

Maurice Merleau-Ponty

A film és a modern pszichológia*

A klasszikus pszichológia látómezőnként azon érzetek összességéként vagy mozaikjaként fogja fel, melyek mindegyike kizárólag a neki megfelelő helyi retinaingertől függ. A modern pszichológia először azt akarja bemutatni, hogy ha a legközvetlenebb és legegyszerűbb érzeteket tekintjük is, nem fogadhatjuk el a köztük lévő és az őket kiváltó idegi jelenségek közötti párhuzamot. Retinánk messze nem egynemű: vannak például olyan területei, melyek nem érzékelik a pirosat vagy a kéket, de ha egy piros vagy kék felületet nézünk, soha nem látunk rajta színtelen mezőket. Ennek oka, hogy az érzékelés már az egyszerű színlátás szintjén sem csupán regisztrálja, hanem rendezi is a retinaingereket oly módon, hogy visszaálljon az egynemű látómező. Általánosságban ezt nem mozaikként, hanem konfigurációk rendszereként kell felfognunk. Mindenekelőtt és elsősorban nem egymás melletti elemeket érzékelünk, hanem ezek együttesét. A csillagokat ugyanolyan együttállásban látjuk, mint a régiéket, ennek ellenére az égbolt térképén elvileg még rengeteg konstelláció lehetséges. Ha mutatnak nekünk egy

a b c d e f g h i j

.

sorozatot, az egyes pontokat mindig az ab, cd, ef stb. képlet szerint fogjuk párosítani, holott elvileg ugyanúgy elképzelhető a bc, de, fg stb. csoportosítás is. Amikor a beteg hosszasan bámulja szobájában a tapéta mintázatát, gyakran azt veszi észre, hogy hirtelen háttérre válik, és amit addig háttérnek érzékel, alakzattá formálódik szeme előtt. Világképünk tökéletesen összezavarodna, ha dologként sikerülne látnunk a dolgok közét – például a körút fái közötti teret –, és fordítva, magukat a dolgokat – vagyis a fákat – pedig háttérként. Erre épülnek egyes képrejtvények: azért nem látható elsőre például a nyúl meg a vadász, mert ezeknek az alakoknak egyes elemei szétesve, más

formák közeiként vannak jelen: például a nyúl füle tulajdonképpen az erdő két fája közötti üres hely. A nyúl és a vadász a látómező új felbontásakor, s az egész átrendezésekor tűnik elő. Az álcázás itt éppen annak a művészetének, hogyan rejtjenek el a formákat meghatározó fő vonalak közé újabb formákat.

Ezt a fajta elemzést a hangok érzékelésére is alkalmazhatjuk. Ekkor természetesen nem térformákról, hanem időbeni formákról lesz szó. A dallam például a kísérő háttérzajjal, például a koncerten távolról felhangzó autóduda hangjával nem keveredő hangfiguráció. A dallam nem pusztán hangok halmaza: minden egyes hangjegy az egészben betöltött funkciója függvényében számít; ezért nem változik meg számottevően a dallam, ha transzponáljuk, vagyis ha minden hangját megváltoztatjuk, tiszteletben tartva egymáshoz való viszonyukat, s az egész szerkezetét. Ezzel szemben egyetlen változtatás a hangok kapcsolatában tökéletesen megváltoztathatja a dallam jellegét. Az egésznek ilyenén érzékelése sokkal természetesebb és egyszerűbb, mint az egyes elszigetelt elemeké: a feltételes reflexszel kapcsolatos kísérletekben – melyekben a kutyákat bizonyos hangok vagy fények hatására nyáleválasztásra ösztönzik úgy, hogy ezekkel az ingerekkel párhuzamosan egy darab húst mutatnak nekik – kimutatták, hogy egy bizonyos hangsorral elért eredmény kiváltható bármilyen hasonló szerkezetű dallammal. Az egyes elszigetelt elemek abszolút értékét meghatározó analitikus érzékelés sokkal későbbi és kivételes: ez a tudós attitűdje, aki megfigyel, és a filozófusé, aki gondolkodik; az általános értelemben vett formaérzékelést – szerkezet, egész vagy konfiguráció – pedig a mi spontán érzékelési módunknak tekinthetjük.

