HRENOV, N. A.

A film struktúrája és a néző*

1.

A filmművészet ma is olyan terület, amelynek legtöbb problémáját — legyenek azok esztétikaiak, pszichológiaiak, szociológiaiak — még ma sem vizsgálják. Napjainkban mind többen hangoztatják, hogy meg kellene teremteni a mozgókép tudományát mint objektív kutatási kritériumokon alapuló szabatos diszciplínát. Már magukat a mozgóképpel kapcsolatos kifejezéseket és fogalmakat is egzakttá kellene tenni, mert vagy túlságosan technikai, szakmai jellegűek, vagy pedig kölcsönzöttek, pontatlanok, találomra kerültek át más művészeti ágak elméleteiből. Ezenkívül igen sok kifejezés többértelmű. Ki kell dolgozni egy új terminológiát, létre kell hozni a saját szókincset, vagyis a tudomány tartalmát olyan funkcionális terminusokban kell leírni, amelyek pontosan a saját helyükön vannak, és azt fejtik ki, amit más kifejezéssel nem lehetne.

E tudománynak azonban nemcsak saját szótárra, hanem valódi tudományos módszerre is szüksége van.

A mozgókép tudománya természetesen nem a semmiből jönne létre. Már nagy hagyományra tekint vissza az a magatartás, amelyik elfogulatlan, tudományos elemzésnek veti alá a mozgókép jelenségét, s tudományos kísérlet tárgyává teszi a filmet. Tudományunk kidolgozása során a mozgókép művelőinek, esztétáinak és történészeinek számos megállapítását, megsejtését és hipotézisét vehetjük át.

Az utóbbi időben a filmeseken kívül számos tudományág képviselői felfigyeltek a mozgókép jelenségére, s alkalmazni próbálják rá saját tudományuk technikáját és módszereit. Ez távolról sem véletlen: az idő megérett a szintézisre. A különböző szakembereknek — pszichológusoknak, esztétáknak, szociológusoknak, szemió-

* A tanulmány eredeti címe: Sztruktura filma i zrityel. Megjelenés helye: Hudozsesztvennoje voszprijatyije. Szbornyik. T. 1. Pod redakciej N. Sz. Mejlaha. Izd. „Nauka", Leningrád, 1971. 232—258. old.

táknak, kibernetikusoknak, filozófusoknak — már az a puszta törekvése is, hogy tudományos elemzés tárgyává tegyék a mozgóképet, azt mutatja, hogy a mozgókép elméletileg értelmezhető jelenség, hogy vannak olyan mozzanatai, amelyeket régebben nem lehetett kutatni, vagy ha kutatták is őket, csak intuitíve, részterületként, amelyek között mindeddig még nem jött létre semmiféle kapcsolat.

2.

Jellemző, hogy a filmművészet képviselői igyekeztek elméletileg általánosítani tapasztalataikat (Kulesov, Pudovkin, Eizenstein stb.), és nagy jelentőséget tulajdonítottak a filmészlelés pszichológiájának. Sokat foglalkoztak azzal, hogy mi az, aminek a nézőre hatnia kell, de nem volt pontos elképzelésük arról, hogy valójában mi hat és hogyan hat, arról, hogy hogyan fokozható a film hatékonysága. Emellett a gyakorlat és az elmélet művelői — bár mindeddig csak a saját hivatásuk szféráján „belül" — a filmnyelv természetéről is gondolkodtak, de ez a gondolati munka újra meg újra a szubjektív találgatások és „megvilágosodások" medrébe siklott, analógiát keresve olykor az emberi tevékenység más területeivel, de nem haladt a szabatos tudományos diszciplína irányába.

Amikor más tudásterületek képviselői foglalkozni kezdtek a filmmel, némely dologra fény derült, némely más dolog azonban még nagyobb homályba borult. Kezdték a mozgóképet tömegkommunikációs eszköznek tekinteni. A mozgóképpel kapcsolatos vizsgálódások elvonatkoztattak a mozitól mint konkrét specifikus tárgytól. Ebből ki is derülhetett valami meg nem is. De valamiben meg kell kapaszkodni, ki kell dolgozni a film elvont modelljét, tanulmányozni kell e modell megfelelőjét a néző tudatában. Az alkotási folyamattal, a film strukturális szervezetével, a mozgókép nyelvével és a film észlelésével kapcsolatos problémákat ma már nem lehet elkülönülten, részkérdésekként vizsgálni.

Valamennyi régebbi elmélet és állásfoglalás abba az irányba mutatott, hogy a mozgóképet komplex módon tegyék vizsgálat tárgyává. A kiutat ígérő sík, amelyen majd szintetizálni lehet valamennyi többi problémát, akkor kezdett körvonalaiban kirajzolódni, amikor felvetették a mozgóképpel kapcsolatban a jelentés problémáját. Közeledett az az idő, amikor revízió alá kerülnek azok a filmben már meghonosodott fogalmak, amelyek találomra kerültek át az irodalomból (a téma, a narráció stb.). A jelentés problémája egy önálló tudományágnak, a szemiotikának a síkja. A szemiotikának mint általános jeltudománynak a módszere természetes módon kínálkozott mindazoknak a jelenségeknek a vizsgálatára, amelyek információátadással kapcsolatosak (legyen az tudományos vagy esztétikai információ), következésképpen a nyelvvel, a művészettel is.

A szemiotikus módszer azonban bizonyos mértékig elvonatkoztatott a művészeti jelek specifikumától. A mozgóképnek nem egészen erre van szüksége. A mozgókép a saját tudományát keresi, a saját tudományos metodológiáját, amely szintetizálná a film történetét, elméletét, pszichológiáját és szociológiáját. Mindazonáltal a szemiotika azzal, hogy a jelentés problémájának napirendre tűzését javasolta a

mozival kapcsolatban, új mederbe terelte a filmtudomány fejlődését. A jelentés síkján a film valamennyi problémája metszi egymást, és ennek a kérdésnek a megoldásától függ a tudományos diszciplína kiépítése. Csak éppen tisztázni kell ezeknek a jelentéseknek a specifikus típusát, amelyek először, szintetikus természetűek (hang, kép), másodszor, dinamikus természetűek (a jel jelentése a láncolatban elfoglalt helyétől függ), harmadszor, emocionális természetűek, tehát, negyedszer, szemléletesek (Roland Barthes rámutat, hogy valamennyi ma ismert kommunikációelmélet figyelmen kívül hagyja a képi közlés természetét; a nehézség annak a különös jeltípusnak a körülhatárolása, amely emóciót képes közölni).

Vagyis a szemiotika által kínált lehetőségek megvalósulása hirtelen azokba a nehézségekbe ütközött, amelyekre annak idején már Hegel felhívta a figyelmet: „A művészet első eredeti szükséglete az, hogy az ember a szellemből fakadó képzetet, gondolatot mint a maga művét alkossa meg és állítsa maga elé, mint ahogyan a nyelvben képzeteket mint olyanokat közöl az ember és tesz érthetőkké mások számára. A nyelvben azonban a közlés eszköze csupán jel, tehát egészen önkényes külsőlegesség. A művészet ezzel szemben nem használhat csak puszta jeleket; ellenkezőleg: megfelelő érzéki jelenvalóságot kell adnia a jelentéseknek".[1]

Következésképpen, mielőtt a jelről és alkotórészeiről beszélhetnénk, tisztázni kell az esztétikai jel természetét, specifikumát. S itt kiderül, hogy újra meg újra vissza kell nyúlni a művészet általános esztétikai törvényeihez.

Ráadásul azonban az esztétikai nehézség távolról sem az egyetlen és talán nem is a legfőbb nehézség a filmtudomány kialakítása szempontjából.

A film nem egyszerűen jelstruktúra, hanem elsősorban személyiségstruktúra. A film nemcsak a művészt fejezi ki a maga gondolkodásbeli sajátosságaival, emocionális alkatával és ritmusával, hanem ugyanennyire a nézőt is a maga társadalmi és pszichológiai sajátosságaival. A filmnek olyan rendszernek kell lennie, amely egyensúlyba hozza a művészt és a nézőt. Minél inkább kifejezi magát a művész, annál kevésbé fejezi ki magát a néző. Ezt a problémát — vagy a néző, vagy a művész — általánosságban nem lehet megoldani, mert nem esztétikai síkon, hanem a társadalmi kontextusban oldódik meg. Csak ebben az esetben lép fel a jelszituáció. A jelek kommunikatív jelentésre tesznek szert, általános érvényű — a művész és a néző számára egyaránt érthető — jelentésekkel töltődnek meg. A kommunikatív aktus teljesértékűségének kritériumát a társadalmi jellegű általános eszmék jelenléte képezi. Ha ez a természetes kritérium nincs jelen, a jel és a jelentés szétesik, mert a nézőnek nehezére esik leolvasnia azokat a szubjektív jelentéseket, amelyeket a művész a jelekbe invesztált. A nézőnek nincs meg a kulcsa észlelésükhöz és megértésükhöz. Itt jelentkezik a művészeti elidegenülés problémája, amelyet napjainkban a nyugati filmesek oly jól ismernek. A polgári valóságnak maga a logikája, az, hogy a művész számára nem kínálkozik semmiféle eszmény, a művészeti elidegenülés objektív okává válik, s bekövetkezik a jel és a jelentés szétesése.

[1] Hegel: Esztétikai előadások. Akadémiai Kiadó, 1955. II. kötet, 210. old.

Ez elsősorban társadalmi és csak másodsorban esztétikai probléma. A másik végletet az, amikor már nem „önkifejezéssel" van dolgunk, hanem nyílt „hollywoodi hipnózissal", amikor a művész szándékosan csinál kommersz filmet, abba mesterségbeli tudásán kívül semmit sem invesztál, s mintegy korlátlan teret nyújt ezzel a néző számára, hogy önmagát fejezze ki a film révén. Ebben az esetben a jel és a jelentés összhangban van, de már nem eszmék talaján, hanem a legegyszerűbb és a legáltalánosabb érzelmek talaján. A film ebben az esetben állandóan ható, bármilyen társadalom és bármilyen ideológia tekintetében semleges absztrakciók együttese, amelyek csak azért érthetők minden néző számára, mert elvontan biológiai jellegűek, és semmilyen értelemben sem kapcsolódnak társadalmi eszményekhez.

Következésképpen a jel és a jelentés problémája legalább annyira szociológiai, mint amennyire esztétikai probléma.

Számos probléma jelentkezik itt, és valamennyit egyenként kell átgondolni. A központi síkot azonban, ahol a szintézisnek létre kell jönnie — a jelentések síkját — megtaláltuk. Valamennyi eddigi periódus fontos volt. A korai szinkretizmusé csakúgy, mint a mozi problémáinak ezt követő differenciálódása, s lényeges volt, hogy az alsóbb fokról eljussunk a magasabbra. A legfontosabb mégis az, hogy elérkeztünk arra a fokra, amely kiindulópontul szolgálhat a további kutatások számára. Abban a pillanatban, amikor a mozival kapcsolatban felvetődött a jelentések problémája, ez a spontánul tenyésző, zajos és formátlan jelenség kezdett beilleszkedni egy tudományos diszciplína keretei közé. A mozgókép elérte a nagykorúságot és megkezdte öntudatának kifejlesztését.

3.

A filmművészet története folyamán folyamatosan törekedett sajátosan szabatos, tudományos diszciplínájának kidolgozására.

Már Lev Kulesovnál megfigyelhető a film komplex szemléletére irányuló igyekezet. Igaz, hogy ő még a maga szűk gyakorlati céljait követi, s szintetikus látásmódját még a tagolatlan szinkretizmus biztosítja.

Ahhoz, hogy elkövetkezzék a szintézis, a mozgókép problémáinak előbb szét kellett rombolniuk ezt a szinkretizmust, el kellett érkezni a differenciáció stádiumába. Kulesov már a nézőről is beszél, nemcsak a filmről. Azzal kezdi, hogy a film hogyan tükröződhet a néző pszichológiájában, megfigyeléseket közöl a filmészlelés aktusakor lezajló reakciókról. Két probléma foglalkoztatja, először az észlelés, másodszor pedig nem több, nem kevesebb, mint a mozi jeltermészete.

„Azt mondottuk magunknak, ha tisztázni akarjuk, mi a film, meg kell ismerni a nézőre gyakorolt hatás eszközeinek azokat a specifikus tulajdonságait, amelyek csak a filmre jellemzők és semmi másra...

Akkor teljesen érdektelen volt számunkra, hasznos-e ez a nézőre való behatás vagy káros, csak az volt a fontos, hogy megtaláljuk magát a filmhatás eszközét,

s tudtuk, ha ezt az eszközt megtaláljuk, akkor már arra irányíthatjuk, amerre szükséges."[2]

Kulesov a képnek a nézőre gyakorolt hatását vizsgálva arra a következtetésre jutott, hogy „a nézőre gyakorolt filmi hatás alapvető eszköze, amely kizárólag a filmre jellemző, nem egyszerűen a különböző snittek tartalmának megmutatása, hanem ezeknek a snitteknek az egymás közötti megszervezése, kombinálása, konstrukciója, vagyis a snittek egymásra való vonatkozása, egymásra következése, az abban rejlő lehetőség, hogy bizonyos snittre egy bizonyos másik következzék. Ez a nézőre való filmi hatás alapvető eszköze...

A nézőre való hatás eszköze a filmet alkotó snittek sorrendjének rendszere."[3]

Kulesov tehát már 1916-ban arra a megállapításra jut, hogy a nézőre gyakorolt hatás alapvető eszköze a vágás lehet.

Kulesov azonban még ennél is továbbmegy.

Felismerte, hogy a nézőre nem az a film hat erősebben, amely mindent leír és megmutat, hanem az, amelyből kidobtak minden feleslegeset és lényegtelent, s csak az a filmkocka, az a részlet maradt meg, amelyet a néző mintegy jelnek fog fel.

„Minden egyes mozzanatot úgy vettek fel, hogy csak az legyen látható, ami meghatározza a cselekményt, csak az, ami a leghatározottabban szükséges...

Valamennyi jelenetet ún. közelképben (premier planban) vették fel, vagyis ha egy szenvedő emberi arcot kellett mutatni, akkor csak ezt az arcot mutatták; ha ez az ember kihúz egy asztalfiókot, és kivesz belőle egy pisztolyt, akkor csak az asztal fiókját mutatták és a pisztolyért nyúló kezet. Ha egy kutyát kellett megfojtani, csak az ujjakat vették fel, amelyek a kutyát fojtogatták, mert a többi tárgy és az egész környezet, amelyben a színész dolgozott, lényegtelen volt az adott pillanat szempontjából...

A kottának jelként, betűként kell működnie, hogy azonnal elolvashassák, hogy a néző számára azonnal világos legyen, mit mond az illető kotta... Hogy a jel maximálisan kifejező legyen, maximális ökonómiával kell kihasználni a vászon adott síkját...

A rendező a forgatókönyvíró elgondolását a filmkockajelek vágásával fejezi ki. A filmkocka — jel, betű a vágáshoz."[4]

A rendező tehát a nézők reakcióinak megfigyelése révén újabb felfedezést tesz: azt, hogy hogyan szerveződik a tér a filmkockában. A vágás, vagyis az epizódnak, illetve a film egészének a megszervezése, és magának a filmkockának a megszer-

[2] KULESOV, L.: A filmművészet. Moszkva, 1929. 10—13. old. (oroszul).
[3] Uo. 16. old.
[4] Uo. 21. és 44. old.
Lásd erről MEJLAH, B. Sz.: Az ötlet — a film — a befogadás. Az alkotás mint dinamikus folyamat. „Iszkussztvo Kino", 1968. 10. sz.; továbbá VEJSZFELD, I. V.: Eizenstein elméleti hagyatéka és a filmbefogadás vizsgálatának kérdései. Lásd MEJLAH, B. Sz. (szerk.): A művészeti befogadás. Cikkgyűjtemény. 1. kötet, 226—231. old.

vezése — Kulesov ezeket a problémákat elméletileg vetette fel, és ezek a filmnyelv alapjait jelentették. Ne feledjük, hogy Kulesov úgy jutott el ehhez az eredményhez, hogy figyelte a néző reakcióit a film nézése közben. Azt mondhatnánk, hogy Kulesov a filmnézés pszichológiájának az alapjait rögzítette, habár ezzel ebben a formában nem foglalkozott. Tételeit később más filmrendezők fejlesztették tovább, akik igyekeztek elméletileg és tudományosan kiigazodni saját alkotómunkájukban, Eizensteintől Rommig számosan.

A szintézis irányába mutató második tendencia a film nagy művészének és teoretikusának, Szergej Eizensteinnek a nevéhez, valamint Jean Mitry francia filmkutató nevéhez fűződik. Mindketten sokat tettek a filmnyelv jelterméseteének megismeréséért.

Eizenstein nemcsak a mozgókép jelterméseteéből, hanem a filmi jel észlelésében működő törvényszerűségekből is sok mindent felismert. Egyike azon kevés teoretikusoknak, akik megnyilvánulásainak teljes sokrétűségében, sajátszerűségében szemlélték a mozgóképet. Igyekezett elméletileg átgondolni az alkotási folyamat valamennyi stádiumát, az ötlet megszületésétől a filmészlelés pszichológiájáig.[5] Ilyenformán elsőként lépett rá arra a szintézishez vezető útra, amely felé a mozgókép megszületésének pillanatától törekedett. A folyamat sarkalatos pontján a nézőt látta, nélkülözhetetlen láncszemnek tekintette a nézőt, aki nélkül az alkotás értelme spekulatív és elvont.

„Az alkotó belső tekintete, érzékelése előtt megjelenik valamilyen kép, amely emocionálisan megtestesíti számára a témát. Feladata, hogy ezt a képet két-három olyan részábrázolássá alakítsa át, amelyek együttesen és egymásra vonatkozva pontosan ugyanazt az eredeti összefoglaló képet keltsék fel az észlelő tudatában és érzéseiben, mint amely az alkotó előtt felbukkant."[6]

Eizenstein a jelszerű jegyeket sohasem vonatkoztatta el e jegyek képi lényegétől, de a képi gondolkodást sem állította soha szembe a fogalmi gondolkodással, mert tisztában volt azzal, hogy a művészi alkotómunka nem lehet abszolúte tiszta, nem létezhet a gondolkodás fogalmi formáinak „hozzákeveredése" nélkül, s hogy éppen a fogalmi gondolkodás különösen is aláhúzza a jelszerűség jelenlétét a film struktúrájában.

Eizenstein elhatárolta magát a Griffith-féle elbeszélő modortól, s így például a közelképről azt mondotta, hogy funkciója „nemcsak és nem is annyira az, hogy mutasson és reprezentáljon, hanem inkább az, hogy jelentsen, jelentést hordozzon, jelöljön".[7]

De hogyan érhető el, hogy a film eleme ne csak „ábrázoljon" és „mutasson", hanem elsősorban „jelentsen" valamit?

Eizenstein már a 30-as években arra a következtetésre jutott, hogy a „jelölt"

[5] EIZENSTEIN: Összegyűjtött művei hat kötetben. Moszkva, 1964. 2. kötet. 170. old. (oroszul).
[6] Uo. 5. kötet, 166. old.
[7] Uo. 2. kötet, 157. old.

csak akkor áll elő, ha van két „jelölő" elem, amelyeket a vágás egymásra vonatkoztat. Ezekben az években így is nevezte a mozit: a „vonatkozások művészete". „Bármilyen két filmkocka — írta — egymás mellé helyezve múlhatatlanul új képzetté egyesül, egy, ebből az egymásra vonatkoztatásból keletkező új minőséggé."[8]

Eizenstein mint filmművész az első években nagyon kedvelte a kontrasztokat (aminek magyarázatát egyébként nem annyira személyes alkotói törekvésében kell keresni, mint inkább abban az objektív szükségességben, hogy meg kellett ismerni a filmnyelvet), bizonyos mértékig el is túlozta a fogalmi formák jelentőségét a képszerű művészetben, a dolog lényegét tekintve szinte redukálta ezt a művészetet a fogalmi formákra azokban a filmjeiben, amelyek magukon viselik az intellektuális mozgóképpel kapcsolatos elméletének bélyegét. Korai filmjeiben a filmkocka sok esetben direkt jel volt, túlságosan kihangsúlyozván a jelszerűséget.

Később fel kellett ismernie, hogy akkoriban kevéssé ügyelt a kontrasztos jelenetek tartalmára. Az egymás mellé rakott filmkockák tartalma statikus jellegű volt, nem fejlődött a film struktúráján belül. Az ilyen filmkocka erősen emlékeztetett az ideogramra, s a belőlük előálló film a japán írásra. Nem véletlen, hogy Eizenstein egész élete folyamán rajong a japán művészetért (e rajongást mesterétől, Mejerholdtól vette át).

Eizenstein a 20-as évek kísérleteiben olykor szélsőséges megoldásokhoz jutott a tiszta jelszerűség szenvedélyes keresésében. Emiatt a néző gyakran nem értette meg szándékát. Ez történt pl. a „Sztrájk" című filmjével is, a sztrájkot és a vágóhidat ábrázoló, kontrasztos ábrázolással vágott képekkel is, mert a munkásközönségnek ez a kontraszt egyszerűen semmit sem mondott. A néző „nem olvasta le" azt a jelentést, amelynek a kontraszt eredményeképpen létre kellett volna jönnie. Nem „olvasta le", mert a rendező túl radikálisan szakított a mesével, és az asszociáció elve szerint vágta a képeket.

