őrei – *Gardiens de phare* (Jean Grémillon, 1929) 65, 109
- A világ szíve – *Hearts of the World* (David Wark Griffith, 1918) 126
- Violanta – (Daniel Schmid, 1978) 163
- Viridiana – (Luis Buñuel, 1961) 175
- Virradat – *Sunrise* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) 71–72, 77, 127
- Vizszontlátásra, Braverman! – *Bye bye Braverman!* (Sidney Lumet, 1968) 272
- Vontatók – *Remorques* (Jean Grémillon, 1940) 110
- A vörös cárnő – *Scarlet Empress* (Joseph von Sternberg, 1934) 123, 128, 153, 155

Vörös folyó – *Red River* (Howard Hawks, 1948) 219
Vörös sivatag – *Il deserto rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964) 161

Wavelength – (Michael Snow, 1967) 164
Weekend – (Jean-Luc Godard, 1967) 279
White Zombie – (Victor Halperin, 1932) 74
Winchester 73 – (Anthony Mann, 1950) 98
Woyzeck – (Werner Herzog, 1979) 243

Zabriskie Point – (Michelangelo Antonioni, 1970) 161
Zvenyigora – (Alekszandr Petrovics Dovzszenko, 1927) 56

Zsarolás – *Blackmail* (Alfred Hitchcock, 1929) 265–266
Zsebtolvaj – *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) 147–148, 155
A zsebtolvaj – *The Hustler* (Robert Rossen, 1961) 194

NÉVMUTATÓ

- Altman, Robert 21, 270, 272, 274, 279
- Amengual, Barthélemy 56
- Anderson, Bibi 140
- Antonioni, Michelangelo 21, 22, 29, 104–105, 161
- Astaire, Fred 14
- Augé, Pascal 148, 164
- Bacon, Francis 184
- Bahtyin, Mihail Mihajlovics 102
- Baker, Stanley 183
- Balázs Béla 131, 139
- Bambarger, J. P. 110
- Barsacq, Léon 64
- Bava, Mario 174
- Bazin, André 26, 37, 204, 227
- Beckett, Samuel 93–96, 137
- Bellour, Raymond 39
- Belson, Jordan 117
- Benayoun, Robert 230
- Bergman, Ingmar 129, 135–137, 140, 142, 161
- Bergson, Henri 5, 7–11, 14–19, 35, 36, 39, 45, 80–82, 84–89, 92, 93, 97, 118, 208, 244
- Berkeley, George 93
- Blake, William 273
- Blanchot, Maurice 139, 144
- Boetticher, Budd Oscar 221, 222
- Bonitzer, Pascal 25, 145, 161
- Borzage, Frank 128
- Brakhage, Stanley 117
- Bresson, Robert 26, 144, 147, 148, 152–158
- Brian, Maine de 134
- Buñuel, Luis 169–179, 183, 185, 186
- Burch, Noël 28, 66, 67, 190, 202, 254
- Carrol, Lewis 264
- Cassavetes, John 163, 270, 271
- Castaneda, Carlos 118
- Cézanne, Paul 112
- Chabrol, Claude 260, 262–263, 277, 279
- Chaplin, Charles 14, 204, 213, 214, 216, 224, 226–233, 241, 259
- Clair, René 61, 63, 70, 115
- Clouzot, Henri-Georges 124
- Coleridge, Samule Taylor 273
- Comolli, Jean-Louis 268
- Corneille, Pierre 252
- Courthial, Michel 142
- Daves, Delmer 223
- Delaunay, Robert 65, 69
- Delluc, Louis 63
- Delon, Alain 186
- De Mille, Cecil B. 198–199, 201, 206
- Descartes, René 11, 65, 121, 122, 149
- De Sica, Vittorio 276
- Dickens, Charles 125