A modern pszichológia még egy másik ponton is megsemmisíti a klasszikus pszichológia és fiziológia előítéleteit. Már közhelytől érzékről beszélni, és azt állítani, hogy mindegyik külön világ, s nincs közöttük

* A fordítás alapja: Merleau-Ponty, Maurice: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. In: Merleau-Ponty: *Sens et non-sens*. Paris, Nagel, 1948. pp. 97–122. Az 1945. március 13-án az Institut des Hauts-Études Cinématographiques-ban elhangzott előadás szövege.

kapcsolat. A szemre ható fény vagy szín nem hat a fülre vagy a tapintásra. Pedig régóta tudjuk, hogy vannak vakok, akik hangok segítségével el tudják képzelni a soha nem látott színeket is. Egy vak ember mondta egyszer, hogy a piros olyan lehet, mint egy harsonaszó. Sokáig azonban ezeket kivételes jelenségeknek tartották. Valójában ez a jelenség teljesen általános. A meszkalinmérgezésben például a hangokat rendszeresen színfoltok kísérik, melyek árnyalata, formája és nagysága a hangok színétől, erősségétől és magasságától függ. De a hétköznapiakban is meleg és hideg, harsány vagy kemény színekről beszélünk, világos, éles, fényes, durva és bársonyos hangokról, lágy zajokról és átható illatokról. Cézanne mondta egyszer, hogy látni lehet a tárgyak bársonyosságát, keménységét, puhaságát vagy éppen illatát. Nem látható, tapintható vagy hallható tények halmazát érzékelem tehát, hanem egész lényemmel egységesen érzékelem, fogom fel a dolgok egyedi struktúráját, egyedi létét, mely egyszerre szól minden érzékszervemhez.

A klasszikus pszichológia természetesen jól tudta, hogy látómezőnk különböző részei kapcsolatban vannak más érzetadatainkkal. Úgy gondolták azonban, hogy ez az egység csak az értelemnek és az emlékezetnek köszönhetően teremthető meg. Azt mondom, hogy látom az embereket menni az utcán, írja Descartes az *Elmélkedésekben*, de mit is látok a valóságban? Kalapokat és kabátokat, de ezek rugóra járó babákon is lehetnek, s ha azt mondom, hogy embereket látok, akkor pusztán értelmezem „a szellem ellenőrzése által azt, amit látni vélek a szememmel”. Meg vagyok győződve arról, hogy a dolgok akkor is léteznek, ha én nem látom őket, például a hátam mögött vannak. Bármennyire is nyilvánvaló azonban, a klasszikus gondolkodás szerint ezek a láthatatlan tárgyak csak azért léteznek számomra, mert létezőnek ítélem őket. Még az előttem lévő tárgyat sem látom tulajdonképpen, csak gondolom, hogy látom őket. Így például voltaképpen nem láthatok egy kockát, vagyis egy hat lappal és tizenkét éllel határolt idomot; oldalapjait mindig csupán a perspektívában torzítva láthatom, hátlapja pedig tökéletesen rejtve marad előttem. Azért mondom, hogy ez kocka, mert az értelmem kiigazítja a látványt, s helyreállítja a rejtett oldalt. A kockát geometriai meghatározottságában

soha nem láthatom, csak gondolom, hogy látom. A mozgás érzékelése még jobban mutatja, hogy az értelem munkája mennyire nagy szerepet játszik az állítólagos látvány megszületésében. Amikor a pályaudvaron álló vonatom elindul, gyakran úgy érzem, hogy a mellettünk álló vonat lendül mozgásba. Az érzékeim által közvetített adatok önmagukban semlegesek, többféle értelmezésre is módot adnak aszerint, hogy az értelmem milyen hipotézist állít fel. A klasszikus pszichológia az érzékelést többnyire az érzetadatoknak az értelem általi megfejtéseként, voltaképpen a tudás kezdeteként határozza meg. Adottak számomra a jelek, de jelentésüket nekem kell megfejtennem; adott a szöveg, de nekem kell elolvasnom vagy értelmezni. A klasszikus pszichológia, még ha számol is a perceptív mező egységességével, még hű marad az analízis kiindulópontjául szolgáló érzetfogalomhoz; ugyanis az érzetadatokat először érzetek mozaikjaként fogja fel, melyre azért van szüksége, hogy a perceptív mező egységességét aztán egy tudati művelet eredményeként értelmezze. Mit ad nekünk ezen a ponton a Gestalt-elmélet? Határozottan elvetve az érzet elméletét arra tanít minket, hogy ne tegyünk különbséget a jel és annak jelentése között, aközött, amit érzékelünk, és amit elképzelünk. Hogyan határozhatnánk meg pontosan egy tárgy színét anélkül, hogy figyelembe vennénk annak anyagát, például ennek a szőnyegnek kékjét, anélkül, hogy „gyapjúkérről” beszélnénk. Cézanne tette fel a kérdést: hogyan különböztethetjük meg a dolgok színét és rajzát. Nem kérdéses, hogy az érzékelést bizonyos érzékelhető jelre erőltetett bizonyos jelentésként kell felfogni, mivel ezek a jelek leírhatatlanok közvetlenül érzékelhető szerkezetükben anélkül, hogy ne szólnánk a tárgyról, melyhez jelentésük kapcsolódik. Nem azért ismerünk fel megváltozott megvilágításban is egy állandó tulajdonságokkal meghatározott tárgyat, mert tudatunk számításba veszi a megvilágítás sajátosságait, s ebből következtet a tárgy valódi színére, hanem mert a környezet domináns fényviszonyai megvilágításként működve azonnal kijelölik a tárgy eredeti színét. Ha két különbözően megvilágított tárgyért látunk, mindkettő fehérnek tűnik, csak különböző megvilágításban, mindaddig, míg az ablakon beható fénynyaláb a látómezőnkben van. Amikor azonban ugyanezt a két

