

A film elmélete és a művészi folyamat

A színháztudományhoz és a művészet-tudományhoz hasonlóan a filmtudomány is a művészet általános elméletének része. Ehhez kapcsolódnak más tudományok: a szociológia, esztétika, filozófia, pszichológia, pedagógia, kibernetika, szemiotika, strukturalizmus; ezek a maguk módján, segédtudományként tárják fel a film univerzális világát. A tudományok némelyik megfigyelése gazdagítja a filmtudományt, új megközelítésmódokat, módszertani eszközöket ad neki. A filmtudományt azonban a többi tudományok csupán gazdagítják, de nem helyettesítik. A filmtudomány változatlan marad a legfontosabb kérdésben — a filmművészet alkotásai képrendszerének, a művészi folyamat történeti fejlődésének teljes megismerésében, valamint a kultúra többi területéhez fűződő kölcsönviszonyának kutatásában.

A szovjet művészet módszere a szocialista realizmus. A közös módszer a szovjet filmművészet erejévé vált, de korántsem jelentette a jellemek, drámai konfliktusok, műfaji megoldások egyformaságát. Tyimofejevnek nincs igaza, amikor „Az irodalomelmélet alapjai” című könyvében ezt írja: „a szocialista realizmus közös vonásai a jellemek elvi egyformaságában fejeződnek ki, valamint azoknak az alapvető konfliktusoknak a hasonlóságában, amelyekből íróink alaphelyzeteiket mérítik...” A huszas években kialakult módszer nem épülhetett a művészi egyformaságra — így csupán sémát lehet alkotni, nem művészetet.

Az eredményes szovjet filmek éppen az ellenkezőjét követelték meg, mint ami az említett könyvben szerepel: a jellemek sokoldalúságát, sokféleségét. A szovjet filmművészet módszere már az első lépéseitől lehetővé tette, hogy megközelítse annak a feladatnak a megoldását, amelyet így fogalmazhatnánk meg: a politikai feladat képszerű ekvivalensé-

nek, a film új szociális funkciójának kutatása.

A filmet struktúráként, új egységként fogták fel, nem pedig — hol az egyik, hol a másik témára alkalmazott — eljárások összességéként. Ha e tekintetben elemezzük a műhelyek, alkotói kollektívák első deklarációit, az első filmelemzéseket, akkor a zűrzavaros kijelentéseken tarka mozaikon keresztül világosan felismerhető az a törekvés, hogy eddig nem látott filmet teremtsenek, melynek eszméi, az általa megtestesített valóság megkövetelik az új, szervezesen rá jellemző formát. Ebben a társadalmi és esztétikai pátoszban fejeződött ki a szovjet művész pártos álláspontja.

Ugyanakkor mind az elméleti munkában, mind a filmekben előfordultak szubjektív jellegű rögtönzések is. Miközben az alkotás misztikus megközelítésével hadakoztak, előtérbe állították a racionalizmust, a pontos számítást. A filmet a hídépítéshez, a mérnöki munkához hasonlították. Az ösztönössel szembeállították a tudatos egyenesvonalúságot. A fiatal Eisenstein — arról szólva, hogy a nézőben fel kell kelteni a szükséges reakciót — ezt írta: „Bizonyos vagyok abban, hogy ez teljesen matematikai feladat, és hogy az alkotózsni felfedezéseinek itt nincs helyük. Nem kell itt több ész, elevenség, mint a legutitárisabb vasbeton-épület tervezéséhez.”

Eisenstein az alkotó folyamat során eltávolodott ettől a „mérnöki” felfogástól és példát adott a gondolat és intuíció ötvözésére. Az alkotásnak a matematikai számíttással való összevetése eleinte bátornak tűnt, de csakhamar anakronizmusná vált. Amikor az elmélet az „alkotó zsni” felé fordult, bevilágította az alkotói gyakorlat útját. Márpedig a prognózis felállítására való képesség nélkül a tudomány korlátoltta, merevvé válik.