Ez a kontrasztos módszer egyébként nem annyira a film jeltermészetét, mint inkább főleg képi természetét hozta felszínre. Eizenstein, módszerének megalapozására egész elméletet dolgoz ki a „belső beszéddel" kapcsolatban. Ez az elmélet messzire elviszi a mozi problémáitól az általános pszichológiába.

Eizenstein okfejtéséből az következik, hogy a film struktúrája, amely a művész gondolatait rögzíti, szükségszerűen összhangban van a mai ember gondolkodási struktúrájával. Eizenstein tehát visszatér a kép „kettős egységének" gondolatához, ahhoz, hogy a kép bonyolult dolog, amelyben jelen vannak mind az érzelmi, mind a fogalmi, tehát a jelszerű gondolkodás elemei is.

Abban a törekvésében, hogy összhangba hozza a film elméleti problémáit az általános pszichológiai problémákkal, újra meg újra visszatér magához a filmhez, de most már a szovjet film egészének tapasztalatát általánosítva. Nem mond le teljesen az intellektuális film régi — egyoldalú és a dialektika szempontjából se-

[8] Uo.

bezhető — elméletéről, de most arra a következtetésre jut, hogy a „képszerűt" és az „értelemszerűt" (olvasd: jelszerűt) össze kell egyeztetni a „reprezentatívval" és a „tárgyival". A dialektika tehát ismét visszatér a képhez.

A rendező anélkül, hogy el kellene hanyagolnia az ábrázoló, eseményszerű szekvenciát, ellenkezőleg, éppen akkor, ha csakis arra támaszkodik és semmi másra, „kiléphet az elbeszélésből az általánosítás és a metaforikus másértelműség területére". Éppen ez az „elbeszélésből való kilépés" érvényesülhet az ábrázoló anyag részeinek kontrasztos szervezési elvében. Eizenstein összehasonlítja Griffith filmjeit a szovjet filmekkel, s joggal állapítja meg, hogy a szovjet rendezőket, Pudovkint, Dovzsenkót és őt magát az jellemzi, hogy a film struktúrájában két réteget egyeztetnek össze, a reprezentatívat és a jelszerűt.

Eizenstein, a film felépítésének törvényszerűségeit keresve egy pillanatra sem hagyja figyelmen kívül a filmjelek észlelésének törvényszerűségeit. A vágás „kontrasztos módszere" azt eredményezi, hogy a képet nem statikusan észlelik, mint valamit, ami a rendező munkájának eredménye, hanem dinamikusan, vagyis a kép tulajdonképpen csak a néző tudatában jön létre. A film struktúrája olyan, hogy a néző gondolkodásának törvényszerűségeire orientálódik: nem egyszerűen támaszkodik azokra, hanem mintegy magába foglalja őket.

„Egy-egy néző a saját egyéniségének megfelelően, a maga módján, a saját tapasztalata alapján, saját fantáziájából, saját asszociációinak szövetéből, jellemének előfeltételeiből, erkölcsisége és társadalmi hovatartozása szerint teremti meg a képet az ábrázolásnak abban a pontosan kijelölt irányában, amelyet az alkotó sugall, és amely rendületlenül vezeti a téma átéléséhez és megértéséhez. Ez ugyanaz a kép, amelyet a rendező gondolt ki és alkotott meg, de ez a kép ugyanakkor a néző saját teremtő aktusa révén jött létre."[9]

Így tehát az alkotási folyamat különböző stádiumai — az ötlet kidolgozása, a film struktúrájának megtervezése és a film befogadása — már Eizenstein elméletében annak az egyetlen kommunikatív aktusnak a láncszemeiként rajzolódtak ki, amely a művész és a néző között játszódik le a jelstruktúra közvetítésével.

4.

Fontos szakaszt jelentettek ennek a problémának a kidolgozásában Jean Mitry elméleti konstrukciói is. Mitry Eizensteinnél sokkal szabadabban használja az új tudományok, az információelmélet és a szemiotika terminológiáját. Ebben az mutatkozik meg, hogy ekkor már sokkal világosabban ismerik fel a film jelrendszer mivoltát. Mitry amellett gyakran támasztja alá a maga elméleti tételeit Eizenstein szövegeiből vett indézetekkel, amelyeket egyébként már régebben is ismert. Annak idején monográfiát írt Eizensteinről.

Amikor 1963-ban megjelent Mitry „A mozi esztétikája és pszichológiája" című könyvének „Struktúrák" című első kötete, Metz, a film strukturális vizsgá-

[9] Uo.

latának egyik képviselője, elragadtatott recenziót írt róla, helyesen állapítva meg, hogy a könyv kísérlet a mozi két tendenciájának összebékítésére. Metz a mozgókép történetének ezt a két tendenciáját egészben véve helytállóan jellemzi. Az első, úgymond, a mozi belső elméleti problémáihoz kapcsolódik, amelyekkel egészen a legutóbbi időkig csak a „belső" emberek foglalkoztak. Általánosították a mozgókép sajátos jegyeit, leírták a film művészi fogásait, nyelvi sajátosságait. A második tendenciát azoknak a munkája képviseli, akik „kívülről" jutottak el a mozgóképhez, és más tudományágak módszereit alkalmazták arra. Ezeket az embereket a film elsősorban pszichológiai és szociológiai dimenzióiban érdekelte. Metz itt elsősorban természetesen a filmológiára gondol.

Mitry csakugyan megkísérli annak a szintézisnek a megvalósítását, amelyről előbb beszéltünk, igazi érdeme azonban nem a szintézis problémájának megoldása — ezt a megoldást tulajdonképpen nem nyújtja —, hanem a filmnyelv specifikus sajátosságainak mélyreható elemzése. Teljesítményét mindenestől az általunk megjelölt első tendenciához, vagyis a filmnyelv vizsgálatához kell kapcsolni. S ezen a síkon azokat az általánosításokat munkálja tovább, amelyeknek kidolgozását még Kulesov kezdte meg, majd Eizenstein folytatta.

Mindamellett Metz helyesen érezte meg a szerző szintézisre való törekvését. Így ír: „Hogyan is lehetne a filmet megérteni anélkül, hogy az ember ne volna egy kissé filmológus, hiszen a film számos olyan jelenséget tartalmaz, amelyek túlmutatnak rajta, messze kívül esnek az esztétikai jelenség keretein. Másfelől azonban hogyan is lehetne megérteni a filmet anélkül, hogy az ember ne volna egy kissé teoretikus is, hiszen a mozi érthetetlen jelenség, ha nem vesszük figyelembe gyakorlati művelőinek tapasztalatát".[10]

Metz „a maga nemében egyedülállónak" nyilvánítja Mitry könyvét, amivel elsősorban a szerzőnek azt a törekvését nyugtázza, hogy összebékítse a filmtudomány fejlődésének két vonalát. „Mitry könyvével végetér egy korszak a filmirodalomban" — állapítja meg Metz, amivel a könyvnek arra a törekvésére céloz, hogy tudományosan értelmezze a mozgókép jelenségeit, és úgy véli, hogy erre teljes mértékben meg is érett az idő.

„A dühödt polémia és az elvakult csatározás ma már a múlté... Mitry könyve megnyitja az egzakt kutatás korszakát. A tisztázatlan metodológiájú, zavaros és ködös értelmezések felett eljárt az idő. A könyv új korszakot nyit, és lezár valamit, amely olykor ragyogó eredményeket produkált, de mindenképpen végelgyengüléssel fenyegette volna a film elméletét, ha továbbra is uralkodó marad."[11]

Metz számára a filmmel való foglalkozás „új korszakát" az hozta meg, hogy felfedezték (habár már Kulesov „felfedezte"), főképpen azonban, hogy elméletileg megalapozták: a film különös nyelvi forma.

[10] METZ, CHRISTIAN: Une étape dans la réflexion sur le cinéma. „Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères." 1965. 214. és 228. old.

[11] Uo. 248. old.

Hogyan fest azonban maga az elmélet, amelyet Mitry e kétkötetes munkában kifejt?

Vegyük sorra fő tételeit.[12]

1. A mozgókép különös nyelvi forma, amely bizonyos mértékig emlékeztet az ideográfia formájára, csak az a különbség, hogy míg egy-egy ideogrammnak egy-egy állandó jelentés felel meg, addig a mozgóképen az elem jelentése minden esetben előfordulásának kontextusától függ.

2. A mozgókép specifikus jelenség, amely különbözik a verbális nyelvtől. Elsődlegesen a realitás reprodukciója, másodsorban azonban a reprodukált realitás elemei „a kiválasztott elbeszélésnek megfelelően jelek és szimbólumok rendszerévé szerveződnek". A film jelei a nyelvi jelektől abban különböznek, hogy elsősorban dolgokat ábrázolnak a konkrét valóságban, s ezek a dolgok tesznek szert más dolgok kontextusában meghatározott jelentésekre.

3. A filmben az ábrázolás (reprezentáció) és a jelentés nem esik egybe. Az ábrázolás jelentést hordoz ugyan, de ez a jelentés egészen más, mint ami ábrázolva van. Ezért a vásznon megjelenő ábrázolásban két síkot kell megkülönböztetni: az első a jelölők síkja, a második a jelöltek síkja. Ezeknek az elemeknek a kombinációja képezi a jelet.

4. A mozgókép jelrendszer ugyan, ez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy nyelv, hogy ugyanúgy közöl jelentést, mint a verbális nyelv. A mozgókép akkor lehetne nyelv, ha az ábrázolatok „magánvaló" jelek volnának, ha ezeknek a jeleknek változatlan, mindig azonos értelmük volna. Vagyis a mozgókép akkor volna nyelv, ha mindig azonos értelmű elemei mindig ugyanazt a tartalmat fejeznék ki, annak ellenére, hogy a különböző rendezők különböző eszmék kifejezésére használhatnák fel őket, minthogy azonban ez nem így van, ezért a mozgókép nem nyelv.

5. A mozgókép jeltermészete a mozgókép második természete. A filmkockák csak pluszként válnak jelekké. Önmagukban semmit sem fejeznek ki. A történet általános értelme az, amely minden pillanatban predeterminálja a filmkocka jeltermészetét. Nem tekintjük a filmet metaforák vagy szimbólumok sorozatának, az elbeszélés mint bázis nélkül a vizuális metaforáknak nincs értelmük, és élettelen jelekké válnak.

6. A filmben a jelölő elemek sorozatát másként a *denotátumok* sorozatának nevezhetjük, a jelölt elemek sorozatát pedig a *konnotátumok* sorozatának. A film struktúráját felbonthatjuk „*tartalomszintre*" és „*kifejezésszintre*". Vagy más szavakkal, a film első rétegét képező események, tárgyak és helyzetek a cselekmény folyamán felvesznek olyan jelentéseket, amelyekkel eredetileg nem rendelkeztek, azaz az esztétikai közlésben minden esemény és tárgy egyidejűleg: *a)* önmaga, illetve analogonja annak, amit ábrázol; *b)* jele valami másnak az alkotói gondolat logikája szerint.

[12] MITRY, JEAN: Esthétique et psychologie du cinéma. 1—2. kötet. Paris, 1963, 1965.

7. A filmi ábrázolásnak ez a kettős természete a kontextusnak az elemre gyakorolt hatása révén áll elő. A tárgyakat természetesen semmiféle vágás nem változtatja meg, de a struktúrán belüli különös elhelyezkedésük (a ritmus, az egymásutániság stb.) következtében a tárgyak mássá válnak, természetesen anélkül, hogy megszűnnének azok lenni, amik, vagyis megmaradnak ábrázoltatásuk „áldozatainak".

8. Az ábrázolás csak egy második rendszerben, a konnotátumok rendszerében válik jellé. A mozi jeltermészete csak a film strukturális elemzése révén nyilvánul meg. A kontextusból kiszakított filmkockát vagy epizódot nem lehet jelnek nevezni. Az elemek csak egy-egy filmben mint rendszerben, az alkotói elgondolás rendszerében lehetnek jelekké.

9. Ha a film jelstruktúráját így fogjuk fel, sok tekintetben világosabbá válnak az esztétikai információ vételének törvényszerűségei. Mitry feltevése szerint sokan csak a „kifejezésszintet" észlelik a filmben, de a „kifejezésszint", vagyis az elbeszélés logikája szerint egymáshoz fűződő események összessége, a filmnek csupán az első rétege, általános szintje. Fel kell ismerni a film nézése közben az események egymáshoz láncolódásából létrejövő értelmet, éspedig azonnal és folyamatosan. Az olvasónak mindig van ideje arra, hogy elgondolkodjék, a film azonban megköveteli az azonnali gondolati reagálás és feldolgozás képességét, és ha ez nincs meg, akkor elvész az eszmei tartalom lényege, csak követjük az eseményeket anélkül, hogy kapcsolódásuk sajátos rendjébe behatolnánk, azt gondoljuk, hogy mindent értünk, pedig mindenestől az események hatalmában maradtunk.

Eizenstein és Mitry kutatásai jóvoltából a filmnyelv problémái minőségileg új megvilágításba kerültek. Lehetővé vált, hogy vizsgáljuk a filmjelnek a néző általi befogadását. Ezen az alapon meg kellett kezdeni egy jóval általánosabb, eleddig tökéletesen tisztázatlan problémának a kutatását, nevezetesen hogy hogyan hat a művészet társadalmilag. Az elvont elméleti kijelentések területéről át kellett térni e hatás mechanizmusának megismerésére. Ehhez viszont meg kellett nyitni egy új területet, a filmszociológiáét, amely mindmáig a statisztika és az empíria foglya, mert még mindig nem találta meg az érintkezési pontot a filmjel észlelésének pszichológiájával, s ez az oka annak, hogy a filmről való tudás még mindig nem lépte át a szintézis, a tudományos stádium küszöbét.

Mindazonáltal már a puszta tény, hogy a filmszociológia megjelent az elsőrendű filmproblémák horizontján, arra késztette a kritikusokat, hogy felfigyeljenek rá, és ez sem véletlen. Hosszú ideig csak azzal törődtek, hogy a film hogyan értelmezi a valóságot, hogyan használja ezt vagy azt a kifejező eszközt, és egyáltalán nem foglalkoztak ennek az értelmezési módnak a társadalmi és egyéb determinánsaival. Itt csak az utóbbi években következett be áttörés, és indultak meg a metodológiai és metodikai vizsgálódások.

5.

Franciaországban közvetlenül a II. világháború után kísérlet történt egy új filmtudomány, a filmológia megteremtésére. A Sorbonne-on megalakították a filmo-

lógiai intézetet. Kicsiny, lelkes kutatócsoport vállalkozott erre, vezetője G. Cohen-Séat volt. 1947. januárjában megalakult a Filmológiai Kutatótársaság. Ugyanebben az évben összehívták az I. Nemzetközi Filmológiai Kongresszust. 1948-ban az új tudomány képviselőinek egy csoportja kéri a Sorbonne-hoz való csatlakozást. 1965-ben zajlott le a II. Nemzetközi Filmológiai Kongresszus. Rendszeresen megjelenik egy filmológiai szakfolyóirat. A filmológusok csoportjához csatlakozik H. Wallon, I. Peters, E. Sourier, J. Durant, P. Francastel, E. Morin, J. Sadoul, A. Gance, R. Barthes, A. Bazin és L. Moussinac. A vállalkozás méreteit már az is mutatja, hogy a filmológusok között a legkülönbözőbb szakmák képviselői foglaltak helyet, esztéták, pszichológusok, gyakorlati filmesek, és még a termelés szervező is (később az Intézet pénzhiány miatt feloszlott).

Minthogy a filmológia létrehozását Cohen-Séat kezdeményezte, röviden ismertetnünk kell elméletét.[13] Bizonyos mértékig sajátos irányt képvisel a filmológián belül, amennyiben filozófiai-pszichológiai szempontból vizsgálja az információ problémáját. Számára a mozgókép a vizuális információ különös fajtája. Ennek megfelelően a film tanulmányozásában túl kell lépni a művészi eljárások és kifejező eszközök puszta elemzésén. Ez az újfajta információs eszköz — a mozgókép — gyökeres változást idézett elő a társadalom pszichológiájában. De nemcsak változást idézett elő, hanem olyan új tényezővé vált, amely effektíve hatást gyakorol a személyiségre. A személyiség a szükségesnél több információ birtokába jut; akaratán kívül a szükséges mennyiséget meghaladó információ felvevőjévé válik. Az egyénnek ezt az információt a társadalmi és kulturális hagyományok keretei között kell gondolatilag feldolgoznia, másfelől ugyanakkor „mindennemű információ hatás". Az új kommunikációs viszonyok visszájára fordították az egyén helyzetét a világban. Az ember nem a személyes tapasztalattól jut el a tudáshoz, hanem a tudástól a személyes tapasztalathoz. A belépő információk káosza van a centrumban, az ember viszont kikerül abból a centrumból, ahol a reneszánsz idejében volt.

Cohen-Séat szerint tehát a technikai civilizáció elpusztítja az ember valahai erényeit. Nem túlságosan eredeti álláspont, amely ráadásul jogosulatlan módon mindenre érvényes, egységes kritériumok szerint ítéli meg az egész világkultúrát, figyelmen kívül hagyva a történeti tevékenység folyamatainak végtelen sokféleségét.

Cohen-Séat nem áll egyedül az információ problémájának pszichológiai síkon való megközelítésével. A. Moles szintén arra a következtetésre jut, hogy „... az érzékelhető maximális információhozam csaknem minden esetben jóval alacsonyabb a bennünket körülvevő vizuális, tapintási vagy hangforrások hozamánál... A külvilágból érkező információmennyiségnek csupán elenyésző töredékét hasznosítjuk".[14] Cohen-Séat-tól eltérően azonban nem látja olyan tragikusnak ezt a folyamatot. Az egyénnek nem kell belefulladnia az információáradatba: megvan

[13] Cohen-Séat, Gilbert: Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Paris, 1958.
[14] Moles, Abraham A.: Információelmélet és esztétikai élmény. Gondolat, 1973. 85. old.

az a képessége, hogy szelektálja az információt. „Valamely környezet adottságaihoz való alkalmazkodás, a környezet kiismerése éppen abban áll, hogy az egyén képessé válik a környezet bonyolult és redundáns üzeneteiből *kiszűrni* néhány oly módon kiválasztott és összeillesztett elemet, amelyek minden pillanatban jelentést adnak a külvilágról. Érzékelni annyi, mint szelektálni. . ."[15]

Ehhez azonban hozzá kell tenni, hogy a szelekcióhoz szükség van a *szelekció kritériumaira*, s ezek nemcsak pszichológiaiak (képesség vagy képtelenség az észlelésre), hanem elsősorban *társadalmiak*. Az ember nem észlelhet mindent, csak a társadalmi eszmék világánál észleli a belépő információt, ezek az eszmék akadályozzák meg, hogy a belépő információ kaotikus állapotban maradjon.

De a mozgóképek újfajta információként való szemlélete nem az egyetlen irány a filmológián belül.

A filmológiai folyóirat legérdekesebb cikkei közé tartoztak Henri Wallon tanulmányai, amelyek felvetették a filmnézés problémáit.

Egyik, 1954-ben megjelent cikkében Wallon megpróbálja rögzíteni a befogadás különböző szintjeit, oly módon, hogy ezeket a filmmese különböző szerveződési szintjeinek feleltetí meg. A film befogadása két tengely — az események tengelye és az alakok tengelye — mentén mehet végbe. A film objektív struktúrája különkülön mind az első, mind a második tengely mentén épülhet, de egyesítheti is a két tengelyt. Az alacsony befogadási szintet az események puszta egymásra következése iránti érdeklődés jellemzi, mint pl. a híradóban, ahol az események önmagukban érdekesek, és nem kívánják az ember részvételét. Általában ezen a befogadási szinten vannak a gyerekek. Idetartozik azonban egy felnőtt nézőtípus is, a „bámész", aki differenciálatlan odaadással figyel mindent, ami a vásznon történik, anélkül, hogy megpróbálná gondolatilag feldolgozni az események közötti összefüggéseket.

A mindennapi életben a felnőtt ember kerülhet olyan lelkiállapotba, amikor csak a legalacsonyabb típusú befogadásra képes. Wallon a Tolsztoj-regényből vett példával illusztrálja ezt, Anna Kareninának azzal az állapotával, amikor halála előtt a pályaudvaron mindent lát és hall, ami körülötte folyik, de nincs ereje ahhoz, hogy gondolatilag értelmezze, amit lát és hall. Ebben az állapotban az ember minden eseményt elszigetelten, önmagában észlel. Mintegy legátlódik a tudat.

Ezáltal az események és tárgyak — minthogy a szó szoros értelmében kiestek azokból a megszokott összefüggésekből, amelyekben a magasabb tudati szint keretei között vannak jelen — mintegy új, szokatlan értelemre tettek szert, amire nincs analógia, és ez meggátolja, hogy az ember ezeket az eseményeket és tárgyakat valamilyen rendnek megfelelően osztályozza, és így megismerje.

A normális nézőnél a befogadás folyamata több időmenzióban zajlik le, amelyeknek semmi közük sincs a filmstruktúra időszervezetéhez:

[15] Uo. 85—86. old.

a) az ábrázolatok láncolata stimulálja a néző emlékezetét (múlt), s kiváltja a „felismerés" érzését azokkal a tárgyakkal és eseményekkel kapcsolatban, amelyekkel a néző élete folyamán már találkozott;[16]

b) az ábrázolatok láncolata találgatásra készteti a nézőt, arra, hogy hipotézist dolgozzon ki a dolgok kimenetelét illetően (jövő).