tányért egy kicsi lyukon át nézzük, az egyiket fehérnek, a másikat pedig szürkének látjuk, s ha tudjuk is, hogy mindez csak a megvilágításon múlik, semmilyen tudatos elemzés nem segít nekünk a tányérok valódi színének meghatározásában. A színek és tárgyak állandóságát tehát nem a tudatunk hozza létre, hanem tekintetünk rögzíti azáltal, hogy elfogadja a látómező elrendezettségét vagy alkalmazkodik hozzá. Amikor alkonyatkor felgyújtjuk a villanyt, a mesterséges fényt először sárgának látjuk, de egy pillanattal később már nincs meghatározható színe; ennek megfelelően a tárgyak is, melyek színe egy pillanatra szintén jelentősen megváltozott, visszakapják napközben megszokott jellegüket. A tárgyak és a megvilágítás együtt alkotnak egy valamiféle állandóságra, valamiféle stabil szintre törekvő rendszert, mely azonban nem tudati művelet, hanem magának a mező konfigurációjának az eredménye. Amikor érzékelek, nem én gondolom a világot, a világ szerveződik előttem. Nem azért látom kockának a kockát, mert az értelmem visszaigazítja a perspektíva torzításait, és mert végiggondolom geometriai meghatározását. Nemhogy kiigazítanám, de meg se látom a perspektíva torzításait; az általam látottakon keresztül azonnal megjelenik előttem a kocka a maga valójában. A hátam mögött lévő tárgyakat sem az emlékezetem vagy a vélekedésem jeleníti meg, ezek egyszerűen jelen vannak számomra, számolok velük éppúgy, mint ahogy folyamatosan jelen van a háttérnek az a pillanatnyilag láthatatlan darabja is, melyet eltakar a tárgy. Még a mozgás érzékelése is, mely először közvetlenül a tudat által kijelölt ponttól függőnek tűnt, csak egy elem a mező globális elrendeződésében. Mert igaz, hogy egyaránt érzékelhetem a saját vonatom és a szomszédos vonat mozgását abban a pillanatban, amikor valamelyik elindul, meg kell jegyeznünk, hogy ez az illúzió nem teljesen önkényes, s szándékosan, egy közömbös iránypont tudatos kijelölésével nem tudom előidézni. Ha éppen kártyázom a fülkében, a szomszédos vonat indul el. Ezzel szemben, ha elkapom valakinek a pillantását a szomszédos vonatban, akkor az enyém lendül mozgásba. Mindkét alkalommal az tűnik a kettő közül mozdulatlannak, amelyet állandónak választottunk, pillanatnyi környezetünknek érzékelünk. A mozgás és a nyugalmi állapot nem úgy oszlik meg környeze-

tünkben, ahogy tudatunk szeretné meghatározni, hanem oly módon, ahogy a világot rögzítjük, s amilyen helyzetet benne elfoglal a testünk. Hol mozdulatlannak látom az égen a harangtornyot, s fölötte úszni a felhőket – hol pedig ellenkezőleg: a felhők állnak, és a harangtorony látszik dőlni; a fix pont megválasztása itt sem tudatos tevékenység következménye. A tárgy, melyen lehorgonyoz tekintetem, mindig fix pontnak tűnik mindaddig, míg máshova nem nézek. Ezen tudatosan sem tudok változtatni. Az érzékelés nem egyfajta születő tudás vagy tudatgyakorlat, meg kell újra találunk a kapcsolatot a világgal, s a tudatnál is ősbib jelenlétet a világban.