- Dickinson, William Kennedy Laurie 12
 Dmytryck, Edward 212
 Dos Passos, John Rodrigo 102, 271, 272
 Dosztojevskij, Fjodor Mihajlovics 249
 Douchet, Jean 263
 Dovzsenko, Alekszandr Petrovics 56, 57, 131, 237, 238
 Dreyer, Carl Theodor 22, 23, 26, 29, 41, 43, 98, 144–148, 152–158, 261
 Drouzy, Maurice 175
 Dulac, Germaine 63, 268
 Dupont, E. A. 70, 101, 107
 Duras, Marguerite 164
- Edison, Thomas Alva 12
 Einstein, Albert 85
 Eisner, Lotte 75
 Ejzenstein, Szergej Mihajlovics 12, 13, 22, 23, 43, 44, 48–57, 59, 61, 64, 75, 99, 116, 120, 122, 123, 125, 126, 131, 132, 141, 159, 200, 202, 206, 236, 238–241, 247
 Epstein, Jean 36, 59, 62, 63, 65, 67–68, 100, 107–109, 113, 131
 Estève, Michel 147
 Eustache, Jean 278
- Falconetti, Renée 140
 Fassbinder, Rainer Maria 163
 Fellini, Federico 100, 276, 277
 Ferreri, Marco 172
 Fields, William Claude 205
 Fisher, Terence 173
 Fitzgerald, Francis Scott 194
 Flaherty, Robert J. 192, 217
 Flaubert, Gustave 171
 Fonda, Peter 271
- Ford, John 24, 195–199, 202, 210, 219, 220, 235
 Fuller, Samuel 180, 208–210
- Galilei, Galileo 11
 Gance, Abel 22, 59, 62, 64–66, 68–70, 100, 108, 116
 Garbo, Greta 140
 Gardner, Eva 181
 Genet, Jean 184
 Godard, Jean-Luc 22, 104, 105, 159, 222, 259, 277–279
 Goethe, Johann Wolfgang von 71, 75, 77, 127, 155, 163
 Goldberg, Rube 234
 Gramsci, Antonio 188
 Grémillon, Jean 59, 60, 62, 65, 108–110
 Grierson, John 217
 Griffith, David Wark 22–23, 44, 45, 47–49, 51, 52, 54, 58, 59, 72, 75, 98, 122–126, 131, 159, 198–200, 202, 248
- Halperin, Victor Hugo 74
 Hardy, Thomas 187
 Hawks, Howard 193–195, 201, 218–221, 235, 236, 241
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 196
 Herzog, Werner 242–244
 Hitchcock, Alfred 21, 22, 26, 29, 31–32, 34, 260–265, 267, 280
 Hopper, Denis 271
 Husserl, Edmund 80, 81
 Huston, John 194, 218
 Huysmans, Joris-Karl 176
- Ince, Thomas Harper 195, 196
 Ivens, Joris 149
- Jacobs, Ken 117
 Jakobson, Roman 21

- Kafka, Franz 33, 137, 138
 Kant, Immanuel 66, 70, 76, 240
 Kazan, Elia 182, 207–210
 Keaton, Buster 93, 200, 229–234, 259
 Kepler, Johannes 11
 Kierkegaard, Sören 153–154, 156–157, 177
 King, Henry 181
 Kulesov, Lev 149
 Kurosawa, Akira 33, 247–253, 256

 Landow, George 119
 Lang, Fritz 23, 71–72, 74, 98, 127, 171, 189, 194, 202, 205, 218, 273
 Langdon, Harry 259
 Latil, Mireille 227
 Laurel, Stan és Hardy, Olivier (Stan és Pan) 259
 Lawrence, David Herbert 274
 Le Brun, Charles 121
 Leenhardt, Roger 140
 Léger, Fernand 62, 64
 L'Herbier, Marcel 59–60, 62, 64, 67–69, 74, 100–101, 108
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm 11
 Le Roy, Mervyn 24
 Lewin, Albert 100
 Linné, Carl von 5
 Lloyd, Harold 225–226
 London, Jack 194, 197
 Losey, Joseph 175, 183–188
 Lubitsch, Ernst 25, 98, 101, 213–215, 217, 259
 Lukács György 196
 Lumière, Louis 13
 Lumet, Sidney 163, 270–271–274

 Mankiewicz, Joseph Leo 181
 Mann, Anthony 98, 221–223
 Marey, Étienne-Jules 12–13
 Marx-fivérek 259–260
 Maupassant, Guy de 180, 236