Míg a befogadás első típusánál csak a tárgyak felismerésével kapcsolatos örömérzet van jelen, a második típus már feltételezi a nézőnél azt a képességet, hogy olyan integráns egységet konstruáljon, amely átgondolható valamilyen rendnek vagy valamilyen elvnek megfelelően.

A második befogadási szint jóval magasabb rendű. A nézőnek azt a törekvését jelenti, hogy valamilyen princípium szerint egyesítse az események folyását, hogy megtalálja benne valamilyen szubjektív akarat megnyilvánulását, vagy akár csupán a cselekmény jellegzetes hagyományos rendjét.

Nemcsak az események, hanem a figurák vonatkozásában is két befogadási szinttel van dolgunk. Az első szinten a figura nem határozza meg az eseményeket, nem gyűjti össze őket egyetlen fókuszba, hiába van jelen a vásznon. A második szinten az események elképzelhetetlenek a figura nélkül, az ő cselekvéseinek körébe kapcsolódnak be.

Elképzelhető azonban egy a befogadást erősen romboló defektus, az agnózia. Ilyenkor arról van szó, hogy a néző nem tudja megjegyezni a hősök arcát, állandóan összetéveszti őket, s ezért nem ismeri fel az összefüggéseket az események és a hősök között.

A figurák is több dimenzióban észlelhetők, ugyanúgy, mint az események. Ilyen pl. az, amikor a néző már az első filmkockán felismer egy általa a régebbi filmekből ismert alakot.

Wallon a befogadás valamennyi válfaját végeredményben kettőre redukálja: a gyermeki befogadásra és a felnőtt befogadásra.

A gyermek emlékezetét az jellemzi, hogy az eseményeket egyedi, sajátos, eleven és konkrét mivoltukban őrzi meg, minden eseményt a semmihez sem hasonlítható abszolút újdonság érzése kísér. A gyermeki észlelőt az események lenyűgözik sajátszerűségükkel, ezért a néző nem tudja elhelyezni az időben és a térben, nem tudja őket a hasonlókhoz kapcsolni, s így képtelen kijelölni helyüket a tudatban.

A felnőtt a dolgokat kevésbé látja sajátosnak és egyedinek, az azokat magukba foglaló kategóriák szerint ismeri őket fel. Nála az ismeretlen esemény észlelésén a megelőző tapasztalat uralkodik. Ez az észlelés elmossa az esemény individualitását és megismételhetetlenségét. A hasonlóság megöli az objektum sajátszerű kivételességét. A felnőtt gyorsan be tudja sorolni az új jelenséget a jelenségeknek ebbe vagy abba a csoportjába, gyorsan osztályozza.

Ez a két észlelési típus nem annyira életkori, mint inkább pszichológiai sajátosságokkal függ össze. Az első észlelési típust inkább az emocionalitás, a másodikat

[16] WALLON, HENRI: L'intérêt de l'enfant pour les événements et pour les personnages du film. Revue internationale de filmologie. 17. sz. 1954. 93—103. old.

inkább az intellektualitás jellemzi. Ez természetesen durva, csak elméleti felosztás. Ezen kívül a művészet immanens módon elősegíti, hogy az ábrázolt anyag minden alkalommal tagoltan, mindig újdonságként mutatkozzék a néző számára. Egyáltalán, a művészet tulajdonképpen abban rejlik, hogy újonnan teremtse meg a már megszokottá vált mozzanatot, hogy visszaadja a jelenségnek sajátszerűségét és eredetiségét.

Wallon azokat a befogadási szinteket rögzítve, amelyeknek a nézők típusai, sőt még a filmek típusai is megfeleltethetők, négy szintet különböztet meg:

a) a vásznon zajló események „puszta" egymásra következése iránti érdeklődés;

b) az eseményeknek mint egy átfogó cselekmény részeinek gondolati feldolgozása;

c) érdeklődés az embernek az eseményekben való fizikai részvétele iránt;

d) az eseményeknek a figura belső és külső élete egységeként való gondolati feldolgozása.

Csakhogy ezekből a befogadási szintekből kimarad a művészet néhány lényeges mozzanata, specifikuma, amely a szerző figyelmét elkerülte. A befogadási szintek Wallon-féle modellje bármilyen valóságos élethelyzetre alkalmazható.

A filmbefogadás legmagasabb szintjét nem egyszerűen az eseményeknek vagy valamelyik szereplőnek a megértése jelenti, amire Wallon szorítkozik, hanem a valósággal kapcsolatos alkotói koncepció megértése.

Termékenyebb volna a filmet két ellentétes irányú réteg dialektikus egységeként felfogni, amivel kulcsot kaphatnánk a befogadás megértéséhez.

1. Az első réteg az eseménysor analógiás, megszakítatlan egysége. Ezt felbonthatatlan egységként észleljük, ami különösen kézzelfoghatóan mutatkozik meg a film nézésekor.

2. A második réteget már olyan egységként észleljük, amely egymással ellentétbe és bonyolult kölcsönhatási viszonyokba kerülő kisebb egységekre bontható.

Ezek a kisebb egységek az eseménysornak, illetve az első rétegnek legkülönbözőbb elemei lehetnek. Kölcsönhatásba léphetnek egymással a cselekmény láncszemei, annak környezete, különféle plasztikus részletek, zenei témák, dialógusmozzanatok stb. Az első rétegnek ezek az egységei azáltal, hogy bonyolult módon láncolódnak, másodlagos jelentésre, olykor átvitt értelemre tesznek szert. E jelentések kialakulása jóvoltából a film „kifejezésszintje" átmegy a „tartalomszintbe". Ezek az egységek azáltal, hogy együvé kerültek, egyszercsak meghatároznak más egységeket (megelőzőket vagy utánuk következőket), sőt kódolják azokat. Ezen a síkon válik lehetővé, hogy a mozgóképről mint jelrendszerről beszéljünk. Minél több a láncolódás és az oppozíció a filmben, annál aktívabb az alkotói elgondolás, annál több a filmben a kódelem, s annál több okunk van arra, hogy a mozgóképről mint jelrendszerről beszéljünk. A film jeltelítettségének foka egyenesen arányos a film befogadásának nehézségével. A befogadás annál nehezebb, minél telítettebbek jelentéssel a film elemei külön-külön.

Így pl. Anderson „Ilyen a sportélet" című angol filmjében a rugby epizódnak

— szűk tematikus funkcióján kívül — átvitt értelme is van. Az epizódnak a film struktúráján belüli ismétlődése kódolja a többi epizódot. A hős egész életét a rugby-játék egyetlen roppant epizódjának észleljük. A durva fizikai erő, az erkölcsi kritériumok hiánya mutatkozik a világban való létezés egyetlen formájának.

Itt természetesen mindjárt hozzá kell tenni, hogy a filmnek ez a két rétegre való felosztása távolról sem egyetemes. Ebben az értelemben a játékfilmek egész áradatán belül három kategóriát kell megkülönböztetni.

1. Azokat a filmeket, amelyek kimerülnek az első réteggel és az eseménysor bonthatatlan egységét képviselik. A néző ezeket a filmeket mindennemű nehézség és intellektuális erőbefektetés nélkül „abszorbeálja". Emellett ez nemcsak a teljesen igénytelen ún. „közepes" filmekre jellemző, hanem a regények megfilmesítésének legtöbb esetére is. A regények megfilmesítésének példája jól illusztrálja az ilyen filmek sebezhetőségét, mert az eredeti irodalmi mű általában gazdag másodlagos strukturális réteggel rendelkezik. Ez történt Zarhival is, aki a „Karenina Anna" megfilmesítésekor elment a Tolsztoj-regény eseményeinek mögöttes értelme mellett.

2. Az olyan filmeket, amelyekben a két réteg összefonódik. Az egyik oldalon gazdag, dinamikus drámai eseménysort kapunk, amely a filmet látványossá teszi, másrészt igen telített a mögöttes jelentésréteg is. A film egyrészt emocionális élményt kelt, másrészt megfeszített szellemi munkára kényszeríti a nézőt, hogy leolvassa a film „belső beszédjét".

A két rétegnek ez az együttes jelenléte szerencsés eset mind a néző, mind a művész számára. Ezt spontán kompromisszumnak nevezhetnénk.

Világos, hogy az ilyen film a legkülönbözőbb kategóriájú embereket és nézőcsoportokat is kielégíti, de ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy minden egyes néző elhatol a film tartalmának mélyére, és észlelni képes mindkét réteget. A nézők nagyobbik része csak az első réteget észleli. A film mögöttes tartalmát vagy egyáltalán nem észlelik, vagy az csak hosszú idő elteltével bukkan fel.

3. Az olyan filmeket, amelyeknek alkotója feláldozza az első réteget a másodikért. Az ilyen filmekben kimaradnak láncszemek az eseménysorból, s a figyelem a téma megmaradó láncszemei közötti láncolódásra és azok átvitt értelmére összpontosul. Itt a forma minden eleme jelentéshordozóvá, tartalmassá válik. Ezek a filmek a néző alkotó jellegű közreműködését igénylik. Itt valósul meg Eizensteinnek az az elgondolása, hogy a nézőnek alkotnia kell. Az ilyen filmek arra szólítják fel a nézőt, hogy önállóan egészítse ki az eseménysoron belüli hézagokat, és önállóan olvassa le a különböző jelentéseket. Ezekben a filmekben realizálódik az a hegeli megjegyzés, hogy „a képszerű a rejtvényfejtés kielégülését nyújtja".

Az ilyen típusú filmet „nehéznek" nevezhetjük, mert befogadása objektíve nehéz, és itt különös élességgel jelentkezik „a mozi és a néző" probléma.

Thoma Mann mondotta, hogy regényeit nem lehet első olvasásra befogadni. Az olvasó csak akkor értheti meg regényének teljes eszmei tartalmát, ha a tematikát már jól ismeri, azaz amikor a regényt másodszor olvassa.

Ez a filmek harmadik fajtájának befogadására is érvényes. Idetartozik pl. Eizenstein „Rettegett Iván"-ja és Fellini „8 és 1/2"-je.

A filmeknek ez a három kategóriás felosztása, bár természetesen csak megközelítő jellegű, alkalmas arra, hogy megragadjuk a film struktúrájában az analógiás és a jelszerű réteg dialektikáját, és már némi képet ad arról, hogy milyen változások zajlanak le a képi vagy érzékleti gondolkodásban. Meg kell mondani, hogy a szerzők a legtöbb esetben beérik a logikus (fogalmi) és a képszerű gondolkodás ellentétének tényszerű megállapításával.

Nézzünk egy példát.

Jean Renoir „Játékszabályok" című filmjében van a következő epizód. A kastély vendégei vadászni mennek, szórakoznak, szerelmet vallanak egymásnak, megcsalják egymást, van közöttük egy komikus figura is, aki mindenféle tréfát eszel ki... Renoir azonban már itt különös figyelmet fordít arra, hogyan pusztulnak a nyulak, hogyan kergetik ki őket a rétre, s ott hogyan hullnak el egymás után a lövésektől. Sőt, úgy tűnik, mintha a rendező túlságosan gyönyörködnék ebben a részletben.

Később más események, más epizódok következnek. Majd megkezdődik a finálé, a kerti epizód. A féltékeny szolga két beszélgető alakot lát, az egyiken női köpeny. Arra gyanakszik, hogy megcsalták, s elhatározza, hogy bosszút áll. Ekkor azonban a férfi (maga Renoir játssza) kiválik a beszélgetésből, majd egy idő múlva odalép az egyik vendég, aki szenvedélyesen szereti a ház úrnőjét. A szolga lő. Ezzel végződik a film. Nincs semmiféle közvetlen kapcsolás, de a néző, miután látta a kerti gyilkosság jelenetét, kénytelen-kelletlen visszaemlékszik a nyúlvadászat epizódjára, mert a néző tudatában csak a záróepizódnak a (többé nem is ismétlődő) vadászat-epizóddal való összekapcsolásakor világosodik meg Renoir elgondolása, mondanivalója, világképe. Ekkor a nyúlvadászat epizódja már nem tűnik feleslegesnek vagy eltúlzottnak, hanem a záróképhez kapcsolódva arra kényszeríti a nézőt, hogy a záróképet is „vadászatként" fogja fel, csak átvitt értelemben. Ez a kiismerhetetlen végzet „vadászata" az emberekre. Renoir filmjében maguk a vadászok is vaddá, a sors vak bábjaivá válnak.

A részleteknek ez a kontrasztja hozza létre a méreteit és a filozófiai általánosítás erejét tekintve egyaránt nagyszabású képi jelet, amelyben egy egész társadalmi réteg világérzése fejeződik ki, amely a II. világháború előestéjén mélységesen érzi a kiúttalanságot és azt, hogy történeti útjának végére érkezett.

Ezt a következtetést azonban magának a nézőnek kell levonnia.

A rendező sehol sem „súg" neki: A gondolkodás törvényszerűségeire hagyatkozik, teret nyit a néző saját alkotómunkájának. Mindazonáltal természetesen feltételezi, hogy a néző így vagy úgy „leolvassa" elgondolását.

Itt két részreprezentáció egymásra utalása hozza létre a képet. Ez a példa jól igazolja Eizensteinnek azt a tételét, hogy a műalkotás, ha dinamikusan fogjuk fel, nem egyéb, mint a képek keletkezési folyamata a néző érzéseiben és gondolkodásában.

Másrészt azonban a film befogadása folyamán szüntelenül keletkeznek olyan jelentések is, amelyekre az alkotó nem gondolt, nem törekedett, amelyeket a néző maga visz be a filmbe, saját tapasztalatára és életjelenségeire vonatkoztatva azt.

Már ennek a két befogadási szintnek (a szándékos összefüggések szintjének és a belevitt összefüggések szintjének) a filmstruktúrán belüli együttes jelenléte is arról tanúskodik, hogy a film struktúrája *nyitott* struktúra.

A film struktúrája azonban nemcsak azért nyitott, mert a néző beleviszi a filmbe a maga szubjektív jelentéseit, és ezeket is hozzákapcsolja az eseménysor elemeihez, hanem azért is, mert maga a *filmi eseménysor egységeinek jelentésekkel való felruházási folyamata* csak a néző tudatában, a film befogadása folyamán következik be. A film önmagában, amikor nem látják, egyszerűen egy előhívott celluloid szalag.

6.

A jelsornak a befogadás folyamán történő kialakulása természetes folyamat, amelynek keretében a részjellegű és konkrét reprezentációk, az eseménysor, illetve analógiás sor összes eleme a néző tudatában általánosított képpé, az alkotó világmodelljévé alakulnak át.

Az esztétikai információ, mint minden másfajta információ, az időben adódik tovább, meghatározott sorrendben egymást követő elemek alakjában. Moles ezt a kibontakozás elvének nevezi. A kibontakozás elve azonban nem állítható szembe az integráns észlelés elvével, csupán kiegészítőleg figyelembe veendő mellette. Ez az egymást időben váltogató két elv nyújtja a filmbefogadás dialektikus képét. A kibontakozás módszere kíséri a befogadást, az integráns befogadás módszere teljessé teszi azt. A kibontakozás elve azt mutatja, hogy a filmstruktúra egymásra vonatkoztatott elemei a néző észleletében létrehozhatnak olyan jeleket, amelyek nem annyira a rendező által végzett munka kész eredményei, mint inkább a néző által végzett alkotómunkának köszönhetők, hiszen neki önállóan kell eljutnia mindahhoz, amit az alkotó mondani akart. Eizenstein szerint a film elemeinek kibontakozása rábírja a nézőt, hogy végül felfogja azt az általánosat, ami alkotáskor az egyes elemeket létrehozta, és egységgé kapcsolja össze őket, éspedig pontosan azzá az általánosított képpé, amelyben az alkotó élte át a témát, vagyis a nézőnek végeredményben ugyanazt kell átélnie.

Következésképpen a struktúra jelsorát akkor kapjuk meg, ha a filmstruktúrát nyitottnak fogjuk fel.

A filmtudomány szintetikus szakaszában a mozgókép valamennyi problémáját komplex módon kell vizsgálni. Sem a művész, sem a film, sem a néző nem tekinthető többé „magánvalónak", mert valamennyi egyetlen átfogó folyamatnak a láncszeme.

E szemlélet talaján több ponton módosítandó a filmelmélet. Nálunk nagyon sokat foglalkoznak a témával, de teljesen kidolgozatlanok a struktúra problémái, annak ellenére, hogy ezt a fogalmat rengeteget használják, természetesen a leg-

különbözőbb tartalommal. Valójában a film strukturáltsága a filmtudomány szintetikus szakaszának alapproblémája. Csak a filmstruktúra egzakt meghatározása és elemzése mutathatja meg, hogy az elméleti, az észlelés-pszichológiai és a társadalompszichológiai problémák szorosan összefüggnek egymással.

Ahhoz, hogy meghatározhassuk, mi a struktúra, tisztázni kell, miben különbözik a film meséjétől.

A struktúrafogalom jelentősége csak akkor ötlik szembe, amikor kilépünk a filmesztétika szűk keretei közül az észlelés pszichológiájának és a művészet társadalmi hatásának területére.

Már említettük, hogy a filmbefogadás folyamatát a néző tudatában a belső beszéd kialakulása kíséri. A néző kénytelen megfeszített munkát végezni, hogy összekapcsolja az eseményeket, átgondolja az összefüggéseket a kép és a hang összes eleme között, röviden, hogy dekódolja a film értelmét, annak minden mozzanatában. A néző nem passzívan követi a cselekmény és az alkotói gondolat kibontakozását, kénytelen hol előre sietni, hol visszafordulni. A befogadási folyamat dinamikus.

A film struktúrája magába foglalja a mesét is, vagyis az eseményekből álló analógiás szekvenciát, és a belső beszédnek a néző belső tudatában való dinamikus kialakulási folyamatát is, amely a mese észlelését kíséri, és annak elemeit jelekké alakítja át.

Ebből a sémából már világos, hogy a filmnyelv problémáit, a befogadás problémáit és a művészet társadalmi hatásának problémáit nem lehet egymástól elszigetelten vizsgálni.

A drámailag kiélezett, sűrű cselekmény egyáltalán nem zárja ki a film jelrétegét, ha azt olyan folyamatként fogjuk fel, amelynek keretében a filmet észlelő néző tudatában létrejönnek a jelentések. Megfordítva, abból, hogy a film hemzseg mindenféle elvont szimbolikától, még nem feltétlenül realizálódik benne a jelsor. Ez a szimbolika lehet banális, és a néző zajként észleli, vagyis egyáltalán nem észleli.

Amikor a film struktúráját e két réteg együttes jelenléteként fogjuk fel, tisztában kell lenni azzal, hogy ez az együttes jelenlét minden rendezőnél más lehet, s ez távolról sem közömbös a néző szempontjából.

Az analógiás réteg és a jelréteg problémája tulajdonképpen nem más, mint a gondolat és a cselekmény, az ábrázolt jellem és az alkotói eszme, az emocionális és az intellektuális elem, a színészi és a rendezői elem stb. egymáshoz való viszonyának problémája.

A film struktúrája végső soron a művész tudatának struktúrája, és annak a művésznek lesz nagyobb a hatása, nagyobb a visszhangja a nézőtéren, aki ismeri az észlelés törvényeit, és pontosan kiszámítja mindazokat a reakciókat, amelyeket a filmnek a nézőben ki kell váltania. Ha ezt pontosan tudja, szabadon kezelheti az anyagot, elhagyhat különböző láncszemeket a meséből stb.

Habár az analógiás réteg és a jelréteg egymáshoz való viszonya minden jelen-

tékenyebb filmnek törvénye, a gyakorlatban néha másként fest a dolog. Valamilyen oknál fogva, a rendező gondolkodási sajátosságai miatt, ha például elképzelése nem érett meg, vagy ellenkezőleg, túlérett és fogalommá kristályosodott, előfordulhat, hogy a filmben valamelyik réteg túlsúlyba kerül. Az analógiás réteg túlsúlya azt eredményezi, hogy a néző emocionálisan a hős hatalmába kerül, ugyanakkor viszont csökkent az intellektus szerepe az észlelésben. Ekkor a néző tudatában a jelréteg csak éppen felbukkan, de nem aktív, és a film észlelése passzív. Az ilyen film még akkor is rákényszeríti erre a nézőt, ha sokkal bonyolultabb koncepció befogadására is képes volna. Lehetetlenné válik az alkotói elképzelés leolvasása, s ezért a néző a hős sorsának puszta átélésére szorítkozik. Ebben az esetben a műalkotás elveszíti specifikus sajátosságait és a puszta élettény, a közvetlen emóció színvonalára süllyed.

Gyakran fordul elő, hogy a néző jelentékeny filmeket úgy fogad be, hogy csak az egyik réteget észleli.

Még ha figyelmen kívül hagyjuk is a néző által a filmbe bevitt szubjektív jelentéseket, s csak a szerző által szándékolt jelentéseket tartjuk szem előtt, igen nagy szerepe van a befogadási folyamatban a szubjektív mozzanatnak. Itt arra gondolunk, hogy az emberek nem egyformán képesek a művek dekódolására, a művész képi modelljének felismerésére.