Végül a modern pszichológia új koncepciót hozott létre a másik ember érzékelésére is. A klasszikus pszichológia vita nélkül különböztette meg az introspekciónál vagyis a befelé nézést a külsőtől. A „lelki eseményeket” – például a haragot vagy a félelmet – igazán csak belülről ismerhetik meg közvetlenül azok, akik átélnek. Nyilvánvalónak tartották, hogy kívülről a haragnak vagy a félelemnek csak a testi megnyilvánulásait észlelhetem, s ezeknek a jeleknek az értelmezéséhez szükségem van az általam megélt félelemről vagy haragról belső megfigyeléssel szerzett ismeretekre. A mai pszichológusok szerint azonban a befelé nézés valójában szinte semmi hasznot nem hoz. Ha pusztán az introspekciónál útján akarom megismerni a szeretetet vagy gyűlöletet, nagyon kevés meghatározható dolgot tudok mondani róluk: némi szorongásról, kicsiny szívdobogásról, vagyis csupa olyan banális működési zavarról tudok beszámolni, ami nem visz közelebb a szeretet vagy a gyűlölet lényegének megértéséhez. Fontosat csak akkor tudok róla mondani, ha nem elégszem meg a saját érzéseim megfeleltetésével, hanem sikerül azokat viselkedésként, a másokhoz és a világhoz való viszonyom megváltozásaként tanulmányoznom; vagyis sikerül úgy gondolnom rá, mint egy másik ember viselkedésére, melynek csupán tanúja vagyok. Tény, hogy a kisgyerek sokkal hamarabb megérti a gesztusokat és arckifejezéseket, mint ahogy maga meg tudná ismételni őket, tehát e viselkedési formák értelme adherens kell legyen számára. Meg kell hát szabadulnunk attól az előítélettől, hogy a szeretet, a gyűlölet vagy a harag „belső valóság”, s kizárólag az értheti meg, aki megéli. A harag, a szégyen, a gyűlölet,

a szeretet nem mások tudata elől mélyre elrejtett lelki esemény, mindegyik viselkedéstípus is, kívülről látható magatartásstílus. Kiülnek az arcra, megnyilvánulnak a mozdulatokban, semmiképpen sem maradnak rejtve. Azon a napon kezdett fejlődni a pszichológia, amikor megszűntette a test és az elme megkülönböztetését, és amikor felhagyott az introspekció és a fiziológiai pszichológia összefüggő két módszerével. Addig semmit sem tudtunk meg az emócióról, míg – például a harag esetében – a légzés szaporaságának és a szívverés gyorsaságának a mérésére szorítkoztak; vagy a megélt harag kimondhatatlan minőségi árnyalatait próbálták visszaadni. A harag pszichológiájának lényege, hogy megpróbáljuk meghatározni a harag értelmét, választ adunk arra a kérdésre, hogy mi a szerepe az emberi létben, és tulajdonképpen mire jó. Így rájövünk, hogy az emóció, ahogy Janet mondja, dezorganizációs reakció, amit akkor tapasztalunk, ha zsákutcában érezzük magunkat. Mélyebbre hatolva, ahogy Sartre rámutatott, a harag mágikus viselkedésmód, mely által lemondva a hatékony cselekvésről a világban, a képzeletbeli síkján jutunk szimbolikus kielégüléshez, mint az az ember, aki egy vitában szavakkal nem tudva meggyőzni társát, szitkozódni kezd (ami természetesen nem bizonyít semmit), vagy az, aki ahelyett, hogy megütné ellenfelét (amit nem mer), távolról rázza felé az öklét. Miután az emóció nem belső és lelki esemény, hanem másokkal és a világgal való kapcsolatunknak testünk viselkedéséből kiolvasható variációja, nem szabad azt mondanunk, hogy a külső szemlélő számára kizárólag a harag és a szeretet jelei értelmezhetőek, s így a másik embert éppen e jeleket értelmezve értjük meg. Azt kell tehát mondanunk, hogy a másik ember bizonyossággal viselkedésében értelmezhető számomra. Sokkal többet tudunk a viselkedésről, mint gondolnánk. Ha előzetes figyelmeztetés nélkül a kísérleti alanyoknak arcképeket, alakokat, kézírásmintákat és hangfelvételeket mutatunk, és megkérjük őket, hogy válasszák ki az összetartozókat, általában sikeresen oldják meg a feladatot, vagy legalábbis többször választanak helyesen, mint ahányszor tévesztenek. Michelangelo kéziratát például 36 esetben tulajdonították Raffaelló-

nak, de 221 esetben helyesen ismerték fel. Ezek szerint képesek vagyunk bizonyos összefüggéseket felismerni egy ember hangja, megjelenése, gesztusai és magatartása között; és számunkra minden ember ebben a rendszerben, ebben a világban való megjelenési módjában azonosítható. Megjósolhatjuk, hogy ezek a megjegyzések hogyan fognak majd megjelenni a nyelvpszichológiában: csakúgy, mint ahogy az ember teste és elméje csupán két különböző aspektusa a világban való létezési módjának, a szó és az általa jelölt gondolat sem értelmezhető két különböző fogalomként; a szó úgy viseli a jelentést, mint ahogy a test a magatartás inkarnációja.