A kritika ugyan valóban a már megjelent művet elemzi, de ugyan-

akkor el kell gondolkodnia a művészet jövője felől is. A prognózisra különösen egy fiatal művészetnek van szüksége, amelynek kifejező lehetőségeit még korántsem tárták fel teljesen. És mégis, milyen gyakran nem tudjuk áthatóan, kutató módjára megközelíteni a kortársi jelenségek távlatait, amelyek megkövetelik az újszerű felfedező gondolatot! Itt megemlítem a többi között a széles vásznat, a sztereofóniát, a szindramaturgiát, a kazettás film szociológiai és esztétikai problémáit, a film és televízió ütközéseit...

Megfigyelhetjük a tudományos ismeretterjesztő film fejlődésének dinamikáját, ami nagyon sokat ígér a filmművészetnek általában is. Hasonló folyamatok vannak a játékfilmekben, a dokumentumfilmekben, a rajzfilmekben. Változik a hősök világa, a művészet szellemi látóköre, a szerző lélektani rálátása az ábrázolt jelenségre. Kiszélesedik a filmalkotások tere is; ki gondolhatta volna valamikor, hogy húsz-huszonöt folytatásból álló sorozatok is megjelenhetnek? Másrészt vannak olyan minatűrök, amelyek néhány képben hatalmas gondolatokat képesek kifejezni.

A film intellektuális világa soklépcsősé vált, mint az űrrakéta, és ennek megfelelően a művész improvizációs tehetsége, intuíciója megkapó és meglepő módon jut kifejezésre.

Ezt csak olyan tudomány tanulmányozhatja, amely maga is képes a keresésre. A prognózis elképzelhetetlen a kutató szubjektivitásának érvényesülése nélkül. Másrészt a szubjektivitás nem helyénvaló, ha eltávolodik a valóságtól, nem épül tudományos módszerre.

Vannak olyan kutatók, akik szerint az egyetlen tudományos módszer az, amely matematikai elemzésre épül. A szemiotika, strukturalizmus, kibernetika tapasztalatait átvizsgálja a művészi gyakorlatba. Valójában azonban ezen munkák közül még a legjobbak sem képesek behatolni a művészség lényegébe, megérteni az alkotói eszme realizálódásának specifikus eszközeit. Azért erőtleneek, mert nem lehet statisztikai, illetve matematikai eszközökkel kielemezni a szubjektív princi-

piot a művészi alkotásban, az eszme megtestesülésének képi erejét, a „kapcsolódásokat” a mű sokrétű strukturájában.

Amikor szóba került, hogy a statisztikai kutatásokat a társadalomtudományokra alkalmazzák, Wiener, a kibernetika atyja, azt mondta, hogy „ezek a kutatások csupán néhány tizedesig pontosak és végeredményben sohasem adnak nekünk olyan mennyiségű ellenőrzött, jelentős információt, amely összehasonlítható lenne azzal, amit elvárunk a természettudományoktól... Teszt-szik-e ez nekünk vagy sem, de sok mindent át kell engednünk a hivatásos történész »tudománytalan«, elbeszélő módszerének.”

L. B. Pereverzev „A művészi tevékenység kibernetikus modelljének felépítéséről” című cikkében a színházi modell tárgyaül „a drámai, azaz konfliktusos helyzeteket” ajánlja, „melynek a vezető és feltétlenül perszonalifikált partnerek, a dráma protagonistáinak játéka során oldódnak meg.” Ily módon a szerző megfontolja a kiindulópontként vett kutatási „egység” személytelenségét és nemképszerűségét, olyan bontást keres, amely figyelembe venné a művészet specifikumát és a művészi alkotás aktuális Pereverzev javaslata az elemzés merevsége ellen irányul, bár az általa javasolt megoldás csupán előzetes, és vita tárgyát képezi.

A film tipológiai és strukturális elemeinek elemzése valóban lehetséges, de nem tisztán logikai alapon, hanem a szerzők ideológiai és alkotói alapállásába való elmélyült behatolás útján, miközben figyelembe kell venni a valóság megismerésének általuk választott művészi módszerét.

Az elementáris részecske kutatása során szükség van a metodológiai kiinduló feltételezésre. A mű „molekuláját” nem a statisztikai egységben kell látni, nem számszerű kategóriában, hanem a műnek abban az elemében, amelynek képalkotó potenciálja van.