Így pl. Wallon felhívja a figyelmünket arra, hogy a nézők általánosító képessége rendkívül különböző. Bizonyos nézők hajlamosak arra, hogy csak az egyedi, részleges, konkrét jelenségeket észleljék, s ebben az esetben a film befogadása teljesen különálló, kapcsolat nélküli érzetek sorozata lesz. Mások viszont a cselekmény kibontakozása folyamán osztályozzák az eseményeket, sokkal kevésbé tekintik az eseményeket elkülönülten és egyedileg, kategóriák alakjában észlelik őket.

Következésképpen a jelsor kialakulása mind a film strukturális sajátosságaitól, mind a néző gondolkodásának szubjektív sajátosságaitól függ. A jelsornak a tudatban való kialakulása hosszú ideig tart. Valamennyien visszaemlékszünk olyan esetekre, amikor egy film közvetlenül a megnézése után még nem állt össze tudatunkban, csak bizonytalan érzeteket hagyott hátra, és csak egy idő múlva kaptuk a kezünkbe a kulcsot a film megértéséhez és ilyen vagy olyan értelmezéséhez.

Olykor a néző valamilyen tehetetlenségi erők folytán megmarad azon a szinten, hogy csak az eseményeknek a mindennapi élet jelenségeivel való hasonlóságát „ismeri fel", az eseményeket nem az alkotói szándék fényében fogja fel, vagyis ebben az esetben a film befogadása nem jut el a jelsor létrehozásáig.

A Szovjet Állami Filmtudományi Intézet (VGIK) laboratóriumában végzett egyik kísérlet tanúsága szerint bizonyos nézők csak az analógiás sorra reagálnak, annak csak közvetlen, eseményi oldalát észlelik. Az ilyen típusú néző számára a művészet befogadásakor nincs különbség az élet jelenségei és a művészet jelenségei között. Erre a nézőre Eizenstein kifejezésével a film „semleges vonzóerői" ön-

magukban hatnak, az alkotói szándéktól függetlenül, s abszorbeálják a néző teljes érdeklődését.

Feltettük a nézőknek azt a kérdést, előfordul-e, hogy kétszer néznek meg egy filmet. Ezután felkértük őket, nevezzenek meg kétszer látott filmeket, és nevezzék meg azt az epizódot is, amely a legmélyebb hatást tette rájuk. Hosszú listát tettünk eléjük, amelyek „drámai vonzerejű" jeleneteket tartalmaztak, de ezek közül kizárólag a halál epizódjait jelölték meg: a „Hamu és gyémánt"-nál Maciek halálát, a „Hamlet"-nál Hamlet halálát, a „Júliusi eső"-ben az apa halálát, az „Elfelejtett ősök árnyai"-ban az apa halálát, a „Zöld kocsi"-ban a hősnő halálát, a „Kalandkeresők"-ben Leticiusz halálát, az „Út az életbe" című filmben Musztafa halálát...

A halál epizódja közvetlen emocionális erővel hat a nézőre. E tekintetben nem beszélhetünk arról, hogy a film befogadásakor jelsor keletkeznék. Emlékezzünk Vigotszkijnak arra a gondolatára, hogy az alkotó megfosztja emocionális tartalmától a mű struktúrájába bekerülő jelenségeket, hogy igyekszik enyhíteni, megszüntetni az ilyen eseményeknek a befogadóra tett közvetlen hatását, s azt másvalamivé, az eredeti emocionális jelentéssel ellentétes tényező változtatni.

Válasszunk ki egyet a felsorolt epizódok közül: Lena apjának halálát a „Júliusi eső" című filmből. A néző valamilyen inercia erejénél fogva reagál a film egyik szereplőjének halálára, észre sem veszi, hogy a rendező magát a halál tényét kiemeli a film keretei közül. Hucijev szeretné kiiktatni azt a közvetlen emóciót, amely az életben ezt a jelenséget kísérni szokta. A rendező szempontjából itt a halálnak merőben sajátos atmoszférát kellene teremtenie, a rendező azt szeretné hangsúlyozni, hogy valamilyen jóvátehetetlen és szörnyű dolog történt, hogy ez az emóció átterjed a hősök egymáshoz való viszonyára. A rendező a közvetlen emóciót más epizódokra viszi át. Ilyenformán ez az emóció az eseménysor más elemeit kódolja, ezzel az eseménysort jelsorrá alakítja át. Csakhogy előfordulhat, hogy a nézőnél ez az átalakulás nem játszódik le.

Ha a kép valamelyik rétege túlsúlyba kerül, ez megbontja a képi gondolkodás dialektikáját.

Az analógiás sor túlsúlya azt eredményezi, hogy maximálissá válik a nézőnek a hőssel való azonosulása („identifikációja"), az érzelmi töltés a végsőkig fokozódik. Ez tulajdonképpen jellemző is a művészetre. Üssük fel bármelyik ilyen tárgyú népszerű füzetet, s látni fogjuk, hogy ott, ahol a szerző határt von a művészet és a tudomány között, az emocionalitást jelöli meg a művészet legfőbb jellegzetességeként. Csakugyan, bármilyen művészi élményre jellemző, hogy a befogadó együtt érez, emocionálisan szolidáris a hőssel, sőt azonosítja magát vele. Ezzel a sajátossággal a művészet minden fajtájának befogadásakor találkozunk. A mozi azonban különleges, specifikus elvvé avatja ezt a sajátosságot.

Amikor a környező világot észleljük, valamennyi jelenséget természetes közegében regisztráljuk. Összhangban vagyunk a környezettel, a tárgy vagy a jelenség észlelését gyorsíthatjuk, lassíthatjuk, akár meg is ismételhetjük. Mi vagyunk a kezdeményező fél. Saját vérmérsékletünk, ütemünk, gondolkodási sajátosságaink

szerint ismerjük meg a rajtunk kívül objektíve létező tárgyakat. Van időnk ahhoz, hogy bevonjuk az észlelés aktusába egész megelőző tapasztalatunkat, és sohasem feledkezünk meg magunkról. A valóságos világ észlelésekor mindig azonosak maradunk önmagunkkal.

A film észlelése felbomlasztja ezeket az objektum és a szubjektum, az észlelendő és az észlelő között ható természetes viszonyokat. Ellentmondásba kerül egymással az a közeg, amelyben a néző van, és a vászon közege. Sőt, a vászon közege kényszeríti a nézőt, hogy megfeledkezzék saját létezési közegéről.

A mozi specifikus sajátossága hatásának dinamizmusa. E körülmény jelentőségét egy pillanatig sem szabad kisebbíteni, még ha figyelembe vesszük is mindazokat a változásokat, amelyek az utóbbi években következtek be a filmdramaturgiában. A vásznon folyó cselekmény üteme messze felülmúlja a nézőtéren ülő ember ütemét. Ha követni akarjuk a vásznon folyó cselekmény kibontakozását, teljes figyelmünket a vászonra kell irányítani. Minden erőfeszítésünket összpontosítani kell, hogy megértsük a szekvencia logikáját és pontosan regisztráljuk az egymást követő filmkockák közötti összefüggéseket. Egyszerűen nincs módunk arra, hogy szemünket elvonjuk a vászonról, hogy figyelmünket gyengítsük, mert akkor esetleg valamit elmulasztunk, nem látunk meg, sőt nem értünk meg. Elnyel minket a cselekmény, és azon vesszük észre magunkat, hogy mesterséges közegben élünk. De ha nem érzékeljük többé a valóságos környezetet, akkor megszűnnek azok a természetes érzéseink és érzeteink is, amelyek általában jellemzők ránk, olyan érzések keletkeznek bennünk, amelyeket a film oktrojál ránk.

Próbáljunk meg önmagunk maradni: igyekezzünk fenntartani azokat az érzéseket, amelyek a természetes környezetből érkeznek hozzánk, ne feledkezzünk meg egy pillanatra se szomszédainkról, próbáljuk figyelni őket és eresszük szabadjára képzelőerőnket — ebben az esetben egyszerűen elveszítjük érdeklődésünket a film iránt. Választani kell: vagy a vászon, vagy az a fizikai környezet, amelyben vagyunk. A néző kénytelen az előbbit választani.

Amikor egy könyvet vagy egy színházi előadást fogadunk be, még össze tudunk békíteni egymással két sort, a fizikai helyzetünkből eredő érzeteket és a könyvből eredő érzeteket. Ez a két érzetsor egyidejűleg létezik, és abszolút értelemben sohasem válik el. Összefonódnak egymással.

A könyvben gyönyörködő olvasó átadja magát az író által eléje tárt kigondolt világ hatalmának. Érezni kezdi azt, amit a könyv hőse. Ezek az érzések és érzetek ellentmondanak az olvasó fizikai környezetének. Olvasás közben azonban ez a fikció világába való elmerülés folytonosan megszakad. Miközben olvasunk, folytonosan visszatérünk azokhoz a körülöttünk levő dolgokból eredő érzésekhez és érzetekhez, amelyeknek az égvilágon semmi közük sincs az irodalmi mű hősének érzéseihez. Elvehetjük szemünket a könyvről, rágyújthatunk, megtörölhetjük a szemüvegünket, átülhetünk egy másik székre, ide-oda rakosgathatunk tárgyakat. Egyáltalán, letehetjük a könyvet egy bizonyos időre, hogy azután újra elővegyük. Erre az időre megszakad a könyvből eredő érzetek folytonossága s így újra meg

újra létrejön közvetlen kontaktusunk valóságos környezetünkkel. Olvasás közben képzeletünk elvihet más országokba, sőt más bolygókra is, de mégsem fenyeget az a végletes veszély, hogy teljesen feloldódunk a fikcióban.

A színházi előadás befogadási módja közelebb van a könyv befogadásához, mint a moziéhoz. S nem azért, mert az előadást részekben fogadjuk be, a felvonásokat elválasztó szünetek miatt, amelyek során visszatérünk a természetes környezetbe, hanem azért, mert magának a színháznak a természetében rejlik valamilyen hipotetikus mozzanat, valamilyen egyezség a nézővel.

Minthogy a film a fotografikusság értelmében kézzelfoghatóbban ábrázolja a valóságot, ezzel kényszeríti a nézőt, hogy higgyen abban, ami a vásznon folyik. Itt eltűnik az az illúzió, amely a színháznál még lehetséges. A mozi megköveteli a vásznon folyó történés valóságába vetett abszolút hitet, ezzel mintegy megsemmisíti a két sornak, a néző fizikai érzetsorának és a vászonról hozzáérkező érzetek sorának a színház esetében még lehetséges egyidejű létezését. Két érzetsorra szakadnak szét, s ez a szétszakadás a filmhatás specifikus törvényszerűségévé válik.

Henri Wallon pl. annyira uralkodónak tekinti a filmbefogadásnak ezt a sajátosságát, hogy szerinte ez a folyamat elidegeníti a nézőt önmagától: „A moziban — írja — teljesen el kell feledkezzek magamról. Itt csak egy vizuális sor létezik, amely megragad engem és bitorolja a hozzám mint személyiségemhez tartozó érzéseket".[17]

Csakhogy Wallon ezt a sajátosságot a filmbefogadás elvont, időtlen és abszolút jegyévé avatja, ami teljesen helytelen, mert minden rendező a maga módján megpróbálja megszüntetni a művészetnek a nézőre tett hipnotikus hatását, a befogadás folyamán fellépő önelidegenülést. De ettől függetlenül is, sohasem semmisülhet meg teljesen a nézőnek a filmhez való analitikus viszonya.

Csak el kell olvasni Rommnak azt a cikkét, amelyben a „Hétköznapi fasizmus" című filmjén végzett munka tapasztalatait elemzi, s világossá válik, hogy a rendezőnek igenis súlyos problémája, hogyan találhat kontaktust a nézővel, hogyan találhatja ki előre reakcióit.

Eizensteinnek a filmszerkesztés elméletének megalkotásával az volt a célja, hogy felbomlassza az emocionális hipnózist, és a megoldást a témaszerkesztésnek abban a sajátos kompozíciós fogásában lelte meg, amikor az ábrázolás tárgya és a dolog szerkesztési törvénye nem esik egybe, továbbá nem esik egybe a hős és az alkotó érzelmi beállítottsága sem, hanem az alkotó teljes egészében az eseményekhez való saját viszonyából kiindulva építi fel a kompozíciót.

Utóbbi filmjeiben (a „Persona"-ban és a „Farkas órája"-ban) Bergman megpróbálja szétrombolni a cselekmény realitásának illúzióját. Így ír: „Rájöttem — és ez hihetetlenül érdekes —, hogy a film semmit sem veszít azzal, ha az ember

[17] WALLON, HENRI: L'acte perceptif et le cinéma. „Revue internationale de filmologie". N. 13. 1953.

szétrombolja a realitás illúzióját, ha megakadályozza, hogy a nézők az illúzióra állítódjanak be, s közvetlenül a filmhez mint olyanhoz utalja őket. Csodálatos dolog ez — arra serkenti a közönséget, hogy ismét merüljön el drámai eseményekben. Ezért ismétlem meg a «Farkas órája» címet a film közepén".[18]

E fogás véleményünk szerint teljesen szervetlen a filmben, ellentétben a színházzal, ahol tökéletesen jogosult.

Mindezeknek a kísérleteknek egyetlen célja volt: megszüntetni a nézőnek a cselekményben való passzívan szemlélődő elmerülését, felébreszteni benne a megértés, értékelés, válogatás és . . . alkotás önálló képességét. Eizenstein igen gyakran használta a „nézői alkotás" kifejezést.

Ha szétromboljuk a nézőnek a hőssel való azonosulását és a hős sorsára való közvetlen reagálását, módosulnak a mű összes művészi koordinátái. Ha megsemmisülnek a művésznek a nézővel való, az egész idő alatt ellentmondást nem tűrően működő kontaktusai, ezt csak a mű strukturalitása kompenzálhatja, az, ha a film struktúrájában megnő az olyan viszonylatok és elemek fajsúlya, amelyek mindenekelőtt a néző intellektusát aktivizálják.

Mejerhold igen pontosan fejezte ki magát, amikor azt mondotta, hogy „anyagunkat pontosan kalkulálhatóvá" kell tenni.

Lényegileg csak az aktív jelréteg oldja meg a Wallon számára megoldhatatlan problémát.

Az összes gondolkodási képesség bekapcsolása, az emocionális és intellektuális szint egyesítése megszünteti az emocionális hipnózist, és elmozdítja a néző perspektíváját.

A legésszerűbb természetesen a két réteg egyesítése: ha érzelmi síkon is ábrázolják a hőst, s ha a néző intellektusát is bekapcsolják a befogadási folyamatba. Sok esetben azonban eltolódást figyelhetünk meg a jelsor kialakítása irányában. A modern művészet általában intellektuális. Sok rendező a „fejből" indul ki. Bergman teljes joggal nevezi Godard néhány filmjét „képrejtvénynek".

Végig a film jelrétegéről beszéltünk. Néhány szót magáról az esztétikai jelről is szólni kell, hiszen ezt a kifejezést még ma is vitathatónak tekintik a művészet vonatkozásában. És joggal. Bizonyos szemiotikai művészetelméleteket olvasván, az ember félteni kezdi a művészet specifikumát.

Hegel annak idején azt mondotta, hogy a művészet számára nem elég a puszta jel. Ha a film struktúráját dialektikusan szemléljük, mint egyszerre analógiás és jelstruktúrát, ez csak igazolja a német filozófus szavait.

Amikor a filmstruktúra befogadásával kapcsolatban megkülönböztetjük az implicit és explicit összefüggéseket, a következő szinteket kell rögzíteni az explicit összefüggések szférájában:

[18] Entretien avec Ingmar Bergman sur L'heure du loup. „Cahiers du cinéma." N. 203. 1968. 49. old.

1. a társadalmi tényezőket (az emberek a műveket nem légüres térben észlelik, hanem a befogadásra és az értelmezésre számos olyan jelenség is hat, amely közvetlenül nem kapcsolatos a filmmel);

2. az esztétikai tényezőket (a néző esztétikai tapasztalatának a befogadásra gyakorolt hatása);

3. az individuálpszichológiai tényezőket (a néző élettapasztalatának és személyi sajátosságainak hatása a befogadásra).

Mindezek a szintek természetesen kölcsönösen összefüggnek egymással. Ezért több tudományág — a filmológia, a szociológia, az esztétika, a pszichológia stb. — érintkezési pontjain kell tanulmányozni őket, vagyis igénybe kell venni minden olyan tudományszakot, amely ilyen vagy olyan mértékben hozzájárulhat a közös feladathoz, a filmbefogadás törvényszerűségeinek tisztázásához.

JARVIE, I. C.

Közönségszociológia: ki néz filmeket és miért?*

1. A KÖZÖNSÉG SZEREPE A TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓBAN

A „passzív" közönség: mítosz

Mit nevezünk közönségnek, s miben sajátos a moziközönség? A közfelfogás szerint vannak aktív kedvtelések és passzív kedvtelések, s közönségnek lenni az utóbbi, míg viszont zenélni és hímezni az előbbi kategóriába tartozik. Ez a felosztás gyakran azt szolgálja, hogy felkeltsék csodálatunkat egy elmúlt kor iránt, amikor az emberek állítólag énekeltek, játszottak, varrtak és hangosan olvastak, és általában maguk gondoskodtak saját szórakoztatásukról. Tény és való, hogy amikor a szórakoztatás még nem volt ipar, az embernek magának kellett gondoskodnia róla, illetve helyesebben, a saját környezetén belül kellett biztosítania. Ám az emberek még akkor is olvastak könyveket hangtalanul, s kevés ennél passzívabbnak *látszó* tevékenység létezik. Könyvet olvasni annyi, mint egy főnyi közönségnek lenni. A moziban is közönség van, csak más méretű, és egyszersmind más minőségű. Azt állítom, hogy a tömegközönség szituációját jellemző passzivitás semmivel sem kárhoztatható inkább, mint a könyvolvasást jellemző passzivitás; és hogy rendkívül félrevezető a „passzív" jelzőt szellemileg és fizikailag „restnek" értelmezni; világos ez a könyv példájából is. Végül is, a tömegkommunikációs eszközökkel szemben ugyanúgy, mint bármilyen más szituációban, az ember többféleképpen lehet közönség. A rádió vagy a televízió közönsége, miközben a műsort figyeli, egész sor mindennapi házi tevékenységet végezhet. A moziközönség fütyülhet, alhat, csókolózhat és ölelkezhet, ehet, ihat és még számos egyéb dolgot csinálhat. A könyv olvasója viszont vagy ül, vagy fekszik, s közben legfeljebb ihat, dohányozhat és koncentrálhat.

* A tanulmány eredeti címe: The Sociology of an Audience. Who sees Films and Why? Részlet a szerző „Towards a Sociology of the Cinema. A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry" c. könyvéből. (Routledge and Kegan Paul, London, 1970), 85—117. old.

Mi a jelentősége mindennek? Még ha a tevékenység tökéletesen passzív is, mint a könyv esetében, vagy koncentrációt is feltételez, mint bizonyos esetekben egy könyv vagy egy film, miért kellene ezt az állapotot kevésbé elfogadhatónak, helyeslésünkre kevésbé méltónak tekinteni, mint mondjuk, egy magunk készítette madrigált vagy egy népdalegyüttesben való részvételt? A szokásos válasz a puritanizmusban gyökerezik; abban az érzésben, hogy a munka nemesít, nevezetesen még az öröm megszerzésére irányuló munka is. Az embernek a könyvre oda kell figyelnie, és dolgoznia kell rajta; a film ugyanezt tálcán kínálja. Ez az érvelés minden ízében téves, egyszerűen abszurd. Sznob és pontatlan. Vajon a Máté-passió hallgatása passzívabb vagy aktívabb tevékenység-e a hímzésnél vagy a mosogatásnál? Az angol és az amerikai munkások, a vidéken és a városokban egyaránt, esténként a kocsmákban nem körben üldögéltek. Dolgoztak és játszottak. Némelyek táncoltak, mások meg nézték őket. A nézegetés mindig igen elterjedt és teljesen jogosnak tekintett tevékenység volt. Ha valakinek nincs kedve táncolni vagy bekapcsolódni az éneklésbe, ez egyáltalán nem ok arra, hogy megrójuk: mindenki úgy keresi az örömöt, ahogyan jólesik neki, feltéve, hogy ezzel nem árt másoknak. Ez az egész puritán „csináld magad" elmélet az ember könyökén jön ki. Semmiféle örömöm nem lenne abból, ha előbb meg kellene írnom egy könyvet, hogy elolvashassam, vagy meg kellene csinálnom a filmet, hogy megnézhessem. Mindebből azt szűröm le, hogy örömei egy részét az ember maga csinálja, másokat megvásárol: mindenki a saját ízlése szerint. Mozijegyet venni pontosan ugyanolyan, mint könyvet venni, a filmnek ezen kívül még az a nagy előnye is megvan, hogy olyan embereknek is örömet okozhat, akik nem tudnak olvasni.