Ha most az érzékelés tárgyaként fogjuk fel a filmet, a film érzékelésére mindazt alkalmazhatjuk, amit a fentiekben az érzékelés kapcsán általánosságban kijelentettünk. Látni fogjuk, hogy ebből a nézőpontból világossá válik a film természete és jelentősége, s az új pszichológia elvezet minket a legjobb filmesztéták észrevételeihez.

Mondjuk ki először, hogy a film nem képek halmaza, hanem időbeni forma. Itt kell felidéznünk Pudovkin híres kísérletét, mely nyilvánvalóvá teszi a film melodikus egységét.** Pudovkin felvette egyszer Mozzsuhint közömbös tekintettel, premier plánban, majd eléje vágott először egy tányér levest, egy koporsóban fekvő halott fiatal nőt, végül egy mackójával játszó gyereket. Először csak azt vettük észre, hogy Mozzsuhin a tányért nézi, majd a fiatal nőt, végül a gyereket; aztán már azt is, hogy a tányért elgondolkozva, a nőt fájdalmas tekintettel, a gyereket pedig világító mosollyal; a közönség elragadtatással figyelte a művész arckifejezésének változását – pedig valójában háromszor vetítették ugyanazt a hangsúlyozottan kifejezéstelen tekintetű képet. Minden kép értelme tehát az öt a filmben megelőző képektől függ, s a képek egymásutánjából új valóság születik, mely több a felhasznált elemek összességénél. R. Leenhardt kitűnő cikkében (*Esprit*, 1936) ehhez még hozzátette, hogy az egyes képek időtartamát is figyelembe kell

** A kísérletet valójában Lev Kulesov végezte [a szerk.]

venni: a rövid ideig mutatott arcon szórakozott mosoly jelenik meg; ha kicsit tovább nézzük: közömbös az arckifejezés; ha hosszan látjuk: fájdalmas a tekintet. Ebből vonta le Leenhardt a filmritmus definícióját: „A felvételek rendje csakúgy, mint minden egyes felvétel vagy 'plán' hossza a lehető legtöbb effektussal együtt egységében hozza létre a kívánt hatást”. Létezik tehát egy igazi filmritmika, melynek követelményei pontosan meghatározhatóak és kötelező érvényűek. „A filmet nézve próbálják egyszer megkeresni azt a pillanatot, amikor egy kép, betöltve funkcióját, véget ér, s egy másik lép helyébe (a látószög, a távolság vagy a látómező változtatásával)! Meg fogják ismerni azt a szívszorító érzést, amit egy túl hosszú, a mozgást 'lefékező' felvétel vált ki, s azt is, hogy milyen mélyen megnyugtató, ha egy plán pontosan 'telik le...'” (Leenhardt). Mivel a filmben a plánok kiválasztásán, elrendezésén és hosszuk meghatározásán kívül (montázs) ki kell választani a jeleneteket, képsorokat is, s azok rendjét, időtartamát is meg kell határozni (vágás), a film belső szerkezete rendkívül összetettnek tűnik, melynek minden pillanatában rendkívül sok hatás és ellenhatás működik. Ezek törvényei még felderítésre várnak, hiszen mindmáig csupán ösztöne és szimata igazította el a rendezőt, aki úgy használja a filmnyelvet, mint a beszélő ember a szintaxist: nem is gondolkodva, s gyakran anélkül, hogy tudatában lenne a szabályoknak, melyeket ismer ugyan, de nem tudna megfogalmazni.