Tudománytalan lenne, ha a művészetek esztétikáját, elméletét matematikai vagy formális módszerekkel helyettesítenék; nem békülhetünk meg a film- és más művészetek de-

zideológizálásával, illetve a társadalmi létől, a társadalmi élet törvényszerűségeitől való elválasztásával. Ugyanakkor azonban az is hibás nézet, miszerint minden, ami a kibernetikával, nyelvtudománnyal, szemiotikával, strukturálizmussal kapcsolatos, az apolitikus és tudománytalan, hogy nincs olyan szféra, amelybe ezeknek a tudományoknak a módszerei érdemlegesen működnek együtt a filmtudományéval.

A film talán minden más művészetnél jobban, közvetlenebbül kapcsolódik az anyagi termelés szférájához. A filmipar összevethető — méreteit tekintve — az építészettel.

A gépek, szalagok, felvevő berendezések eme világában érvényre jut a művész tehetsége, szubjektivitása. Észrevehető ez a filmben is, a termelési, technológiai, gazdasági kapcsolatok realizálódásában.

A filmipar és a filmművészet területe természetesen különálló. Van olyan szakágak, amelyek egyediek — az emulziók szakemberének nem kell ismernie a film termelési folyamatát. Mégis Sz. Kagannak van igaza, aki egyik cikkében megállapítja, hogy „a világ művészi elsajátításában megfigyelhetjük az ellentétes princípiumok dialektikus összekapcsolását. Melyek ezek a princípiumok? Az anyagi és szellemi, a racionális, a szubjektív és nem szubjektív.”

Ebből következik, Kagan véleménye szerint, hogy a művészet egyszerre elérhető és elérhetetlen a formai jelleget öltő matematikai elemzés számára. És ebből következik az is, hogy a művészi valóság adekvát tudományos tükröződése megköveteli a pontos, illetve nem konkrét módszerek összekapcsolását.

Nincs értelme, hogy megosszuk a szférákat a művészet és nem-művészet, a kutatás matematikai és nem-matematikai módszerei között, feltétlenül a jelenségek teljes átfogására, az elemzés egységére van szükség.

Ismeretes, hogy az irodalom az alkotás legkevésbé „ipari” területe. Az

irodalomtudomány összetevő része a textológia. A filmművészetben nincs — még elsődleges formában sem — semmi olyasmi, ami a szövegtudományra emlékeztetne, aminek régi és nemes hagyományai lennének. Pedig emlékeznünk kell rá, hogy a filmkocka legkisebb megnövelése vagy csökkentése, a zene vagy a párbeszéd hangzásának megváltoztatása — mindezek esztétikai és ideológiai jellegű kategóriák, amelyeknek elhanyagolása veszélyezteti a művet.

Ily módon maga a gyakorlat vezet rá bennünket, hogy új tudományt teremtünk, amelyet kadrológiának neveznénk (a textológiához hasonlóan), és amelyben természetesen és feltétlenül szükséges lenne a nem-matematikai és matematikai elemzési módszerek egybeolvasztása az anyag elemzése során.

Van még egy olyan terület, amely megköveteli a különféle tudományok szintézisét — a néző befogadásának a tanulmányozása. Itt lehetővé válik, hogy a szociológusok, művészettörténészek, pszichológusok, közgazdászok, sőt fiziológusok erőfeszítéseit összegezzük, mindegyik megtalálná a maga helyét. A tudománynak ezt az új területét perceptológiának nevezném (a latin perceptio — befogadás szóból).

Van még egy probléma, amely megköveteli a különféle tudományterületek egybekapcsolását: a filmtechnika és hatása a film kifejezőeszközeinek fejlődésére, valamint a filmművészet visszahatása technikai bázisára, a gépekre, optikára, szalagra.

A „tisztá” filmkutatás a maga hagyományos formáival és módszereivel ily módon átadja helyét a filmtudománynak, amely felhasználja a művészet új tapasztalatait, a tudományos gondolat fejlődését, képes a már említett egybekapcsolódásra. A filmélet fejlődésének illetően fordulata nem köti meg a kutató gondolatát — ellenkezőleg, a még fel nem ismert vagy kellően meg nem ismert dolgok világába hívja.

Ford.: Bakcsi György