Mindez nyilvánvaló, de a puritán elmélet túlságosan elterjedt, semhogy magyarázat nélkül megszabadulhatnánk tőle. Szerintem itt egy baljós és sznob paternalizmussal van dolgunk, amely csak néha mutatja meg valódi, antidemokratikus arcát, például a cenzúrát és az agymosást támogató elméletekben. Egy hatalmas értelmiségi tábor (legyen a neve: *P és P* — a professzor és a pap?) retteg a tömegkommunikációs eszközöktől és hadjáratot folytat ellenük, ideértve a filmet is, mert, úgymond, csak úgy árad belőlük az erőszak és a szex; mert súlyos problémákat megbocsáthatatlanul leegyszerűsít; mert lehetővé teszi az emberek számára, hogy a valóságból egy álomvilágba meneküljenek, ahelyett, hogy szembenéznének az élet problémáival. Hollywood „álomgyár", a film „vámpír művészet" stb. Ez az álláspont azért sznob, mert az embereket ostobának tartja, és úgy véli, hogy a közönség egyszerűen magábaissza, amit lát. Saját tapasztalatom szerint azok az egyszerű emberek, akik rendszeresen néznek filmet, egyáltalán nem olyanok, mint a szivacs, hanem nagyon is a földön járnak, szkeptikusan ülnek a moziba, és nagyrészt kritikával fogadják azt, amit látnak. Paternalistának pedig azért tekintem ezt a bizonyos álláspontot, mert cenzúráért és „magasabb mércéért" kiált. A cenzúrához cenzorok kellenek, azaz ki kell választani meghatározott személyeket, olyanokat, akiket nem ronthat meg semmiféle ártalom, s lehetővé kell tenni számukra, hogy minket is megvédelmezzenek a romlástól. Ez azonban olyasmi, amivel kapcsolat-

ban a legtöbb ember azt igényli, hogy bízzák csak rá. A szóban forgó álláspont antidemokratikus tendenciája már akkor jelentkezik, amikor nem akarják megengedni az embereknek, hogy saját maguk cenzorai legyenek. De még kézzelfoghatóbb az antidemokratizmus a magasabb mérce követelményében. E jelszó mögött az a gondolat húzódik meg, hogy nem cirkuszt, hanem Shakespeare-t, s aki az előbbit jobban kedveli, az értéktelenebb ember. Másutt már kifejtettem, milyen élesen szembenállok ezzel a felfogással. Szeretném itt ezt a beállítottságot mélyebben elemezni.

A tömegkommunikációs eszközökre (ezen belül a mozira és a televízióra) vonatkozó differenciálatlan negatív értékítéleteket a papok és a professzorok nagyon gyakran karöltve hangoztatták. Érvelésük az esetek nagyobbik részében nem terjed túl azon a megállapításon, hogy a tömegkommunikáció hallgatása, nézése stb. passzív agymosás. Az ember minduntalan belebotlik ebbe az álláspontba. Kijelentik,[1] hogy a filmek, a rádió, a televízió, a popzene hatása teljesen differenciálatlan: a műsorok közötti különbségek annyira csekélyek, hogy nem is számítanak. Hogy egészen őszinte legyek, ezt csak olyan ember mondhatja, aki a szó szoros értelmében *egyáltalán sohasem* nézi vagy hallgatja az ilyen műsorokat. S ha az ilyen ember időről időre érintkezésbe kerül is tömegkommunikációs eszközökkel, gondolkodását annyira gúzsbakötik a prekoncepciók, hogy azokon semmi sem hatol át. Ez a tömegkommunikációs eszközök iránti süket megvetés rendkívül ártalmas, különösen azoknál, akik szakértőiknek tüntetik fel magukat. Ennek az egész álláspontnak a cáfolatában abból a tételből indulok ki, hogy korunkban a mozi bizonyos művészek kiválasztott kifejezési eszközévé válik. A film, a rádió, a televízió és a popsong annyira nem tekinthető az ellenállásra képtelen közönség tudatán végighömpölygő differenciálatlan áradatnak, hogy éppen ellenkezőleg: a legadekvátabb és a legkorszerűbb, elsőrendű kifejezési eszközökké váltak olyan emberek számára, akiket nagyon is igényes körökben alkotó művészeknek tekintenek. Mindenki, aki megtanulja azt a nyelvet, amellyel ezek a művészek dolgoznak, tisztán meg tudja különböztetni termékeiket. A televízió egyelőre erősen kedveli a ciklusokat vagy sorozatokat. De ez is igen differenciált műfaj azok számára, akik ismerik, vagyis akik elhatározták, mint jómagam is, hogy komolyan veszik.

Még szerencse, hogy a prédikációk ellenére változatlanul örömünket leljük a tömegkommunikációs eszközökben. Az agymosás útját állja a *P és P* ellenagymosásnak — amit a *P és P* ellenagymosás mindjárt meg is magyaráz: az olyan embereknek, mint én is, úgymond, annyira megmossák az agyát, hogy már oda sem figyelnek arra, amikor kimutatják, hogy megmosták az agyukat. Így azután a *P és P* ellenagymosás alapjául szolgáló elméletet még alá is támasztja az az empirikus bizonyság, hogy a tömegkommunikációs eszközök nézése—hallgatása kikerül az érintettek ellenőrzése alól *(sic)*. Maguk az áldozatok ismerik el passzivi-

[1] Meyersohn, Rolf B.: A Critical Examination of Commercial Entertainment. In: Kleemeier, R. W. (ed): Ageing and Leisure. New York, 1961. 243—272. old.

tásukat és hiszékenységüket azzal, hogy védik a védhetetlent, ti. a tömegkommunikációs eszközöket. A szociológiai vizsgálatokból kiderül, hogy a tömegkommunikációs eszközökkel való nagyobb mérvű időtöltés általános passzivitással és hiszékenységgel jár együtt, továbbá, hogy ezeknek az eszközöknek a nézése—hallgatása annál nagyobb mérvű, minél alacsonyabb a társadalomban elfoglalt hely.

Ám mihelyt logikailag elemezzük a problémát, világos, hogy bármilyen összegyűjtött tényanyag a *P és P* elméletet igazolná (s ez különösen így van akkor, ha a tények olyan embereket mutatnak, akik tagadják az elméletet, akiknek tehát nyilvánvalóan teljesen kimosták az agyát), következésképpen az elmélet bármilyen igazolása üresjárat, mert egyszerűen nincs olyan bizonyító tényanyag, amely az elmélet *ellen* szólhatna. Lehetséges azonban, hogy egy ilyen hitelesnek látszó elméletet nem lehet lerázni puszta iróniával, mint ahogyan én beszéltem itt a papokról és professzorokról.

Foglaljuk össze az eddigieket. Egy, a tömegkommunikációs eszközökre vonatkozó plauzibilis elméletet ironikusan cáfoltunk egy logikai fogással; a cáfolatot mi magunk inadekvátnak nyilvánítottuk; a logikai elemzésre hivatkozva azonban megcáfoltuk a cáfolat cáfolatát is. Most már itt az ideje, hogy komolyan szemügyre vegyük, mit is mondanak a papok és professzorok. Álláspontjukat tulajdonképpen nem is olyan nehéz megvédeni: végül is a tömegkommunikációs eszközöket nézni vagy hallgatni *csakugyan* könnyebb, mint regényt olvasni. Mégpedig azért mert a regényolvasás megköveteli az olvasótól képzelőerejének mozgósítását, azt, hogy tudatában rekonstruálja a csak vázlatosan leírt jeleneteket és személyeket. Ez annyira így van, hogy ha valaki egy könyvből készült filmet előbb lát, mintsem magát a könyvet olvasta volna, ez rövidre zárja a képzelőerővel való olvasás aktusát, és gátlólag hat a szerző minden olyan szándékának megvalósulására, amikor soraival így vagy úgy aktivizálni kívánta az olvasó képzelőerejét. Ez a probléma egyébként akkor is jelentkezik, ha a könyvből készült filmet a könyv olvasása *után* látjuk: az, ahogyan a film realizálja a jeleneteket és a személyeket, mindig csalódást okoz, mert sohasem esik egybe az olvasó saját képzeleti aktusával, amelyhez nyilvánvalóan ragaszkodni szeretne. Vagyis, ha már olvasta a könyvet, akkor jobban fogja szeretni a filmnél; empirikusan azonban leszögezhetjük, hogy bármilyen könyvből készült filmet többen láttak, mint ahányan ezt a könyvet valaha is olvasták. Miért? Nyilvánvalóan azért, mert nézni könnyebb, mint olvasni. Azt is mondhatná valaki, hogy nem annyira a könnyebbségről van szó, mint inkább az időráfordításról; egy film két órát vesz igénybe, egy könyv x órával többet: néhány mondatra mindenképpen szükség van egy helyiség vagy egy arc leírásához, de ahhoz, hogy mindez megjelenjék a vásznon, egyáltalán nem kell idő. Ez azt jelenti, hogy vagy türelmetlenek vagyunk, vagy lusták. Ha türelmetlenek volnánk, akkor mindenki azt tenné, hogy a könyv utolsó lapját üti fel. *Ergo*, lusták vagyunk.

De tulajdonképpen miért baj, ha lusták vagyunk? A puritanizmus ismét felüti a fejét. Ami a képzeleti folyamat rövidrezárását illeti, megtanulhatjuk, hogy jobban csináljuk, és ne rontsuk el a saját örömünket. Ellentétben azzal, ami az iro-

dalmi sznobok felfogásából következnék, az emberek nem vesznek könyvet a kezükbe csak azért, mert történetesen nem áll módjukban filmet nézni. Könyv versus film ugyanolyan hamis ellentét, mint könyv versus jó könyv. Az egyiknek a hiánya nem tereli az embereket a másik felé: ezek csak elhanyagolható mértékben helyettesíthetik egymást. Ha valaki nem jut hozzá egy detektívregényhez, ettől még nem fogja magától a kezébe venni Jane Austen valamelyik könyvét. Ha valakinek nem áll módjában moziba menni vagy detektívregényt olvasni, ehelyett esetleg bulvárlapot olvas, odaáll egy játékasztalhoz, felhajt egy pohár italt, vagy vásárol egy csomag cigarettát. Csakis az ízlésnek a türelmes és pluralista esztétika jegyében való nevelése és művelése egyeztethető össze a demokráciával. Gans annak idején egy nagyon fontos cikksorozatban[2] megtámadta azt a monolitikus esztétikai modellt, amely a magaskultúrát helyezi a csúcsra, és minden egyebet — mint értéktelent — egyetlen masszaként ítél el. Műfajok durva, átfogó rangsorolása esetleg lehetséges volna, pl. a kamarazenét szembe lehetne állítani a népzenével, de ezzel sem megyünk sokra, és a dolog könnyen torkollik sznobizmusba.

Ha a pluralizmus talajára helyezkedünk, beláthatjuk, hogy egy film megnézése ugyanolyan gazdag kétórás időtöltést jelenthet, mint bármi más. Ha némelyek Jane Austennal vagy Charles Dickens-szel érvelnek, Michelangelo Antonionit és Akira Kurosawát kell velük szemben felsorakoztatni. Ha a mozibajárás passzivitásáról beszélnek, akkor hivatkozni lehet a képregényre. A filmek gazdag és bonyolult nyelvezetet használnak, amely olyan dolgok illusztrálására is képes, amiket a próza nyelve nem ragadhat meg. Vagy pl. még inkább figyelemre méltó tény, hogy az elbeszélés és a költészet technikáját sokban gazdagította a mozival való kapcsolat. Természetesen még inkább igaz a hatás fordítva is.

Filmközönségnek lenni ugyanolyan bonyolult és produktív élmény, mint egy színházi előadás közönségének lenni. Természetesen másfajta élményről van szó, hiszen más a közlés közege. De azok az indokolatlan támadások, amelyek a mozit a „csináld magad"-hoz meg az olvasáshoz mérik, tökéletesen összekuszálják a dolgot.

A közönség mint strukturálatlan csoport

Társadalmunk bizonyos értelemben közönségek társadalma. Valamennyien napjában többször is különböző közlési eszközök közönségének a tagjai vagyunk, különböző helyeken, különböző kontextusokban. Reggel a rádió és az újság

[2] GANS, H. J.: The Social Structure of Popular Culture. Kiadatlan, 1959.; The Relationship between the Movies and the Public, and Some Implications for Movie Criticism and Movie Making. Kiadatlan, 1960; Popular Culture in America: Social Problem in a Mass Society or Social Asset in a Pluralist Society? In: Becker, H. S. (ed): Social Problems: A Modern Approach. New York, 1966. 549—620. old. Pluralist Aesthetics and Subcultural Programming: A Proposal for Cultural Democracy in the Mass Media. „Studies in Public Communication". 3. 27—35. old. 1961.

közönsége vagyunk. Munkába menet a plakátok közönsége vagyunk. Este a rádió, a televízió, a lemezjátszó, a film, a színház és a könyv közönsége vagyunk. Az esetek egy részében kedvtelésből vagyunk közönség, más esetekben szükségből — mint amikor pl. tájékozódás végett olvasunk el jeleket és feliratokat, sok esetben akaratunk ellenére[3] (pl. a televízió hirdetési műsora esetében). Ismereteink és élvezeteink nagy részére közönségként teszünk szert. Bármilyen fajta kommunikáció, még a személyes érintkezés is, többnyire továbbítót és vevőt feltételez: forrást, közeget és közönséget.

Mi a közönség? A szociológusok strukturálatlan csoportnak nevezik. Csoportnak kétségkívül csoport, annak ellenére, hogy csoportként csak megszakításokkal és mindig rövid időre létezik; hogy tagsága szakadatlanul módosul és átalakul. Blumer[4] szerint egy strukturálatlan csoportnak „nincs sem szociális szervezete, sem szokás- és hagyományrendszere, sem rögzített szabály- vagy rítusrendszere, sem szervezett érzületi tartománya, sem státusokhoz kötődő szerepstruktúrája, sem rögzített vezetősége". Eltekintve a szabályok és rítusok hiányától, a strukturálatlan csoportot, mint amilyen pl. a közönség, ezek a negatív jegyek határolják el a strukturált csoporttól, mint amilyen a politikai párt vagy a középiskolai osztály. *A* közönség *a* moziban feltehetőleg olybá tekintendő, mint amely az előbbi meghatározás szerint par excellence strukturálatlan csoport. Ám bármilyen konkrét — szomszédokból összetevődő — közönség, amely akár a peremvárosi, akár az autós moziban nagy valószínűséggel tükrözi annak a környező társadalomnak néhány jellemzőjét, amelyből rekrutálódott, már kevésbé strukturálatlan. Csakhogy ebben az értelemben *a* közönség egyáltalán nem létezik. Illetve legalábbis csak néhány, a tömegtársadalommal foglalkozó szociológus tudatában létezik.

Ha egy író könyvet ír, vagy egy rendező filmet csinál, rendszerint feltételezzük, hogy a közlés kiválasztott közege révén valamit mondani vagy tenni akar, hogy mindezt egy többé-kevésbé világosan elképzelt meghatározott közönség számára kívánja mondani, illetve tenni. Ily módon azt, amit csinál, bizonyos mértékig képzelt közönségére szabja, vagy úgy is mondhatnánk, ez a képzelt közönség megszabja azt, amit csinál.[5] A kereskedelmi televízió egyik legnagyobb problémája éppen az, hogy a műsorokat oly mértékben rászabják a feltételezett közönségre, hogy a kísérletezésnek úgyszólván alig marad tere. Az üzleti érdeknek a bevételi oldallal kell törődnie, az éter hullámai viszont eo ipso felvetik a köz iránti felelősség kérdését. E vállalkozások roppant méretei lényegileg megakadályozzák a szabad versenyt, s így mindenképpen szükség van valamilyen fajta korrekciós intézkedésekre. Angliában ezt a célt szolgálja a BBC és az ITA; az Egyesült Államokban az FCC. A filmüzlet talán azért mentes az állami szabályozástól, mert ez a

[3] Egyszer összetörtem a kocsimat, mert egy óriási Coca-cola hirdetés lekötötte a figyelmemet.

[4] BLUMER, H.: Collective Behaviour. In: Lee, A. M. (ed): New Outline of the Principles of Sociology. New York, 1946. 167—222. és 186. old.

[5] GANS, H. J.: The Creator-Audience Relationship in the Mass Media: An Analysis of Movie Making. In: Rosenberg, B. — White, D. M. (eds): Mass Culture. Glencoe, 1957. 315—324. old.

közeg nem annyira híreket és információt továbbít, mint inkább — kezdettől fogva — az alkotó képzelet jegyében fogant termékek hordozója. Legfőképpen azonban nem küszködik csatornahiánnyal.

A filmek szabadabbak abban az értelemben, hogy nem igényelnek korrekciós beavatkozást. Nem szabadabbak abban az értelemben, hogy rendszeresen figyelmen kívül hagyták volna közönségüket. A kérdés tulajdonképpen az, hogy a közönség milyen mértékben vesz részt a tömegkommunikációs eszközök anyagának alakításában.

Mindjárt azzal kezdeném, hogy a közönség súlyos problémát jelent, amelynek figyelmen kívül hagyása a filmrendező részéről felelőtlenség. Most azután bezárult a kör. Előbb azt mondottuk, hogy a filmrendező részéről szolgai magatartás volna a közönség után kullogni; most azt mondjuk, hogy felelőtlenség volna tudomást nem venni róla. Mit tegyen hát? Milyen a filmrendező helyes viszonya a közönséghez?

Hollywood gyakorlatilag úgy jár el, hogy mintát vesz a közönségből, forgalmazás előtt kipróbálja a terméket. A probléma itt feloldódik abban a kérdésben, hogy ezt az információt hogyan dolgozzák és használják fel. Amiről tudunk, az néhány film, amelyet titokban lebonyolított előzetes bemutatók után újravágtak, továbbá rendelkezésünkre állnak az ezeken a kérdőíveken szereplő megjegyzések. Ezek az anyagok azért kerültek nyilvánosságra, mert híres rendezőkről volt szó; valószínűnek látszik, hogy az ilyen újravágás nagyon gyakori, sőt valójában megszokott. Ennél sokkal több esetben a bürokratikus vezető szervek követelnek módosításokat; ilyen volt a hírhedt emlékezetű Iroda (Front Office), amely azonban ma már többnyire a vezető producert jelenti. Ezek az emberek azon az alapon követelnek változtatásokat, amit a közönség várható reakciójaként feltételeznek. Törekvésüket az vezérli, hogy a közönség a filmeket tetszéssel fogadja, s hogy lehetőleg ne sértsenek meg számottevő kisebbségeket a közönségen belül. Az ilyen fajta beavatkozások űzték el Hollywoodból Orson Wellest, John Hustont és Stanley Kubrickot. Fiatal rendezők minduntalan keserűen panaszkodnak, hogy a változtatások tönkretették filmjeiket, megfosztották azokat mindanivalójuktól stb. (lásd pl. Tony Richardson „Szentély"-ét, vagy Sam Peckinpah „Dundee őrnagy"-át). Nem annyira azt panaszolják, hogy a filmeket megváltoztatták, hanem inkább azt, hogy a változtatás valakinek a mondvacsinált problémája vagy puszta szeszélye miatt történt, s hogy meg sem kérdezték azokat, akiknek a neve mint alkotóké rajta van a filmen. A Filmrendezők Egyesülete éveken át hiába próbálta kiharcolni, hogy a rendezők számára szerződés biztosítsa a belső vágás jogát. Ésszerű követelés ez: az alkotónak legalább ahhoz legyen meg a joga, lehetősége, hogy a maga módján dolgozzon ki egy problémát, mielőtt megkezdődik a beavatkozás. Mindazonáltal, a végső döntés jogát indokoltan kívánják fenntartani maguknak azok, akik a filmbe fektetett roppant összegekért felelnek. Még az a meglepő, hogy ebben a költséges iparágban milyen sok alkotónak van szabad keze.

Tegyük fel viszont a kérdést úgy, hogy ha a közönségnek a filmre való reagá-

lását illetően kész információ állna rendelkezésre, vajon joga volna-e bárkinek ehhez szabni a filmeket? Azt hiszem, hogy erre a kérdésre egyáltalán nem lehet kategorikusan felelni. Ha a film egy kicsit lassú és a közönség feltehetőleg unatkozni fog, akkor ritmusának felgyorsításával elejét lehet venni annak, hogy a közvélemény eleve lassúnak és unalmasnak tartsa. Amelyik rendezőnek csak egy kis kritikája van, elfogadja ezt a szempontot, ha felhívják rá a figyelmét, és nincs olyan felelős vezető, aki ilyen esetben ne tudna megegyezni a javasolt változtatásokban a rendezővel.[6] A tűrhetetlen az, amikor megengedik egy rendezőnek, hogy olyan filmet csináljon, amelyik eltér a szabványtól, s miután elkészült, megpróbálják belekényszeríteni a szabványba, mintha kasszasikerre készült termék volna. Ez történt Huston „A bátorság piros szalagja" című filmjével. Huston és producere, Gottfried Reinhardt heroikus és lassú, kímért stílusban akarták megfilmesíteni Stephen Crane klasszikus művét. Doré Schary, a vezető producer egyetértett velük. Az igazgatótanács két másik tagja, Louis B. Mayer és Nick Schenck, előbb hagyták, hadd csináljon Schary, amit akar, utólag azonban nyomást gyakoroltak rá, hogy revideálja álláspontját, és vágassa újra a filmet. Kezdettől fogva mindenki számára nyilvánvaló volt, hogy a film nem fog nagy profitot hozni. Ezt a veszteséget azonban részben be lehetett volna hozni, ha „művészi" filmként kezelik, és nemcsak a mozikban forgalmazzák, hanem a művészeti házak és művelődési otthonok hálózatában is. Csak Mayer nem akart ezzel bajlódni. A filmet a gyors bevétel érdekében valósággal szétmarcangolták, szánalmasan kommersz jellegűvé tették, s még a művészeti házak is sanda szemmel nézték, mint tönkretett remekművet.