 Merleau-Ponty, Maurice 81, 207
 Metz, Christian 39
 Michelson, Anette 114
 Miller, Henry 252
 Minelli, Vincente 160, 181
 Mitry, Jean 14, 25, 35, 39, 101, 108, 113, 170, 196, 268
 Mizoguchi, Kenji 252–256
 Monet, Claude 60
 Murnau, Friedrich Wilhelm 24, 33, 35, 38, 70–72, 75–76, 101, 127, 171, 244
 Muybridge, Eadweard 12

 Narboni, Jean 43
 Newman, Paul 24
 Newton, Isaac 11
 Nietzsche, Friedrich 156, 199–200

 Oliviera, Manoel de 141
 Ollier, Claude 29, 128, 159
 Ozu, Yasudzsiro 21, 26, 253

 Pabst, Georg Wilhelm 71–72, 123, 125, 142, 171, 189, 194
 Pascal, Blaise 154, 156–157
 Pasolini, Pier Paolo 21, 42, 102–106
 Peckinpah, Sam 222, 223
 Péguy, Charles 141, 278
 Peirce, Charles Sanders 5, 97–98, 106, 133–135, 143, 149, 190, 257–258
 Penn, Arthur 208
 Perinal, Georges 64
 Picabia, Francis 232
 Pick, Lupa 71
 Pierre, Sylvie 43
 Platón 244
 Proust, Marcel 57, 129
 Pudovkin, Vszevolod 34, 55, 57, 236–237

- Racine, Jean 252
 Ray, Nicholas 181–182, 210
 Reed, Carl 33
 Regnault, François 34
 Renoir, Jean 26, 36, 40, 61–62, 108, 180
 Richter, Hans 70, 78
 Rippert, Otto 71
 Ritt, Martin 221
 Rivette, Jacques 43, 221, 277–279
 Robinson, Arthur 151
 Robinson, David 231
 Rohmer, Eric 33, 105–106, 156, 260, 262–263, 277
 Romm, Mihail 236–238
 Rosi, Francesco 277
 Rossellini, Roberto 162, 276–277
 Rossen, Robert 194
 Rousseau, Jean-Jacques 192, 228
 Roussel, Raymond 177–178
 Roy, Jean 197
 Russel, Ken 124
 Ruttmann, Walter 70
- Sartre, Jean-Paul 81, 154, 156
 Schmid, Daniel 163, 278
 Scorsese, Martin 270, 272
 Sémoulé, Jean 147
 Seurat, Georges 117
 Sitney, P. A. 164
 Sjöström, Victor 191
 Snow, Michael 117, 164
 Sternberg, Joseph von 123, 127–130, 152–153, 155, 161, 171
 Straub, Jean-Marie 163
 Stroheim, Erich von 72, 75, 122, 167, 171, 173–176, 183, 185–186
- Sztálin 237
- Tailleur, Roger 212
 Thibaudet, Albert 171
 Tinguely, Jean 234
 Tourneur, Jacques 152
 Toynbee, Arnold Joseph 191
 Truffaut, François 277
 Turin, Viktor 61
- Ullmann, Liv 140
- Valéry, Paul 71
 Van Gogh, Vincent 160
 Varda, Agnès 159
 Verdi, Giuseppe 242
 Vertov, Dziga 57–59, 61, 63, 67, 87, 99, 112–116, 118
 Vidor, King 35, 181, 192–193, 198, 270
 Vigo, Jean 61–62, 110–112
 Visconti, Luchino 179
- Wegener, Paul 24, 72, 74, 76, 127
 Welles, Orson 33, 40, 261
 Wenders, Wim 11, 35, 137–138, 271
 Whale, James 74
 Wiene, Robert 23, 72
 Wilder, Billy 194
 Woringer, Wilhelm 73
 Wyler, William 21
- Zénon 8
 Zola, Emile 167, 176, 180