Amit a film képeiről állítottunk, igaz a hangra is, ami szintén több szavak és zörejek halmazánál, s szintén önálló formát alkot. A hangoknak is ugyanúgy megvan a ritmusuk, mint a képeknek. A hangok és zörejek montázsának bemutatására Leenhardt egy régi hangosfilmet választott, a *Broadway Melodyt*. „A színpadon két színész áll. Fentről, az erkélyről halljuk őket szavalni. Hirtelen nagyközéltre vált a kép, suttogást hallunk, s elkapunk egy szót, melyet az egyik halkan mond a másiknak...” Azért olyan kifejező ez a montázs, mert érzékeli benne az egymásmelletti-séget, az egy világon belüli egyidejű életeket, a színészeket a mi szempontunkból és a színészeket egymás között – pontosan úgy, ahogy az előbbi példában Pudovkin összekapcsolta az ember tekintetét mindazzal, ami körülveszi. Mint ahogy a film képi része

sem pusztán egy színdarab lefényképezése, s mint ahogy a film eredeti kifejezőmódja éppen a képek kiválasztásában és összerakásában rejlik, ugyanígy a film hangja sem egyenlő a zajok és elhangzott szövegek rögzítésével; ezek belső elrendezését a film alkotójának kell kitalálnia. A filmhang igazi őse nem is a fonográffelvétel, hanem a rádiós montázs.

Ez még nem minden. Eddig külön-külön foglalkoztunk a képpel és a hanggal. A valóságban a szerkesztés következő és elengedhetetlen eleme éppen e kettőnek az összeillesztése. A hangosfilm nem szöveggel és hangokkal megfejtelt némafilm, melynek egyetlen célja az illúzió fokozása. A hang és a kép kapcsolata sokkal szorosabb, hiszen a hang megléte a képet is megváltoztatja. Ha szinkronizált filmet nézünk, azonnal észrevesszük, ha egy sovány ember „zsíros” hangon szólal meg, ha egy magasnak egy alacsony kölcsönzi a hangját. Ezek tökéletes képtelenségek, hiszen mondtuk már, hogy a hang, az alak és a jellem elválaszthatatlan egységet alkot. A hang és kép egységét azonban nemcsak az egyes szereplők esetében kell megteremteni, hanem a film egészében. Nem véletlen, mely pillanatban hallgat, és mikor beszél valaki. A beszéd és a csend váltakoztatásával lehet igazán hatásossá tenni a képeket. Malraux írta (*La verve – Az ihlet*, 1940), hogy háromféle párbeszéd létezik. Az első a bemutató párbeszéd, melyből megismerjük a körülményeket és a bonyodalmat. Ezt mind a regény, mind a film közös megegyezéssel mellőzi. Létezik azután a behangoló párbeszéd, mely meghatározza minden szereplő alaphangját. Igen gyakori például Proustnál, akinél a szereplők nehezen átláthatóak, de azonnal felismerhetőek, amint megszólalnak. A bőbeszédűség vagy a szófukarság, a beszéd tartalmassága vagy üressége, pontossága vagy mesterkéltisége minden leírásnál jobban érzékelteti a szereplő lényegét. A filmben egyáltalán nincs behangoló párbeszéd, a színész látható jelenléte, viselkedése erre csak kivételes esetben ad alkalmat. Végül létezik a színpadi párbeszéd, mely a szereplőket szembeállítja és ütközteti – ez a legfontosabb filmes párbeszédforma. De messze nem állandóan. A színházban folyamatosan beszélnek, a filmben nem. „A legutóbbi filmekben – mondta Malraux – a rendező hosszú néma jeleneteket követően vált a párbeszédre,

→ drámatörténeti funkció + belső/belső nézőpontok jelölése

pontosan úgy, mint ahogy a regényíró teszi ezt hosszú leíró részek után." A csend és a párbeszéd aránya a film képi és hangi ritmusán át a két előbbi fölött álló, sokkal összetettebb ritmust hoz létre. A teljesség kedvéért elemeznünk kell még ezen az egységen belül a zene szerepét. Itt csak annyit mondunk, hogy a zenének ebbe bele kell illeszkednie, nem pedig szembeesnie vele. A zene nem az örök kitöltésére, a képek és érzelmek kommentálására való, mint annyi filmben, ahol a harag kirobbanását a rézfúvósok fortissimója kíséri, s a zene lelkesen imitálja a lépések hangját vagy a padlóra eső érme pendülését. Inkább a film stílusában bekövetkező változást kell érzékeltetnie, például, ha „akciók” után a szereplő „lelki világába” lép át, ha fel kell idézni egy korábbi jelenetet, megmutatni egy tájat; általánosságban kíséri, s segít, amint Jaubert írja (*Esprit*, 1936), „az érzékszervek egyensúlyát megtörni”. Végül is nem kell, hogy a látvánnyal szemben álló másik kifejezőeszköz legyen, csak szigorúan zenei eszközökkel – ritmus, forma, hangszerezés –, a megfélemlítések titokzatos vegykonyhájában (a filmzeneszerzőmesterség alapja) hozzon létre a plasztikus képi anyag mellett egy hanganyagot. Ezzel fizikailag is érezhetővé válik a képek belső ritmusa „anélkül, hogy erőltetve le akarná fordítani az érzelmi, drámai vagy költői tartalmat” (Jaubert). A filmben se a szöveg ne egészítse ki a képet, se a zene az érzelmi tartalmat. Az egésznek kell nagyon pontos mondanivalóval rendelkeznie, s nem egyetlen gondolatnak vagy egy életérzésnek.