A gyári rendszer időszakában született filmek többségénél a személyes alkotó szándék oly kevéssé játszott szerepet, hogy az újravágás stb. általában nemigen okozott problémát. Ilyen körülmények között különösen kárhoztathatók azok a producerek, akik nem voltak hajlandók vállalni a kockázatot azokban a ritka esetekben, amikor a rendező valóban alkotni akart valamit. Kivált, ha tekintetbe vesszük — s a dolog igen könnyen bizonyítható —, hogy ennek vagy annak a megváltoztatása korántsem okoz olyan nagy különbséget a befogadás szempontjából. (Határozottan az a véleményem, hogy a stílus és a ritmus finomságainak a film sikeressége szempontjából egyáltalán nincs semmiféle szerepük.) A kiadók mindenesetre a szerzőkkel egyetértésben adják ki a kéziratokat, ritkán teszik túl magukat olyasvalakinek a véleményén, akit komolyan vesznek. A filmproducerekhez képest természetesen sokkal kisebb összegeket fektetnek be a vállalkozásba. Éppen ezért viszont a filmvállalatok vezetőinek kritikusabban kellene állást foglalniuk abban a kérdésben, hogy kit tekintenek komoly művésznek. A határvonalat nehéz megvonni, mint általában bármilyen határvonalat. Ennek ellenére, az,

[6] A *The New York Times* 1968. április 28-i számának D 19. oldalán olvassuk Stanley Kubrickról: „összesen 19 percet vágott ki a »2001: az űr Odüsszeiája« című film különböző jeleneteiből. Amint mondotta, „Csak kivágtam innen-onnan — mindenki csinálja ezt —, hogy a film feszesebb legyen és gyorsabban peregjen".

ami Orson Wellesszel, Eric von Stroheimmel és Joseph von Sternberggel történt, Hollywoodot vádolja.

Hasonló dolgok fordulnak elő Angliában is. Egy időben Alexander Mackendrick majdnem abbahagyta emiatt a munkát. Elterjedt róla, hogy „nehéz" rendező, s nem hagyták szabadon alkotni. Másfelől viszont itt van Gabriel Pascal esete, aki merő megalomániából csillagászokkal számíttatta ki, hogyan festett az éjszakai égbolt egy bizonyos esztendőben, hogy hiteles háttérfüggönyöket csináltathasson a „Caesar és Cleopatrá"-hoz; a sivatagi jelenetekhez homokot szállíttatott Egyiptomba, mert az ottani homok „nem festett hitelesen" stb. Robert Flaherty egyszerűen eltűnt Indiában az „Elefánt fiú" forgatásakor, s hosszú ideig annak az egyetlen képnek az újabb és újabb változatait küldte haza, amint egy elefánt felemeli Sabut a hátára. A példákat szaporíthatnánk. Az ilyesmire kétségkívül vigyázni kell. De állítsuk szembe ezzel a svédországi helyzetet Bergmannal, a japánit Kurosavával vagy a franciaországit Godard-ral. Ezek a művészek fejjel magaslanak ki a többiek közül saját hazájukban, s nemzetközi hírnevük is számottevő. Egyszersmind virtuálisan teljes alkotói szabadságot élveznek. A pénzemberek szívesen támogatják őket (Godard-nak vannak bizonyos nehézségei, mégis van annyi pénze, mint Simenonnak). Ennek az a magyarázata, hogy komolyak és felelősségteljesek, s hogy filmjeik nem kerülnek sokba. Finanszírozóik nem várnak óriási bevételeket, de tudják, hogy bízhatnak ezekben a filmekben. Ezek a rendezők többé-kevésbé azt csinálják, amit akarnak. Még nagyhírű amerikai rendezők is, akik szabadon dolgoznak, mihelyt egy forgatás beindult, sok olyan álmot dédelgetnek, amelyeknek megvalósulását még sohasem sikerült kiharcolniuk.

Ha Hollywood disszidensei rendszeresen kereskedelmi kudarcokat okoztak volna, érthető volna, hogy olyan keményen bántak el velük. De nem erről van szó. Azért kellett leállniuk, mert az alkotás szabadságáért harcoltak a könyörtelen igazgatótanácsok ellen, amelyeknek ereje abban rejlik, hogy tudják: egy gyárban senki sem nélkülözhetetlen.

Az én álláspontom ebben a kérdésben egyáltalán nem „liberális". Nem látom be, hogy azokat, akik milliókat fektetnek valamilyen üzleti vállalkozásba, legyen az film, épület, légitársaság vagy valamilyen új termék, meg lehetne fosztani attól a joguktól, hogy felügyeletet gyakoroljanak a befektetésük felett. Véleményem szerint előfordult, hogy alkotó szándékú rendezők túl könnyen jutottak pénzhez, s emiatt kritikátlanná váltak. Világosan megfigyelhető bizonyos fellazulás George Stevens és William Wyler néhány kései filmjében. Volt egy idő Párizsban, az új hullám tetőfokán, amikor úgy látszott, hogy ha valakinek megfelelő a fellépése, már pénzt kap ahhoz, hogy filmet csináljon. Ez eredményezte pl. Claude Chabrolt — aki sorozatban állította elő — többé-kevésbé rossz filmjeit. Nem azt akarom mondani, hogy ezek az esetek a keményebb politika szükségessége mellett szólnak. A pazarlás szabadsága valószínűleg olyasmi, amit a miénkhez hasonló társadalom megengedhet, és meg is kell, hogy engedjen.

Még ha a befektetőknek és embereiknek kétségkívül joguk is, hogy a pénzükre

vigyázzanak, ez nem mentheti azt az ostoba módot, ahogyan ezt teszik. Először is, a csalódás: megígérik a filmrendezőnek, hogy joga lesz alkotó elképzeléseinek megvalósításához, és szabadon dolgozhat, és azután minden lehetséges stádiumban beleavatkoznak a munkájába. Másodszor, előfordulhat, hogy kizárólag teljesen szeszélyes szempontokból avatkoznak be, pl. a közönségre vonatkozó homályos feltevéseik alapján stb. Egyetértek mindazokkal, akik ezt a magatartást tűrhetetlennek tartják. Az ellenőrzés fokait már a kezdet kezdetén konretizálni kell, és mindenkinek ehhez kell tartania magát. Annak a fajta beavatkozásnak, amelyben a felek kölcsönösen egyetértenek, nem annyira bizonytalan találgatásokon és előítéleteken, meg a régebbi sikerekből leszűrt általánosításokon kellene alapulnia, mint inkább annak a megítélésén, hogy milyen a termék képi minősége, s hogy milyen a piaca ennek a fajta képi minőségnek. A „Cleopatra" esetében a költségek miatt nyilvánvalóan arra kellett törekedni, hogy a lehető legszélesebb közönséget a mozikba vonzzák. Ezzel szemben szerény, 1—2 millió dolláros filmek is szép profitot biztosíthatnak azzal, hogy bizonyos speciális közönséghez szólnak. Vagyis az sem jó, ha a rendezők a teljes kontroll híján önkontrolljukat is elveszítik, és az sem, ha az adminisztrátorok tönkreteszik a filmeket. Véleményem szerint a megoldás abban az irányban keresendő, hogy a számbajöhető közönséget minden egyes konkrét esetben az eddiginél sokkal kritikusabban kell bekalkulálni.

A gyári rendszer egyik kiáltó hibája volt, hogy gyakorlatilag minden filmmel a lehető legnagyobb közönséget vették célba, vagyis a lehető legnagyobb profitra törekedtek. Azok a fogyasztók, akik hetenként kétszer kielégíthetetlenül beültek a nézőterekre, a filmproducerek tudatában differenciálatlan tömeget alkottak. Vagy mégsem? Talán nem egészen. A *B* kategóriájú filmet kifejezetten afféle vattának tekintették, amely szórakoztatja az embereket, de nem hozza lázba őket; vagyis csak szerényen téríti meg a befektetést. Az európai filmethosz egyik tényezője, amely kezdettől fogva különbséget jelentett Hollywooddal szemben, a közönség differenciált jellegének ez a világos felismerése volt. Abban, hogy ez így lehetett, tagadhatatlanul szerepe volt annak, hogy az egész európai filmipar kisebb méretű, kisebb költségekkel dolgozik, és kisebb piacokat kell meghódítania. Hollywoodnak feltétlenül elő kellett állítania meghatározott számú filmet, hogy megtöltse a mozikat, és kielégítse a keresletet. Evégett igen fejlett munkamegosztáson alapuló gyári rendszert kellett kiépítenie. Ennek azonban az volt a következménye, hogy mind az állandó rezsi, mind a változó termelési költség világviszonylatban messze meghaladta bármelyik másik filmipar kiadási szintjeit. Hollywoodot a hatalmas befektetések és a kitáruló roppant piacok abba az irányba terelték, hogy minden filmet mintegy az egész világ differenciálatlan közönsége számára készítsen el. Elképzelhető, micsoda torzulásokat okozott, amikor mindenáron olyan filmeket igyekeztek csinálni, amelyeket bármelyik közönség világszerte elfogad, s amelyek senkit sem bántanak.[7] Közben Európában Ingmar Bergman

[7] HANSEN, HARRY L.: Hollywood and International Understanding. „Harward Business Review". 1945. 25. sz. 28—45. old.

szerény sikerű, olcsó filmeket csinál olyan emberek számára, akik megértik. Jean-Luc Godard is korlátozza törekvéseit. Amikor Laurence Olivier Shakespeare-t filmesíti meg, nem valamilyen mindent elsöprő profitra számít, hanem hosszú éveken át befolyó szerény haszonra. Az angol film alaposan póruljárt a 40-es évek végén, amikor mammut költségvetésű, széles körben népszerű filmeket akart csinálni: teljesen képtelennek bizonyult erre.[8] A régi Hollywoodban nem sok olyan filmrendező és filmproducer volt, akik rendszeresen valamilyen speciális közönséget tartottak volna szem előtt: csak a tömegközönség számított. Abban a szellemi atmoszférában mindenki úgy látta, hogy a filmkészítés másfajta felfogásmódját igazgatósági szinten mindenképpen elutasítanák. Ezen a ponton élesen bírálni kell a semmilyen módon nem korlátozott tőkés termelést. Nem azért, mert minden tőkés feltétlenül mindig csak a legnagyobb profitra törekszik. Ez egyáltalán nem igaz, hanem azért, mert új vállalkozóknak nagyon nehéz behatolni az iparba. Menet közben a szükséges kezdő összeg olyan méreteket öltött, hogy azok, akik valamilyen szerényebb szintű vállalkozással is beérték volna, eleve kirekesztődtek. Ezen a bajon nagyon nehéz segíteni, mert bármilyen pénzforrás — legyen az akár egy felvilágosult állam — tüstént azzal az igénnyel lép fel, hogy bele is szóljon abba, amit csinálnak.

Azt, hogy Hollywoodot annyira nem érdekelte közönségének struktúrája, részben talán a forgalmazók piacának sajátosságaival is magyarázhatjuk. A mozi olyan bombaüzlet volt, hogy semmi sem késztette az érintetteket arra, hogy a közönséget vizsgálgassák, hogy egyáltalán törődjenek vele. Természetesen az is kétségtelen, hogy a gyártó cégek némely korai vezetőjének műveletlensége és ostobasága világosan visszatükröződik filmjeikben. A népből jött emberek, büszkén a maguk által összehozott vagyonra, úgy érezték, ők azután ismerik a közönséget: azt fogja kedvelni és kívánni, amit ők kedvelnek és kívánnak. Mindaddig, amíg a piac felvette a termékeket, semmi sem bizonyíthatta be, hogy tévednek. A közönség hosszú időn át igen csekély szerepet játszott az ipar munkájában. Ennek következtében azután a filmtermésből hiányzott a változatosság, a termelési politika nagyjából találomra alakult, hogy az alkotó szándékú emberek elégedetlenségéről ne is beszéljünk.

A közönség szerepét egyszer s mindenkorra adottnak tekintették: a közönség egy passzív, névtelen, könnyen kielégíthető tömeg. Minden jel szerint hajlandó végigülni fárasztó kisfilmeket, előzeteseket, híradókat, reklámokat és rajzfilmeket, és türelmesen kivárja a nagyfilmet. Itt valószínűleg abból a feltevésből indultak ki, hogy az emberek nem meghatározott céllal mennek a moziba, hogy megnézzék ezt és ezt a filmet, illetve sztárt, hanem ez afféle társas esemény, „kiruccanás". Ebben az értelemben a mozibajárás csupán a tetőfoka volt egy már szilárdan kialakult társadalmi rutinnak, és ezért igen kevéssé működhetett rosszul. Míg a hagyományos színház egyáltalán nem tölthette be ezt a szerepet, mert drága, és színházba

[8] Wood, Alan: Mr. Rank: A Study of J. Arthur Rank and British Films. London, 1952.

aránylag ritkán járunk, a mozi leegyszerűsítette e rítusokat és a részvétel előzetes feltételeit. A mozi az esti kiruccanás ilyetén intézményeként olyan társas tevékenységekkel versengett, mint amilyen a tekézés, az ivás, az otthoni vendéglátás vagy a rádióhallgatás. A televízió legfőbb hatása a közönség drasztikus átstrukturálása volt: kényszerítette a mozibajárókat, hogy mostantól fogva inkább magára a filmre, mint a mozibamenés eseményére koncentráljanak. Ennek következtében a hangsúly áthelyeződött a nagyfilmre, s most már ezt árusították, nem pedig a gyártó stúdiót, vagy a sztárt, vagy a helyi stúdiót.

Ezt a társasesemény-jelleget nem a film nagymoguljai oktrojálták rá a közönségre; éveken át alakult ki, amint a mozi a társas tevékenység egyik gócává vált. A kezdet kezdetén, amikor a filmek afféle mellékes vásári látványosságot jelentettek, a közönség esetleges volt, az emberek nagyon rövid ideig maradtak a nézőtéren, és a műsor gyakori váltogatásával kellett becsalogatni őket. A nagyfilm kialakulása, a heti vagy háromnaponkénti műsorcsere sémájának fokozatos kikristályosodása pontos összhangban van annak a „hétvége"-mentalitásnak a kialakulásával, amely az öt és fél, majd ötnapos munkahét megjelenését kísérte. Így azután Anglia- és Amerika-szerte széles körben elterjedt társadalmi szokássá vált a heti egyszeri moziba járás (lásd az 1. táblát).

1. tábla

A HETI MOZIBA JÁRÁS ALAKULÁSA AZ EGYESÜLT ÁLLAMOKBAN (1922–1955)

Év	Moziba járó személyek száma heti átlagban (millió fő)	Háztartások száma összesen	Egy háztartásra jutó heti moziba járás
1922	40	25 687 000	1,56
1927	57	28 632 000	1,99
1932	60	30 439 000	1,97
1937	88	33 088 000	2,66[9]
1942	85	36 445 000	2,33
1947	90	39 107 000	2,30
1952	51	45 504 000	1,12
1955	46	47 788 000	0,96

Forrás: De Fleur, Melvin L.: Theories of Mass Communication. New York, 1966. 40. old. De Fleur forrásai: US Bureau of Census, *Historical Studies of the United States, Colonial Times to 1957*, Washington, 1960. Series H 522, 225. old. Series A 242—244, 15. old.

Jól emlékszünk még, hogy a kérdés nem így szólt: „Megyünk szombaton moziba?", hanem: „Mit nézünk meg szombaton a moziban?". A nagyarányú stúdiótermelés ehhez a sémához igazodott: elegendő filmet kellett csinálni ahhoz, hogy a mozik évente legalább ötvenkétszer műsort cserélhessenek. Amikor azután az emberek már választhattak, amikor szombat este televíziót is nézhettek ingyen, vagy elmehettek a diszkotékába, vagy Isten tudja még hova, radikálisan át kellett szervezni a filmipart. Egy sor mozi bezárt, a legyártott filmek száma zsugorodni kezdett, egy-egy filmet nagyobb figyelemmel állítottak elő. A „menjünk moziba" típusú jelszavakkal már nem lehetett a közönséget becsalogatni: a filmeknek kellett az embereket a moziba vonzani.

Tulajdonképpen az történt, hogy a közönségnek először volt lehetősége megszólalni. S amit igényelt, az a moziba menés *indoka* volt, vagyis differenciálni kellett számára a *filmeket*. Hadd jegyezzük meg, hogy Walt Disney, aki termelését mindig pontosan körülhatárolt közönségre szabta, egyfolytában erősödött és évről évre nagyobb profitra tett szert. A nagy stúdiók verejtékezve agyalták ki a legkülönbözőbb trükköket, mint pl. a háromdimenziós mozit vagy a körvásznat, csakhogy ne kelljen konkretizált közönségek számára filmet csinálniuk. A végén feladták a küzdelmet, de alapos ráfizetéssel: leépítették a gyári rendszert, a szerződtetett tehetséget, az ipart. Ettől kezdve az emberek azért társultak, hogy megcsináljanak egy filmet, s nem azért, hogy kiszolgáljanak egy üzleti vállalkozást. A filmeket gondosabban csinálták, több figyelmet szenteltek egy-egy terméknek, szűkebben céloztak meg egy-egy speciális közönséget: tizenéveseket, családokat, középkorúakat stb. A közönségnek mindig megvan a végső fegyvere: hogy ne menjen el, minthogy azonban a televízió semmiképpen sem pótolja tökéletesen a filmet, szó sincs arról, hogy a film megszűnhetne létezni. Sok tekintetben — hála a sokféle közönségnek — éppen úgy virágzik, mint valaha.

Általánosságban tehát a közönség szerepe a tömegkommunikációs eszközök működési módjában meglehetősen homályos. A közönség hatalmas, ismeretlen és tagolatlan tömeg: csak azzal szavazhat, hogy nem jelenik meg. A terem elhagyása nem számít mindaddig, amíg láncreakció gyanánt hatást nem gyakorol a film látogatottságára az élőszavas informálás révén. Valaha a filmkészítők érdeke az volt, hogy lehetőleg minél több ember igényeit elégítsék ki, és így a legkisebb közös nevezőre törekedtek; ezenkívül egyetlen alternatívát ismertek, a hiperszelektív filmet, amely csak néhány emberhez szól, aki igazán látni és hallani óhajt. Ritka volt az olyan filmrendező, akinek az alkotói szabadságot és szerény pénzügyi célkitűzéseket sikerült jelentékeny népszerű sikerrel összekapcsolnia. Ingmar Berg-

[9] Az eddigi legmagasabb átlagokat az 1930-as esztendő szolgáltatta, amikor a közönség létszáma elérte a 90 milliót, és egy háztartásra hetenként három mozilátogatás jutott. Ez a fantasztikus csúcs (vajon milyen gyakran mehettek némelyek moziba, ha három volt az átlag?) közvetlenül megelőzte a depressziót: a mozilátogatók száma a következő évben 15 millióra zuhant, s csak az 1946-os, 47-es és 48-as csúcsévekben érte el újra a 90 milliót. A heti átlagos moziba járás többi csúcsesztendeje 1929 (2,70), 1936 (2,71) és 1937 (2,66).

man és Akira Kurosawa e tekintetben már régóta a kultúrhérosz szerepét játszották saját hazájukban, és megmutatták az utat. Semmiféle ehhez hasonló jelenség nem létezik az Egyesült Királyságban vagy az Egyesült Államokban, de már megszületőben van. Hitchcock legendává vált, s fütyül az ún. „művészetre". Elegáns dolog olyan filmrendezőnek lenni a mai Londonban, mint amilyen pl. Richard Lester vagy New Yorkban pl. Arthur Penn („Bonnie és Clyde"). A mai közönség sokkal messzebbre fog jutni filmrendezőivel, mint az előző nemzedékek valaha is.

2. A MOZIBA JÁRÁS MINT TÁRSADALMI INTÉZMÉNY

A szórakoztatás szociológiája

Könyvünkben több ízben is felvetjük azt a kérdést: „mit nyer a közönség azzal, hogy moziba megy?" E pillanatban azonban nem annyira ez érdekel minket, hanem inkább a következő kérdés: „Mit nyer a társadalom azzal, hogy tagjai moziba járnak?" Szociológiai zsargonba áttéve így hangzik: „Mi a filmszórakoztatás társadalmi funkciója?" Ez a kérdés nyilvánvalóan egy általános probléma alváltozata: „Mi a tömegszórakoztatás társadalmi funkciója?" Az erről szóló bőséges irodalmat most nem kívánom részletes áttekinteni. Elég lesz felidézni az eddigi elemzések néhány fővonalát, hogy azután rátérjek az alkérdésre. Kétségkívül figyelmen kívül hagyok itt most egy mozzanatot, hogy ti. a filmszórakoztatásnak esetleg pszichológiai funkciói is vannak. Ez nem valamilyen kényszerű döntés, hanem egyszerűen annak a következménye, hogy általában a tömegkommunikációs eszközök és különösen a mozi pszichológiai aspektusaival foglalkozó irodalom a szó szoros értelmében áttekinthetetlen. Olyannyira, hogy — amint arra másutt már rámutattam — még szociológiai szándékú vizsgálatok is átcsúsznak a pszichológiába, ha ugyan nem a szociálpszichológiába.[10]

Engem azonban a mozi elsősorban meghatározott társadalmi kontextusban működő társadalmi intézményként érdekel. Úgy vélem, hogy amíg erre az aspektusára nézve nem tettünk fel bizonyos kérdéseket, és ezekre nem próbáltunk meg választ adni, addig nincsenek meg a behatóbb pszichológiai vizsgálatok keretei.