TARTALOM

Előszó	5
TÉZISEK A MOZGÁSRÓL (Első Bergson-kommentár)	7
<i>Első tézis: a mozgás és a pillanat</i>	
<i>Második tézis: kitüntetett pillanatok és véletlenszerű pillanatok</i>	
<i>Harmadik tézis: mozgás és változás. – Az egész, a Nyitott vagy a tartam. – A három szint: az egész és a részek; a mozgás; az egész és részei</i>	
KERET ÉS PLÁN, KERETEZÉS ÉS PLÁNOZÁS	21
<i>Az első szint: keret, halmaz vagy zárt rendszer.</i>	
<i>– A keret funkciói. – A képen kívüli tér: ennek két oldala</i>	
<i>A második szint: plán és mozgás. – A plán két arca:</i>	
<i>a halmazok és részei felé, az egész és annak változása felé.</i>	
<i>– A mozgás-kép. – Mozgó metszet, időbeli perspektíva</i>	
<i>Mozgás: a kamera montázs és mozgása.</i>	
<i>– A plán egységének kérdése (plánszekvencia).</i>	
<i>– A hamis illesztések jelentősége</i>	
MONTÁZS	44
<i>A harmadik szint: az egész, a mozgás-képek kompozíciója és az idő közvetett képe. – Az amerikai iskola: a szerves kompozíció és montázs Griffith-nél. – Az idő két aspektusa: az intervallum és az egész, a változó jelen és a hatalmas</i>	
<i>A szovjet iskola: a dialektikus kompozíció. – Az organikus és a patetikus Ejzenstejnnél: spirál és minőségi ugrás. –</i>	
<i>Pudovkin és Dovzszenko. – Vertov materialista kompozíciója</i>	

*A háború előtti francia iskola: a kvantitatív kompozíció.
 – Rítmus és mechanika. – A mozgás mennyiségének két aspektusa: relatív és abszolút. – Gance és a matematikai fenséges. – A német expresszionista iskola: intenzív kompozíció. – A fény és az árnyék (Murnau, Lang).
 – Az expresszionizmus és a dinamikus fenséges...*

A MOZGÁS-KÉP HÁROM VÁLTOZATA

(Második Bergson-kommentár)

80

*A kép és a mozgás azonossága. – Mozgás-kép és fény-kép
 A mozgás-képtől a változatokig. – A percepció-kép, akció-kép, affekció-kép
 A fordított bizonyíték: hogyan oltható ki a három változat (Beckett Filmje). – Hogyan áll össze a három változat*

A PERCEPCIÓ-KÉP

100

*A két pólus, objektív és szubjektív. – A „félszubjektivitás” vagy a szabad függő kép (Pasolini, Rohmer)
 A percepció egy másik állapota felé: a cseppfolyós percepció.
 – A víz szerepe a háború előtti francia iskolában.
 – Grémillon, Vigo
 A gáznemű percepció felé. – Az anyag és az intervallum
 Vertov szerint. – Az engram. – A kísérleti film egy tendenciája (Landow)*

AZ AFFEKCIÓ-KÉP: ARC ÉS NAGYKÖZELI

120

*Az arc két pólusa: erő és minőség
 Griffith és Eizenstejn. – Az expresszionizmus. – A lírai absztrakció: a fény, a fehér és a fénytörés (Sternberg)
 Az affektus mint hatítás. – Az ikon. – Az „egy-ség” Peirce szerint. – Az arc határa vagy a semmi: Bergman.
 – Hogyan lehet elkerülni*

AZ AFFEKCIÓ-KÉP: MINŐSÉGEK, HATÁSOK, LEBEGŐ TEREK

139

*A komplex entitás vagy a kifejezett. – Virtuális kapcsolatok és valóságos kapcsolódások. – A nagyközei affektív összetevői (Bergman). – A nagyközeletől a többi plánig: Dreyer
 A szellemi affektus és a tér Bressonnál. – Mi a „lebegő tér”?*

A lebegő terek felépítése. – Az árnyék, az ellentét és a küzdelem az expresszionizmusban. – A fehér, a váltakozás és az alternatív a lírai absztrakcióban (Sternberg, Dreyer, Bresson). – A szín és a magába szívás (Minelli). – A lebegő tér két fajtája, gyakoriságuk a kortárs filmben (Snow)

AZ AFFEKTUSTÓL AZ AKCIÓIG:

AZ ÖSZTÖN-KÉP

166

*A naturalizmus. – Az ősvilágok és a kisiklott miliók.
– Ösztönök és darabok, szimptómák és fétisek. – Két nagy naturalista: Stroheim és Buñuel. – A parazitizmus ösztöne.
– Az entrópia és a ciklus
Buñuel művészetének egyik jellemzője: a képi ismétlés ereje
A naturalizmus nehézségei: King Vidor. – Nicholas Ray esete és fejlődése. – A harmadik nagy naturalista: Losey.
– A szolgaságösztön. – Az önmaga ellen fordulás.
– A naturalizmus koordinátái*