Akkor hát mit is jelent, mit is akar mondani a film? Minden filmnek van egy története, vagyis bizonyos számú események egymásutánja, mely helyzetbe hozza a szereplőket, ami prózában is elmesélhető, és ami általában meg is történik a film alapjául szolgáló filmnovellában. A hangosfilm, a gyakran áradó párbeszédekkel csak kiegészíti illúzióinkat. Sokan úgy vélik, hogy a film a látvány és a hang segítségével ábrázol, és a lehető legnagyobb hűséggel újraterejt egy drámát, amit az irodalom csak szavakkal tudna megtenni. A filmnek nagy szerencséje, hogy le is fotografálhatja a történeteket. Ezt a félreértést a film alapvetően realista mivolta élteti: a színészeknek természetesen kell játszaniuk, a rendezésnek a lehető legvalószerűbbnek kell lennie, mivel, ahogy Leenhardt mondta: „a vásznat felszabadító valóság erejét a legkisebb stilizáció

is megtörné”. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a filmen azt kell látnunk és hallanunk, mint amit látnánk és hallanánk, ha igazán ott leskelődnénk az elmesélt történetben. Másrészt nem is lelkelhet bennünket közvetlenül valamilyen fontos életelvre. Ezzel a problémával az esztétika már régen szembekerült a regény és a vers kapcsán. Minden regényben van egy pár szóval összefoglalható vezéreszme, s egy pár mondatban elmesélhető cselekmény. A versben is találhatunk utalásokat dolgokra és eszmékre. Ennek ellenére a tiszta regény, a tiszta költészet sokkal több a benne lévő események, dolgok és gondolatok tolmácsolásánál, ellenkező esetben a verset nyugodtan prózára fordíthatnánk, s a regény se veszítene semmit egy rövid összefoglalóban. A művészet anyagát valóban a gondolatok és az események képezik, de a regényírás művészete éppen abban áll, hogy az író kiválasztja, mit mond el és mit hallgat el, kiválasztja a nézőpontot (az egyik fejezetet például az egyik szereplő nézőpontjából írja meg, másikat egy másikéból), és kiválasztja az elbeszélés tempóját. A költészet művészete sem a dolgok didaktikus leírása vagy a gondolatok ismertetése, hanem egy olyan nyelvi gépezetnek a létrehozása, mely az olvasót szinte biztosan valamiféle költői helyzetbe hozza. Ugyanígy a filmben is mindig van egy történet, s sokszor egy vezérgondolat (például a *Különös haladékból* [*Etrange sursis*]: a halál csak azért olyan borzasztó, mert nem egyeztünk bele), de a filmnek sem az események és tények ismertetése a feladata. Kant jegyezte meg mélyértelműen, hogy a megismerés folyamatában a képzelet segíti az értelmet, miközben a művészetben éppen fordítva, az értelem a képzeletet. Ez azt jelenti: az események és gondolatok csak azért vannak jelen a prózában, hogy alkalmas ad hassanak a szerzőnek, hogy érzékelhető emblémákat találjon, és azokból látható és hallható monogramot készítsen. A film jelentése benne van a ritmusában, s mint ahogy egy gesztus jelentése közvetlenül megérthető magából a gesztusból, a film sem akart önmagánál többet mondani. A születő gondolat úgy bontakozik ki a film időszerkezetéből, mint egy képen a részletek egymásmellettségéből. A művészet szerencséje, hogy megmutathatja, hogyan kap valami jelentést, de nem a már megfogalmazott gondolatokon keresztül mutathatja ezt meg, hanem az egyes elemek

élet (yess valószínű)

a film a való élettel szembe állítva jellemezhető
a primordiális léte, az élethelyzet megismerésére, ezért valószínűsített
keresési elvont

időbeni vagy térbeni elrendezése által. A film azt jelenti, mint már korábban láttuk, amit megmutat. Mind a jelentés, mind a megmutatás ahhoz a képességünkhöz szól, mely hallgatólagosan meg tudja fejteni a világot és az embereket, s együtt is tud élni velük. Igaz, hogy az élet többi részében aztán már nem figyelünk az apró dolgoknak erre az esztétikai értékére. Az is igaz, hogy a valóságban soha sem lehet tökéletesen érzékelni egy formát, mindig van valami elmozdulás, néhány hiba, anyagtúllépés. A film-drámának, lehet mondani, szorosabban vett magja van, mint a való élet drámáinak, a valóságnál sokkal valóságosabb térben játszódik. Végül is az érzékelés segítségével érthetjük meg a film jelentését; a film nem gondolkodik, érzékelődik.