Feltétlenül lehet a szórakoztatóipart olyan eszközként is vizsgálni, mint amely pszichológiai szükségleteket elégít ki. Tévesnek csak azt a felfogást tekintem, amely

[10] Például a Payne Fund vizsgálatok, továbbá Thorp, M. F.: America at the Movies. London, 1947; Mayer, J. P.: Sociology of Film Studies and Documents. London, 1945; Mayer, J. P.: British Cinemas and their Audiences. London, 1948; Wolfenstein, M. — Nathan Leites: Movies. A Psychological Study. Glencoe, 1950; Wilner, Daniel M.: Attitude as a Determinant of Perception in the Mass Media of Communication: reactions to the Motion Picture „Home of the Brave". Filozófiai doktori disszertáció, gépírásban. UCLA.

ebben többet lát egyetlen aspektusnál. Az én szememben a tömegszórakoztatás társadalmi intézmény, amelynek csak egyik funkciója lehet e pszichológiai szükségletek kielégítése. A jelenség pszichológiája nem érdekel minket jobban, mint amennyire az egyház és a házasság társadalmi intézményének szociológiai vizsgálatát érinti az a kérdés, hogy az embereknek miért van szükségük vallásra, vagy miért van szükségük szerelemre. A pszichológiai aspektusokat vehetjük „adottnak", hogy érdeklődésünket kizárólag a társadalmi szférára összpontosítsuk. Így ha a következőt kérdezzük: „Miért mennek az emberek moziba?" — ezt nem úgy értjük, hogy a szórakozási vágy pszichológiai magyarázatát keressük, hanem tulajdonképpen ez rejlik mögötte: „Miért mennek az emberek moziba, nem pedig valamilyen más szórakoztató társadalmi intézménybe?" „Mi a mozi társadalmi vonzereje, mik az előnyei és mik a funkciói?"

A filmszórakoztatás általános szociológiája még nemigen létezik. A meglevő vizsgálatok[11] a téma egyik vagy másik részaspektusával foglalkoznak — a közönség reagálásával, a filmipar dolgozóival, ill. gazdasági szerkezetével —, a filmek és közönségük társadalmi *kontextusának* szociológiai elemzése pedig sokszor csak a mozival kapcsolatos kritikai vagy történeti vizsgálódások melléktermékе. Az természetesen elképzelhető, hogy a filmszakértők bizonytalanok a dolog szociológiai vonatkozásait illetően. Ez azonban egyáltalán nem magyarázza azt a tényt, hogy az általános szociológiai művek nem foglalkoznak a moziba járással, legfeljebb mellékesen érintik akkor, amikor általában beszélnek a tömegkommunikációs eszközökről, — mintha ezek mind egy kalap alá tartoznának. Legfontosabb társadalmi intézményeink összesítő „térképein" egyszerűen nyoma sincs a mozinak. Dr. Powdermakeré — aki egyébként kultúrantropológus és munkáját a *filmkészítőkről* írta — az egyetlen könyv,[12] amelyben az idevágó problémákról (az első fejezetben és másutt) hasznos, habár egyenetlen[13] fejtegetéseket találunk.

Az anyagnak ez a szegénysége a mentségem arra, hogy Ádámnál és Évánál kezdem; de azt remélem, hogy így nagyobb területet tudok átfogni, mintha mások töredékes próbálkozásait fűzném össze.

[11] Különösen a következő monográfiák: Mayer, J. P.: Sociology of Film Studies and Documents. London, 1945; Mayer, J. P.: British Cinemas and their Audiences. London, 1948; Manvell, A. R.: A Survey of the Cinema and its Public. London, 1946; Manvell, A. R.: The Film and the Public. Harmondsworth, 1955 (Nagy-Britannia); továbbá Rosten, Leo: Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers. New York, 1941; Powdermaker, Hortense: Hollywood. The Dream Factory. New York, 1950 (Egyesült Államok), valamint tanulmány-gyűjtemények: Rosenberg, B.—White, D. M.: Mass Culture. Glencoe, 1957; Maccann, R. D.: Film and Society. New York, 1964; White, D. M.—Averson, R.: Sight, Sound, and Society. Boston, 1968.

[12] Powdermaker, Hortense: Hollywood. The Dream Factory. New York, 1950.

[13] Így például azok a képtelenségek, amelyeket könyvében (327. és köv. old.) Hollywood kezdődő totalizmusáról ír, a túlhajtott intellektualizmus tiszta esetét jelentik. Egyáltalán nem igaz, hogy a hollywoodi filmek a totalitarizmus felé terelnék vagy arra akár csak predisszponálnák az embert.

Ha valaki a moziba járást szórakozásként közelíti meg, a szórakozást pedig nem termelő, szabadidős tevékenységnek fogja fel, ez véleményem szerint feltételezi, hogy valamiféle különbséget tegyen a termelő, komoly tevékenységek, pl. a munka és a nem termelő, szabad időben végzett, komolytalan, nem fontos tevékenységek, pl. a játék között. Ha csak egy kicsit is elgondolkodunk néhány ellenpéldán, azonnal szertefoszlik az az illúzió, hogy ez a különbségtétel tartható volna. Képzeljünk el egy olyan embert, aki szereti a munkáját, az rendkívül mély és intenzív örömöt jelent számára, idejének java részét ráfordítja. Az, amit ennek keretében csinál, munka. Másrészt munkaidején kívül sohasem játszik; munkáját tulajdonképpen egyáltalán nem veszi komolyan, de igen nagy részét tölti el vele annak, amit normális esetben szabad idejének minősítenénk. Ugyanígy viszont vannak tevékenységek, amelyek komolyak, pedig nem látszanak annak, s produktívak, pedig nem termelnek javakat vagy szolgáltatásokat. Az olyan rituális tevékenységek, mint sportmérkőzések, viták, amatőr színjátszó együttesek előadásainak vagy tömegszórakoztatási intézmények (mozik, színházak, bárok) látogatása, igen fontosak a társadalom számára. Vajon nem szükségletet elégít-e ki mindez, vajon nem az embereknek az az óhaja nyilvánul-e meg bennük, hogy részt vegyenek dolgokban, és kommunikáljanak egymással, ami pedig ugyanolyan komoly dolog, mint a megélhetést biztosító cselekvés? Dolgozhatunk hányaveti módon, és játszhatunk komolyan; egyesek számára a munkájuk egyben a játékuk is, s mások már-már munkát végeznek akkor is, amikor játszanak.

Mindamellett lehetséges, hogy mindezekben a játékos tevékenységekben a fölöslegesség eleme is jelen van. A társadalom talán nélkülük is fennállhat. Illusztrációképpen talán a szociálantropológusok által tanulmányozott „primitív" társadalmakat említhetjük. Természetesen a létért folytatott harc ezekben sem lehet soha olyan kemény, hogy az embereknek örökösen dolgozniuk kellene. Akármilyen kemény legyen is az élet egy ilyen közösségben, mindenütt találunk igen bonyolultan kidolgozott rítusokat, amelyek részint a közvetlen termelőtevékenységekhez, pl. a növénytermesztéshez, a halászathoz vagy a vadászathoz kötődnek, részint az életciklus legfontosabb eseményeivel, a születéssel, a házassággal és a halállal kapcsolódnak össze. Ezekben a társadalmakban sem ismeretlenek sem a gyermekek játékai, sem a szülők játéka gyermekeikkel. Sőt, az adatok tanúsága szerint ott, ahol az élet könnyű, mint pl. Tahiti szigetén, az emberek idejük nagyobbik részét fordítják ilyen játékos tevékenységekre. És semmiképpen sem szabad abba a tévedésbe esnünk, hogy a szóban forgó népek számára mindezek a játékok kevésbé fontosak, mint létfenntartási eszközeik megszerzése. Sok esetben pl. a táncokat — amelyeket a játék egy formájának tekinthetünk — nagyon is lényegesnek tartják a nép általános jóléte szempontjából. Mi több, Durkheim óta tudjuk, hogy a kollektív tevékenységeknek létfontosságú szerepük van a társadalomban, mert bizonyos értelemben a társadalom szervezeti fenntartásának az eszközei. A bennük való részvétel viszonylagosan felfüggeszti a szerepstruktúrák szerinti elkülönülést, s lehetővé teszi az emberek számára, hogy átéljék a nagyobb csoport-

hoz, a társadalom egészéhez való tartozásukat. Az imént tárgyalt tömegművészetek s a „primitív" táncok, rítusok és szertartások közötti legfontosabb különbség talán abban rejlik, hogy a jólét és a munkamegosztás lehetővé tette a fejlett nyugati társadalmak számára, hogy egész iparágakat és külön embercsoportokat tartsanak fenn a szertartások (a szórakoztatás) biztosítására.

Vonatkozik ez pl. a templomba járásra és a táncolni menésre is, sőt, szűkebb értelemben, a színházba, hangversenyre és operába járásra is. Az, hogy az embert lássák, amint részt vesz ezekben a tevékenységekben, bizonyos mértékig ugyanolyan fontos társadalmilag, mint maga az esemény tartalma, az, amit látunk vagy hallunk. A moziról ezt furcsa módon nem mondhatjuk el. A mozi a szó szoros értelmében tömegművészet, nemcsak azért, mert a tömegközönségre appellál, hanem azért is, mert a néző a folyamatos látvány közepette elvész a nézőtér sötétjében. Nem tudja, kik ülnek körülötte, nem vesz részt semmiféle szociális érintkezésben a film alatt, és bármelyik pillanatban nagyon könnyen kiosonhat az oldalsó kijáraton. Mindazonáltal a moziba járásnál is jelen van egy bizonyos szocializáló elem. Ez a tevékenység sem feltétlenül magányos. Moziba mehetnek családok, iskolák, baráti társaságok vagy szerelmesek; a mozi olyan tevékenység, amelyet a felsorolt embercsoportok mind szívesen végeznek együtt is. Azután — s ennek forrása pontosan a mozi egyetemes népszerűsége — itt van a film, a színészek stb. megvitatásának, kommentálásának társas tevékenysége. Az ilyesmiben való részvétel nagyon nehéz, ha valaki nem látta a filmet, és ez is egy bizonyos szocializáló elemet visz a moziba járásba.

A közönség részéről a kollektív részvétel foka a vetítés alatt virtuálisan nulla (habár a kollektív hangulattól sok függ: az ember egészen másként élvezi a vígjátékot, ha a nézőtér hangulata is vidám, vagy a komoly filmet, ha a hangulat emelkedett; emlékszem, milyen magányosnak éreztem magam Jerry Lewis filmjeinek vetítésekor Hong Kongban, a rideg és értetlen közönség közepette; vagy hogy mennyire más élményt okozott a „Psycho" akkor, amikor egy túlzsúfolt teremben, mohón figyelő és rémült közönség körében láttam, és egy másik alkalommal, amikor a közönség teljesen érdektelennek bizonyult, hangosan kommentálta a fejleményeket és állandóan zajongott). Ennyiben a mi világunk éles ellentétben áll a primitív társadalommal, ahol szinte minden kollektív szertartásos tevékenység a jelenlevők aktív részvételével folyik, és ennek igen nagy szerepe van a megfelelő hangulat kialakulásában. E tekintetben a képeslapok és a könyvek, a rádió és a televízió részint hasonlatosak a mozihoz, részint különböznek tőle. Ezek ugyanis még a mozinál is elszigeteltebb társadalmi tevékenységek, de szintén létrehoznak egy láthatatlan közösséget: mindazokét, akik átélik ugyanezeket a tartalmakat. Eltekintve ezektől a példáktól, a legtöbb egyéb szabadidős tevékenység többékevésbé társas jellegű. Ám hogyan társas? Idősebb emberektől állandóan halljuk a panaszt, hogy az ő idejükben a szabadidős tevékenységek kreatívabbak voltak, és nagyobb részvételt feltételeztek, mint ma, a konzervszórakozás világában. Még nem is olyan régen a legtöbb szórakozás családi tevékenység volt, amely a családi

otthonban folyt, s csak a család körére terjedt ki. Ráadásul ez a szórakozás játékból, éneklésből, sétából vagy fennhangon való olvasásból, vagy egyéb olyan időtöltésből állt, amelyben a jelenlevők mind igen nagy mértékben részt vettek.

A mozi mint szórakozás

Úgy látszik tehát, hogy a passzív, magányos szórakozás korszakába érkeztünk. Vajon csakugyan így van-e?

Nem a mozi az első olyan szórakoztató intézmény, amely nagyszámú látszólag passzív néző jelenlétét feltételezi. A mozi és a televízió a színházművészetekből sarjadt ki. Ez utóbbiak történetét, nemkülönben a régi görög és a középkori keresztény vallásos rítusokba nyúló gyökereit jól ismerjük. Vagyis nem a mozi az első tömegművészet. Tudjuk, hogy mind a görög, mind az Erzsébet-kori színházak népszínházak voltak, nem pedig a kiváltságos kevesek találkozóhelyei. A mozinak az a megkülönböztető jegye, hogy az első olyan tömegkommunkációs eszköz, amely létrehozta saját szórakoztatóiparát. E tekintetben megelőzi a másik két tömegközlési eszközt, a rádiót és a televíziót, amelyek később jelentek meg, s amelyek furcsa módon a mozival ellentétes irányban hatnak szociológiai értelemben. Mert amíg a mozi kicsalogatja az embereket otthonaikból, és nagy színháztermekbe vonzza, azaz más szavakkal, a színház- és a hangversenyterem effektusát fokozza fel, addig a rádió és a televízió, akárcsak a könyv, szétforgácsoltan működő közlőeszköz, amely behatol az otthonba. Minthogy a modern társadalomban az otthon a családi központ, s minthogy a családok ritkán vannak együtt, főleg csak az étkezési időpontokban és a szabad időben, a rádiónak és a televíziónak az az effektusa, hogy összetartja a családot az otthonban, ahol tagjai érintkezhetnek egymással.

Akkor, amikor a mozit feltalálták, a XIX. sz. végén, a színház és az opera társadalmilag specializált vagy társadalmilag exkluzív közegként működött. Áraikkal és egyfajta ezoterikus jelleggel kirekesztettek hatókörükből bizonyos osztályokat. Annak az időnek a tömegművészete a music hall (vagy „vaudeville" — varieté — *A ford.*) volt és szorosan a sarkában a melodráma. A mozi, nem sokkal azután, hogy az I. világháború alatt teljes nagyságában kibontakozott, megölte konkurrenciájával az Egyesült Államokban a vaudeville-t, majd a II. világháború után megtizedelte a music hall intézményét az Egyesült Királyság területén. A mozin viszont nem teljesedett be ez a sors a televízió megjelenésével. Igaz ugyan, hogy az Egyesült Államokban és az Egyesült Királyságban egyaránt kénytelen volt összébbhúzódni, de amint azt előre lehetett látni, a televízió nem helyettesíti tökéletesen a mozit, és így a mozi új — valamivel alacsonyabb — szinten stabilizálódott. Sőt, most, amikor e sorokat írom (1968), kevesebb filmet gyártanak ugyan, de azok nagyobb profitot hoznak, mint valaha.

Úgy vélem, mindezeket a fejleményeket csak szociológiai megközelítés révén

érthetjük meg helyesen. A mozi annyiban szorította ki a színházművészeteket, amennyiben jobban látja el funkcióikat. A komédiások feladták a vándoréletet, s ahelyett, hogy egyik music hallból a másikba turnéznának, inkább egyhelyben maradtak, és lefilmeztették magukat. Ezáltal több ember látja őket, kevesebb pénzt fizet érte, a művészek viszont nagyobb bevételhez jutnak. Amikor megszületett a hangosfilm, s most már *mindent* filmre lehetett vinni, amit a vaudeville nyújthatott, a music hall felett megkondult a lélekharang, s csak a televízió és a night club ösztönzésére támadt fel kissé, mert nagyon népszerűek lettek az össze nem függő „felvonásokból" szőtt műsorformák. De vajon a színházra és az operára miért nem várt ugyanaz a sors, mint a vaudeville-re? A válasz egyszerű. Ezek kisebbséghez szóló és specializált művészetek: nem azt nyújtják, amit a mozi, főleg pedig közönségük nem ugyanaz, mint amelyik moziba jár.[14] A rádió és a televízió annyiban, amennyiben helyettesíteni tudja a mozit, ki is szorította (a fő különbség a képernyő mérete és a kép minősége). Ma már tudjuk, hogy a mozi új fennsíkra érkezett: egyfelől stabilizálódott a moziba járás, másfelől stabilizálódott az eladott televíziós készülékek mennyisége is. A két régi riválisa, miután valaha ádáz harcot vívtak egymással ugyanazért a közönségért, végezetül eljutott a baráti szimbiózis állapotába. A filmtársaságok egyrészt átadták lefutott filmjeik archívumait a televíziónak, másrészt szakítottak azzal a gyakorlattal, hogy nem hajlandók bemutatni olyan filmet, amelyet már vetítettek a televízióban. A televízió ma már bizalmatlanság nélkül veszi igénybe a film rendelkezésére álló alkotóerő, technika és személyzet segítségét: szempontja az, hogy mindig legyen elegendő exponált anyag, amellyel a műsoridő kitölthető. Szerepe van ebben annak a felismerésnek is, hogy a szórakoztató intézmények közönsége nagyobb és differenciáltabb, mint ahogyan első pillantásra látszik, s hogy ugyanazt a terméket többféleképpen is el lehet adni, és az nem veszíti el pénzcsináló erejét egyik felhasználástól a másikig. *Bizonyos vonatkozásban azonban ez a két intézmény nem helyettesítheti egymást, éspedig társadalmilag. Két tökéletesen eltérő társadalmi tevékenységről van szó.* Ez csak erősíti a szimbiózist, mert a különféle társadalmi tevékenységek komplementerek. Minthogy a mozi helyhez kötött esemény, feszültségkeltő rítussal jár együtt. Ezt az otthon informalitásának kiszolgáltatott és gombnyomásra működtethető televízió nem reprodukálhatja. Ezzel összefüggő okokból a televízió ritkán rendelkezik a mozivászon hatásának erejével: hiányzik ehhez mind a kellő képméret, mind a közönség soraiban uralkodó feszültség. Ráadásul a sztárok — a mozi szociológiai sajátszerűségének e döntő tényezői — a vásznon sokkal nagyobbak, és jobban azonosíthatók. A televíziósztárok egy-egy hosszú sorozaton át egyetlen szerephez vannak hozzábilincselve, ezenkívül csak vendégként jelennek meg időnként a nyilvánosság előtt,

[14] Nagyon fontosak itt Herbert Gans gondolatai (lásd Gans, H. J.: The Social Structure of Popular Culture. 1959. Kiadatlan) azzal kapcsolatban, hogy pluralisztikus társadalmunkban több közönség (vagy szubkultúra) van.

és jelenlétüket általában korlátozzák a sietős televíziótermelés szerény eszközei. Mindezek a korlátok ismeretlenek a filmsztárok számára. Megfigyelhető, hogy azok a televíziósztárok, akiket kezdenek igazán megismerni, általában igyekeznek átjutni a filmhez.

A két nagy tömegkommunikációs eszköz között megállapítható különbségek ellentmondanak az elemzésükkel foglalkozó szociológiai irodalom álláspontjának. A tömegkommunikációt általában kritikusan szemlélő szociológusok hajlamosak arra, hogy a közlési eszközöket mind egy kalap alá vegyék és kijelentsék, hogy azok hasonló társadalmi funkciókat töltenek be. Herbert Gans a két legnépszerűbb elméletet a „hipodermikus elméletnek" és a „szelektív befogadás elméletének" nevezte el. A hipodermikus elmélet szerint a tömegkultúra a propaganda vagy a szocializáció céljával injekciózza a tökéletesen passzív, érzéstelenített közönséget. Sőt, olykor egyenesen úgy fogalmaznak, hogy a közönség érzéstelenítése a tömegközlési eszközök tulajdonképpeni *funkciója;* ez modern kiadása annak, amiről Marx azt mondotta, hogy „a nép ópiuma". A tömegtársadalom embere elidegenült munkájától, amely gépies robottá változott, az urbanizálódás szétrombolta a társadalmi és rokoni kötelékeket, így a társadalom atomizálódott, s a tömegközlési eszközöket Isten küldte, hogy a társadalmi összetartó erőt sértetlenül megőrizzék. Pótélményeket biztosítanak az embernek, s az „ersatz-életmód" terjedése irányába hatnak.

A szelektív befogadás elmélete szerint — kissé sommásan fogalmazva — az emberek saját prekoncepcióik, előítéleteik, már előre kész véleményeik stb. szerint választanak abból, amit látnak. Az, amit látunk, amint abban a filozófusok és pszichológusok már régóta egyetértenek, igen erősen függ attól a mentális struktúrától, amelyet ráhelyezünk a jelenségekre. Következésképpen a tömegkommunikációs eszközök azt a társadalmi funkciót töltik be, hogy erősítsék az emberek előítéleteit és gondolkodásuk vakfoltjait, nem pedig hogy átvilágítsák és korrigálják azokat.