AZ AKCIÓ-KÉP: A NAGY FORMA

189

*A szituációtól az akcióig: a „kettő-ség”. – Az átfogó és a párbaj. – Az amerikai álom. – A nagy műfajok: a társadalmi-lélektani film (King Vidor), a western (Ford), a történelmi film (Griffith, Cecil B. de Mille)
A szerves kompozíció törvényei
A szenzomotoros kapcsolat. – Kazan és az Actor's Studio.
– A lenyomat*

AZ AKCIÓ-KÉP: A KIS FORMA

213

*Az akciótól a szituációig. – Az index két fajtája.
– Az erkölcsi vígjáték (Chaplin, Lubitsch)
A western Hawksnál: a funkcionálisizmus. – A neowestern és annak térfajtája (Mann, Peckinpah)
A kis forma törvénye és a burleszk. – Chaplin fejlődése: a diskurzusalakzat. – Keaton paradoxona: a nagy gépek kicsinyítő és rekurzív funkciója*

AZ ALAKZATOK VAGY A FORMÁK
ÁTALAKULÁSA

235

- Az átmenet egyik formából a másikba Eizenstejnnél.*
– *Az attrakciós montázs. – A különböző fajta alakzatok*
A Nagy és a Kicsi alakzatai Herzognál
A két tér: az átfogó lélegzet, és az univerzumvonal.
– *A lélegzet Kuroszavánál: a szituációtól a kérdésig.*
– *Az univerzumvonalak Mizogucsinál: a nyomvonalától*
az akadályig

AZ AKCIÓ-KÉP VÁLSÁGA

257

- A „hármasság” Peirce szerint és a mentális viszonylatok.*
– *A Marx-fivérek. – A mentális kép Hitchcock szerint.*
– *Jelzések és szimbólumok. – Hogyan teljesíti ki Hitchcock*
az akció-képet azzal, hogy elviszi lehetőségeinek határaiig
Az akció-kép válsága az amerikai filmben (Lumet,
Cassavetes, Altman). – A válság öt jellemvonása.
– *A szenzomotoros kapcsolat megszüntése*
A válság eredete: az olasz neorealizmus és a francia
új hullám. – A klisé kritikai tudata. – Egy új képfelfogás
problémája. – Túl a mozgás-képen

GLOSSZÁRIUM

281

A KÖTETBEN SZEREPLŐ FILMEK JEGYZÉKE

284

NÉVMUTATÓ

297



A nemrég elhunyt francia filozófus, Gilles Deleuze kétkötetes munkája, *A mozgás-kép* és *Az idő-kép* a közelmúlt egyik legjelentősebb filmelméleti teljesítménye. Vitára ingerlő és egyben népszerűvé lett könyvét hívei fordulatnak tartják a filmelméleti gondolkodás történetében. Kétségtelen, hogy Deleuze, a jelelmélet klasszikusa Peirce, de legfőképp Bergson nyomán a már jól ismert nézőpontokhoz képest frissítően újszerű szemléletet választott. Új típusú elméleti megközelítéseknek ad lehetőséget azzal, hogy számára a kép és a jelentés nem választható el, a filmképet pedig olyan jelnek tekinti, amely nem függ a nyelvi gondolkodástól és jelentéstől. Deleuze kétféle filmképet különböztet meg: a mozgás-képet és az időképet, s ennek megfelelően a filmtörténetet két nagy korszakra, a neorealizmus előtti klasszikus film és a neorealizmus utáni modern film korszakára osztja. E két filmkép fogalmának megteremtése, leírása és megkülönböztetésük *módja* teszi kiváltképpen érdekessé a francia filozófus munkáját, amelyet éppen ezért nemcsak a szakemberek vagy a film iránt mélyebben érdeklődő moziba járók, de jószérivel mindazok haszonnal forgathatnak, akiket foglalkoztat az ember és a kép viszonyának természetete, a jelentés világának talánya.

1680 Ft

ISBN 963 379 627 X



9 789633 796276