Ez hát az oka annak, hogy annyira megragadó a film emberábrázolása: a filmből nem ismerhetjük meg – mint a regényekből – az emberek gondolatait, de láthatjuk magatartásukat, viselkedésüket; a film közvetlenül mutatja, hogyan élnek a világban, hogyan gondolkodnak a dolgokról és a többiekéről; a gesztusokban, a tekintetekben, a mimikában láthatjuk minden általunk megismert embert. Ha a film be akar nekünk mutatni valakit, akinek tériszonya van, nem muszáj feltérképeznie a tériszony lelkiállapotát, mint Daquin a *Premier de Cordée*-ben vagy Malraux a *Sierra de Terruel*-ben kívánta tenni. Sokkal jobban át fogjuk érezni a tériszonyt, ha meglátjuk a sziklán görnyedő, tántorgó testet, a bizonytalan járást, mely érezhetően megpróbál igazodni a tér imbolygásához. A filmben csakúgy, mint a modern pszichológiában, a tériszony, az öröm, a fájdalom, a szerelem, a gyűlölet mind viselkedési formaként van jelen.

(behavartatás)

A kortárs filozófiai és pszichológiai irányzatok közös vonása, hogy megismertetik velünk az elmét és a világot, saját tudatunkat és másokét, mégpedig nem szembeállítva a kettőt egymással, hanem az elmét a világban, mások szemében látva, tőlük tanulva meg, hogy mik is vagyunk valójában. A fenomenológiai vagy egzisztenciális filozófia legnagyobb részét teszi ki az a rácsodálkozás, hogy mennyire szorosan tartozik az én a világhoz, az én a többiekhez, valamint ennek a para-

doxonnak és ennek a zűrzavarnak a leírása. Megmutatja, hogy az egyént milyen kapcsolatok fűzik a világhoz és a többiekhez, de a klasszikusokkal ellentétben nem akarja megmagyarázni ezt, segítségül hívva a mindenekfölötti (abszolút) szellemet. A film pedig különösen alkalmas az elme és a test, a tudat és a világ egységének a megjelenítésére, egyiknek a másik általi kifejezésére. Ezért nem meglepő, ha a filmkritikus a filozófiához fordul. Astruc a *Csökönys halottáról* (*Défunt récalcitrant*) írt kritikájában sartre-i fogalmakat használ: a testét túlélő halott, aki kénytelen egy másik testben lakni, ugyanaz marad önmaga számára, de valaki más lesz a többiek számára, s addig nem lelhet nyugalomra, míg egy szerelmes fiatal lány fel nem ismeri új alakjában, s vissza nem állítja az önkép és a környezetkép egységét. A *Canard Enchaîné* kritikusára erre reagálva vissza akarta küldeni Astrucot a filozófia berkeibe. Valójában mindkettőnek igaza van: az egyiknek azért, mert a művészetnek nem feladata az eszmék bemutatása, a másiknak pedig, mert a kortárs filozófia lényege már nem a fogalmak összekapcsolása, hanem annak leírása, hogyan keveredik a tudat a világgal, miként tartozik egy testhez, hogy él együtt másokkal; mindez pedig igazi filmes téma.

Ha végezetül feltesszük kérdést: miért éppen a film korában fejlődött ki ez a filozófia, persze nem válaszolhatunk egyértelműen azzal, hogy azért, mert belőle született meg a film. A film elsősorban technikai találmány, amihez semmi köze a filozófiának. Ugyanakkor azt sem mondhatjuk, hogy ez a filozófia született a filmből, annak gondolati síkra való lefordításaként. A filmet ugyanis rosszul is lehet használni, s igazi film készítéséhez a művészi akaratnak vissza kell hódítania a feltalált technikát, mintegy másodszor is feltalálva azt. Akkor van a filozófia egyetértésben a filmmel, akkor megy egy irányba a gondolkodás és a technika, ha a filozófusnak és a filmrendezőnek bizonyos fokig közös a létezési módja és a világképe, s ez egybeesik egy nemzedék világképével. Megint egy jó alkalom arra, hogy lássuk, mennyi közös vonása van a gondolatoknak és a technikának, Goethét idézve: „ami belül van, az megvan kívül is”.

Morvay Zsuzsa fordítása