Mindkét elmélet igen kritikusan szemléli a tömegkommunikációs eszközöket: az egyik azért, mert, úgymond, menekülést jelentenek, s a valóságos élet helyett pótlékot kínálnak — habár Leavis, a maga furcsa módján, megoldást lát erre a problémára az irodalmi kritikában —, a másik azért, mert szerinte tovább rontanak egy amúgy is rossz helyzetet. Egyébként azonban e kétféle elméletnek egyetlen közös pontja sincs, sőt, minden tekintetben ellentétesek. A hipodermikus elmélet optimista: oltsuk be a helyes eszméket, immunizáljuk az embereket a propagandával és az érzéstelenítéssel szemben, s a dolgok rendbejönnek. A szelektív befogadás elmélete mélységesen pesszimista, itt nincs remény arra, hogy az igazság diadalmaskodjék. A hipodermikus elmélet szerint a tömegközlés manipulatív propaganda; a szelektív befogadás elmélete szerint a tömegközlés propagandisztikusan hatástalan. A hipodermikus elmélet értelmében a tömegközlés mindenható, a közönség passzív; a szelektív befogadás elmélete értelmében a tömegközlés tehetetlen, a közönség mindenható erejű. Az egyik elmélet manipuláto-

rokat tételez, illetve manipulatív „rendszert" (a kor varázsszava ez); a másiknak a felfogásában a filmkészítők teljesen ki vannak szolgáltatva a közönségnek: ha sikert akarnak, meg kell adniuk a közönségnek azt, amit kíván — ellenkező esetben megtörténhet velük, hogy filmjüket nemcsak befogadni, hanem megnézni is szelektív módon fogják.

Az utóbbi években azonban több szerző olyan elméleteket dolgozott ki, amelyek szintén koherens képet adnak ugyan a tömegkommunikációs eszközökről, de sem mindenhatónak, sem tehetetlennek nem tekintik a mozit. Ezeket az elméleteket Halley, Brodbeck, Fearing, Gans és Roberts munkáiban találhatjuk meg.[15] Sommásan azt mondhatnánk, hogy ezek az elméletek a játékot, a tanuláselméletet és a szocializációs folyamatot hozzák összefüggésbe egymással. Haley egy korai írásában elvetette azt a gondolatot, hogy a film menekülés, s azt hangoztatta, hogy inkább eszköz a világ elviselhetővé tételére, vagy még élesebben fogalmazva, segít az embereknek abban, hogy megbirkózzanak világukkal. A film egy mind bonyolultabbá váló környezetben segíti a társadalmi szerveződést azzal, hogy ugyanúgy, mint egykor a vallás, rendet visz a bonyolultságba. Ez az elmélet az egyedi filmekre nem alkalmazható, inkább általános jellegű, bár hozzátenném, hogy az egyedi film bizonyos értelemben felfogható úgy, mint elmélkedés valamilyen problémáról vagy szituációról. Általánosságban arról van szó Haley-nél, hogy az élménynek rendezett drámai alakban való megformálása meghatározott funkciót tölt be a közönség számára, nevezetesen sematizálja és ellenőrizhetővé teszi az élményt, és megtanítja a sematizálás és ellenőrzés alá vétel módjait. Hasonló ez ahhoz, ahogyan a riporter úgy teszi emészthetővé kutatási anyagát, hogy „sztori"-vá formálja.

Az antropológus Roberts általános elméletet dolgozott ki arról, hogy a gyermekek játéka nem más, mint a hatalmi játék megtanulásának technikája, s kimutatja, hogy a játékban tanúsított ügyesség hogyan korrelál számos más társadalmilag előnyös tulajdonsággal. Roberts szerint a játékok, különösen a versengéssel járó ügyességi játékok igen fontos funkciókat töltenek be a gyermekek szocializációjában. Vonatkozik ez arra is, amikor a felnőttek sportversenyt néznek vagy akár gépkocsit vezetnek (amely bizonyos emberek számára az önkipróbálás egy formája). Roberts azonban hangsúlyozza, hogy a versengéssel járó játékokat meg kell különböztetni a „szórakozástól": ez utóbbi esetben nincs szó szervezett

[15] Haley, Jay: The Appeal of the Moving Picture. „Quarterly of Film, Radio, and Television. 1952. 6. 361—374. old.; Brodbeck, A. J.: The Mass Media as Sozializing Agents. Felolvasás az Amerikai Pszichológiai Társaságban, 1955 szeptember, San Francisco; Fearing, F.: Human Communication. „Audio-Visual Communication Review". 1962. 10. 78—108. old.; lásd még in: Dexter, L. A. — White, D. M.: People, Society, and Mass Communications. Glencoe, 1964; Gans különböző tanulmányai; valamint Roberts J. M. — Arth, M. J. — Bush, R. R.: Games in Culture. „American Anthropologist". 1959. 61. 597—605. old.; Roberts, J. M. — Sutton-Smith, B.: Child Training and Game Involvement. „Ethnology". 1962. 1. 166—185. old.; Roberts, J. M. — Sutton-Smiths, B. — Kendon, Adam: Strategy in Games and Folk Tales. „Journal of Social Psychology". 1963. 61. 185—199. old.

játékról, versengésről, két vagy több félről, a győztest meghatározó ismérvekről és egyezményesen elfogadott szabályokról. A versengő játék a más körülmények között érvényesülő versengő viselkedést modellezi. Mindenesetre az ún. valóságos világot modellező kifejezési eszköz gondolata igen szuggesztív. Itt azonban minket most csak az érdekel, hogy a moziba járás is része a játéknak (play), de nem versengéses játék (game). Riesman írja, beismervén, milyen kevéssé ismerjük még a játékot:

„Nem kell, hogy a szórakozás és a játék a munka és a kötelezettségek teljesítése után megmaradó terület legyen, a szabad idő egyre inkább a legtágabban értelmezett emberi képességek és ismeretek fejlesztését szolgálhatja. A szórakozásban és a játékban az autonómiára törekvő ember visszaszerezheti egyéni karakterét a társadalmi karakter nyomasztó követeléseivel szemben."[16]

Riesmann tétele közvetlenül alkalmazható olyan jelenségre is, mint pl. a tizenévesek popzenei együtteseinek elburjánzása, és egyáltalán a tizenévesek játékkultúrája. Nehezebben alkalmazható a moziba járásra, amely, bármily szövevényesnek látszik is, passzívnak tűnik. A mozinézés játéka fontos módja az élménybeli gazdagodásnak és az élmény megosztásának. A látott filmek megbeszélése nagyon fontos szociális és szocializáló tranzakció társadalmunkban.

Gans izgalmas munkája segítségével az előbbi szempontok mind egységbe hozhatók. Szerinte a közönség önkiválasztódása nem véletlenszerű, hanem tendenciálisan bizonyos erővonalakhoz igazodik, amelyeket ő társadalmunk „szubkultúráinak" nevez. Ezek meghatározott „szellemi szinttel" és megfelelő iskolázottsági, társadalmi és gazdasági ismérvekkel jellemezhető különálló csoportok. Rámutat, hogy van egy ún. magaskultúra, amely lényegileg az egész irodalmi és tudományos világot uralja. Az érintettek problémátlanul vállalják, hogy kizárólagosan birtokolják az ízlés és a különbségtétel egyetemesen alkalmazható standardjait, és hogy az ezektől a szigorú standardoktól való mindennemű eltérés alacsonyrendű valami. Olykor a tömegkommunikációt a maga egészében inherensen műveletlen jelenségnek tekintik, az pedig bizonyos, hogy nem engedélyeznek semmiféle különbségtételt a „szappanopera",[17] a pop song és a musical műfajai között. Gans e magaskultúra alatt felfedez különböző szubkultúrákat vagy ízlés-csomósodásokat, amelyeknek jóvoltából ugyanazok a kulturális termékek több különböző szinten élvezhetők. Ezeket a szubkutúrákat felső középszintnek, alsó középszintnek és alsó szintnek nevezhetjük. Mindegyik szint egy potenciális közönség, amelynek megvannak a saját fogalmai arról, hogy mi a jó és a mi a rossz az általa kedvelt műfajokban, s megvannak a saját szórakozási módjai.

Egyidőben a jó westerneket, a jó bűnügyi filmeket, a jónő-filmeket mind megnyirbálták, hogy a lehető legszélesebb közönséghez tudják eljuttatni őket. Ez a

[16] RIESMAN, DAVID: A magányos tömeg. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 365. old.

[17] „Szappanopera" = folytatásos, reklám célú melodramatikus színdarab a rádió vagy a televízió nappali adásában háziasszonyok számára, az Egyesült Államokban. — *A szerk.*

helyzet tökéletes félreértését jelentette, mert a közönség mindig összetett volt, s szelektíve kellett volna árut kínálni neki. Napjainkban vannak már bizonyos kísérletek ebben az irányba: a tizenévesekhez szóló filmeket, a háborús és kémfilmeket nyilvánvalóan szelektív módon állítják elő. Walt Disney volt a legtartósabb sikerű hollywoodi rendező — talán, mert pontosan tudta, milyen közönséghez és milyen szubkultúrához szól.[18] A magam részéről kiegészíteném Gans elméletét azzal, hogy pl. a Disney-eset tanúsága szerint a valamilyen specifikus szubkultúrához kötődő műfajon belül elért kiemelkedő eredmények, kiválóságuk folytán, elfogadhatókká válhatnak más szubkultúrák számára is. Ez a kultúrákra és szubkultúrákra egyaránt érvényes: gyakran elmondották, hogy egy-egy hagyományon belül a legjobb műalkotások azok, amelyek a legegyetemesebbek, amelyek más kultúrák számára a leginkább hozzáférhetők. Ami igaz a kultúrákról, igaz lehet a szubkultúrákról is. Egy szép napon talán születik majd egy egyetemesen elismert remekmű a pornó műfajában,[19] mint ahogyan vannak remekművek a western, a rajzfilm, a musical, a krimi, a „szappanopera" kategóriájában.

Gans elmélete azzal az igen fontos következménnyel jár, hogy interakciót és visszacsatolást tételez a közönség és a film készítője között, amit a hipodermikus elméletről vagy a szelektív befogadás elméletéről aligha mondhatunk el. Gans kimutatja,[20] hogy a film készítője átfogó társadalom tagja, újság- és könyvolvasó, fogyasztó, ember, akinek értékei vannak, aki meghatározott iskolai végzettséggel rendelkezik, és akinek környezete is hozzá hasonló emberekből áll. Amikor kommunikálni próbál, tudatosan vagy tudattalanul mindig megvan az elképzelése arról, hogy ki az, akivel kapcsolatot kíván felvenni. Ám a pénztári bevételen kívül alig rendelkezik használható információval arra nézve, hogy létrejött-e ez a kapcsolat. Gans magáévá teszi Feninnek[21] azt a véleményét, hogy ha a filmek termékek, akkor tudatos piackutatásra és fejlesztésre van szükségük. S annak ellenére, hogy megszűnt a 30-as és 40-es évek mindent felvevő piaca, ez a piackutatás még mindig nem valósult meg. Vajon Hollywood vállakozói különleges ügyes emberek-e, vagy pedig a szerencsének köszönhetik változatlan prosperitásukat?

[18] Houlton, Bob: Hollywood: The New Dream Merchants. „The Sunday Times. 1966. november 11. 33. old. A cikk táblázatot közöl, amely az 1955—1965-ös időszakra összehasonlítja a hollywoodi nyolc nagy filmgyártó cég (Disney, United Artists, Universal, Columbia, Fox, Warners, Paramount és Metro Goldwyn Meyer) bruttó jövedelmének százalékos alakulását. Disney jövedelme 345%-os emelkedést mutat, s csak a United Artists közelíti meg (messziről) 257%-os növekedéssel.

[19] Lásd Chappell „Huszonhat tétel a pornófilmekről" c. írását in: Robinson, W. R.: Man and the Movies. Baton Rouge, 1967.

[20] Gans, H. J.: The Creator-Audience Relationship in the Mass Media. An Analysis of Movie Making. In: Rosenberg, B. — White, D. M.: Mass Culture. Glencoe, 1957.

[21] Fenin, G. N.: Motion Pictures and the Public. „Film Culture". 1955. 1. (január). 15—18. old.

3. A FILM NÉZŐKÖZÖNSÉGE

A közönségen belüli szubkultúrák keletkezése

Ki jár moziba és miért? Ma már nem nehéz felelni erre a kérdésre, habár a választ nehéz dokumentálni. A televízió elterjedése előtt mindenki járt, kivéve a nagyon öregeket, a nagyon fiatalokat vagy a nonkonformistákat. Azért jártak, mert szerettek bizonyos fajta filmeket; mert látni kívánták a sztárokat; mert jól esett elmenni hazulról és esetleg enni is házon kívül. Azért mentek moziba könyvolvasás vagy rádióhallgatás helyett, mert kedvelték a változatosságot, mert a filmek megnézése olyan társadalmi tevékenységet jelentett, amely a rádiótól és az olvasástól merőben eltérő jellegű ingert és örömöt kínált. Akárcsak a tekepályán, az emberek itt is összejöhettek az előcsarnokban, a vetítés előtt, a szünetben és utána (különösen kisvárosokban), vagyis közrejátszott az önmutogatás eleme, ezenkívül volt miről beszélni később otthon, az irodában, az iskolában vagy a randevún. Az általános írni-olvasni tudás és a viszonylagos jólét korában nemigen fogadható el az az álláspont, amely szerint az emberek azért mentek moziba, mert másképpen nem tudták eltölteni az idejüket. Azt viszont kétségtelenül elmondhatjuk, hogy mivel a filmek — egy kétrészes műsor keretében — néha három óráig terjedő szórakozást nyújtottak 75 centért az Egyesült Államokban, illetve 1—2 shillingért az Egyesült Királyságban, az emberek kaptak valamit a pénzükért.

Ez volt a helyzet valamikor régen. Mindaddig, amíg 1949—1950-ben be nem tört a televízió. Azóta világos, hogy a közönségek, méreteiket és összetételüket tekintve is, radikálisan átalakultak. Először is, kevesebb film készül, másodszor kisebb a mozik összesített befogadóképessége, harmadszor, többet kell fizetni a jegyért. Mindazonáltal a filmek most a jelek szerint hosszabbak, és minden tekintetben nagyobb méretűek. Mik az okai mindennek a változásnak?

Általában mindenki egyetért azzal, hogy ma a gyerekek a közönségnek sokkal nagyobb részét teszik, mint azelőtt. S ennél talán még fontosabb, hogy ők jelentik a *rendszeres* moziba járók zömét. A felnőttek és a családok járnak ugyan moziba, de ma már nem egyszer vagy kétszer hetenként; csak bizonyos kiválasztott, konkrét filmeket néznek meg. „Kiválasztott filmen" azt a filmet értem, amelyet elfogadtattak velük. Itt ezt most nem tárgyalom részletesen, csak annyit erről, hogy emlékszem, a 40-es években szombat este így szóltunk: „Az Odeonba menjünk, a Granadába vagy a Plazába?" Napjainkban csak akkor dugjuk ki az orrunkat könyvünkből vagy a televízió előtti karosszékből, ha van valamilyen „feljegyzés" a fejünkben, pl.: „Szeretném megnézni „Az arábiai Lawrence"-t, mielőtt leveszik a műsorról." A filmeknek nem kell nagyméretűeknek lenniük ahhoz, hogy az emberek meg akarják nézni őket; és az sem biztosíték, ha sokba kerültek. James Bond első filmjei egyáltalán nem kerültek különösen sokba; ezzel szemben bármilyen költséges volt is a „Cleopatra" előállítása, mégsem lett kirobbanó kasszasiker. Itt most nem tárgyalom részletesen azt a kérdést, mivel vonzza egy film az embereket a

moziba, csak megemlítem Alfred Hitchcock és Walt Disney figyelemre méltó sikerét. Azt mondhatnánk, erről a két rendezőről határozott képük van az embereknek, olyan értelemben, hogy bízhatnak bennük, hogy meghatározott fajta terméket kapnak tőlük. Hitchcock-tól mindig valamilyen különleges — sejtelmes vagy rémületet keltő — filmet várhatunk; Disney mindig olyan filmet gyárt, amelyet megnézhet az egész család. Az emberek ismerik ezeket a neveket, és bíznak bennük. Ha egy Disney-film érkezik a városba, azok az emberek, akik már régen mondogatták, hogy el kellene vinni a gyerekeket moziba, hadd legyen nekik is valami örömük, elsőként mennek jegyet venni. Ha egy Hitchcock-filmet mutatnak be, azok, akik látták valamelyik előző filmjét, nyomban bejelentik, hogy meg akarják nézni, mielőtt leveszik a műsorról.

Az, ahogyan én a közönségnek a televízió hatása alatt bekövetkezett változását látom, nagyon jól összhangba hozható Gans elméletével: a közönség meghódításáért folyó verseny szempontjából tovább erősödött a szubkultúrák tagolódása. A filmkészítők ma már nem bármikor eladható elsőrendű terméket gyártanak egységes piac számára, hanem az előző periódushoz képest marginálisabb valamit állítanak elő a verseny uralma alatt álló piacra. Ebben a helyzetben azokkal a mozzanatokkal kezdtek törődni, amelyek a televíziót a mozi tökéletlen helyettesítőjévé teszik. Eleinte mindenféle technikai trükkel próbálkoztak, de ez várható is volt egy ilyen eszeveszett iparágban. Lassanként azonban kialakult az a felfogás, hogy nem a stúdió teljes termelését kell a piacra dobni, hanem egyenként kell a filmek eladhatóságára törekedni. Ez azt jelenti, hogy minden egyes csomagot — filmet — külön kell szemlélni. Vajon lesz-e közönsége? Kétségtelen tény, hogy már a tizenéveseknek készülő filmek és a horrorfilmek ciklusát is konkrétan szánták az ifjúsági szubkultúra különböző szekciói számára. A kémciklus úgy indult meg, hogy a Bond-filmek révén kiderült, ennek az új műfajnak is van közönsége. Ráadásul ez a közönség jóval kifinomultabb igényűnek és magabiztosabbnak bizonyult, mintsem valaha képzelték. Akkor, amikor a tizenéveseknek készült filmek lassanként már önmagukat kezdték parodizálni, ezeknek a ciklusoknak a fejlődése végül még furább eredményeket hozott; a háborús kémfilmek, a mértéktartó erőszak stb. révén olyan légkör alakult ki, amelyben lehetővé váltak, és nagy sikert arattak olyan remekművek, mint pl. a „Bonnie és Clyde" és a „Point Blank". Újraéledt az a régi elgondolás, hogyha egy film sikeres, egyszerűen újra meg kell csinálni csekély változtatásokkal, és ismételni mindaddig, amíg csökkenni kezd a bevétel.

Sok változás megmagyarázható ezzel a Gans-féle koncepcióval. Idetartozik az is, hogy újra megnőtt az angol nyelvű piacokon a külföldi filmek jelentősége, nevezetesen most gazdaságilag kifizetődő lett különválasztani a közönséget kulturálisan értékes vagy sikamlós külföldi filmek számára (e tekintetben különböző, de egymást részben átfedő közönségekről van szó). Antonioni a „Nagyítás"-sal megmutatta, hogy egy világméretű közönség lélegzet-visszafojtva figyeli a változó Angliát, s ez a filmek egész sorát eredményezte Britannia (valóságos vagy képzelt) szexuális

erkölcseiről. Ha visszaemlékszünk arra az időre, hogyan siránkoztak az angol rendezők amiatt, hogy az amerikai közönség az angol filmek feliratozását követelte, nagy élmény volt nemrég végigülni amerikai közönség körében — s nem is akárhol, hanem Hollywoodban a Wilshire Boulevardon! — egy angol filmet, és figyelni, amint odaadással hallgatja a szereplők vaskos proletár akcentusát és szlengjét.

Nemcsak a moziba járás lett hát szelektív, hanem maga a filmgyártás is, és ennek eredményeképpen valamely adott film a maga válogatott közönségével ugyanolyan vagy még nagyobb kasszasikerre képes, mint valaha a megkülönböztethetetlen közönséggel.

Tények és számok

Ha valaki azt hiszi, hogy a moziközönség ma már alaposan felkutatott valami, keservesen fog csalódni. Hollywood és a Wardour Street a jelek szerint rendkívül szemérmesen kezeli piacának felderítését. Ezt is annak az önelégültségnek a számlájára írom, amelyet a bármit felvevő piac hosszú időszaka teremtett. Ráadásul az

2. tábla

KIVEL VOLT A VÁLASZOLÓ LEGUTÓBB MOZIBAN?
ÖSSZES VÁLASZOLÓK ÉLETKOR ÉS MOZIBA JÁRÁSI GYAKORISÁG SZERINT BONTVA

Megnevezés	16—24 évesek			25—34 évesek		35—44 évesek	Összesen %
	hetenként %	havonta %	ritkábban %	havonta %	ritkábban %	együttvéve %	
Egyedül	9	8	11	27	14	19	16
Házastárssal	8	18	39	39	43	36	30
Másnemű társsal	47	35	20	12	7	5	19
Azonos nemű társsal	15	19	12	15	7	9	12
Több azonos nemű társsal	10	6	5	1	1	2	4
Vegyes társasággal	10	13	18	3	12	6	9
Gyerekekkel (más felnőttekkel vagy azok nélkül)	1	1	5	2	16	23	10
n (100%) =	91	101	74	114	99	181	660

Forrás: Federation of British Film Makers. Cinema Going in Greater London. London, 1963. l. 6. tábla.