

A film rossz tárgya. Interjú Francesco Casettivel

Szerző

Francesco Casetti a 70-es évekbeli szemiotikai filmelmélet ifjú lázadója, aki mentorának tudhatta Umberto Ecót és Christian Metz-et. Az olasz filmtudomány jelentős alakja, a tudományterületet történetileg áttekintő *Filmelméletek 1945-1990* ma is sokszor hivatkozott műve. 2010 óta a Yale Egyetem film- és médiatudományi programjának professzora. Az utóbbi években végzett kutatásai eltávolodtak a szemiotikai hagyománytól: legutóbbi, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* című monográfiájában a médiatechnológiák kortárs trendjeit veszi kritikailag szemügyre. Jelenleg a nyugati kultúra képellenes hagyományait és a technológiai változásokat kísérő szorongásokhoz fűződő viszonyát vizsgálja. Társzerkesztője a nemrégiben megjelent *Early Film Theory in Italy 1896-1922* című antológiának.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.3.2>

A film rossz tárgy. Interjú Francesco Casettivel

Daniel Fairfax: *Beszéljünk a tudományterület jelen helyzetéről és arról is, hogy a terület helyzete hogyan tükrözi a világ helyzetét. Egyetért azzal, hogy az utóbbi 10-20 évben megnyilvánuló nyugtalanság a terület tárgyával kapcsolatban mélyebb politikai bizonytalanságnak a lenyomata?*

Francesco Casetti: Sokat beszélnek arról, hogy a digitális forradalom maga után vonja a film halálát és végül a filmtudomány halálát is. Amikor azonban számba vesszük, ami mostanság történik, az az érzésünk támad, hogy a terület egyre tágul. Új tárgyak jönnek létre. Tehát nem fenyeget az a veszély, hogy a tárgyunk elveszik. Éppen ellenkezőleg, inkább az a baj, hogy a terület különböző tárgyai egyre inkább elkülönülnek. Egyre nehezebbé válik a filmet a maga teljességében, a filmtudományt pedig mindent átfogó megközelítésként elgondolni: a különböző ágazatok közti párbeszéd gyakran lehetetlennek tűnik. Azt hiszem, ez a helyzet kettős aspektusból közelíthető meg. Egyrészt mindez a kortárs világ fragmentálódását és az izolációt, nem pedig globálissá válását visszhangozza. Másrészt a neoliberális ideológia győzelmét hirdeti, amely azt propagálja, hogy mindenki képes olyan árucikket és életstílust választani, amelyet csak szeretne. Legyünk őszinték: a területünk ma olyan, mint egy nagyáruház, ahol mindenki megtalálhatja azt az osztályt, amely a legjobban kielégíti vélt igényeit. Hiányzik viszont az átfogó megközelítéssel való megbirkózás hajlandósága – vagyis a keresztmetszete felől megkérdőjelezni azt a bonyolult hálót, amely egybetartja a különböző aspektusokból álló tájképet. Ez az elméletek utáni állapot [*post-theory*]... Nem panaszkodom, csak szeretném kiemelni milyen nagy a távolság a párizsi és olaszországi tanulmányaim korszakához képest, amikor a filmnyelv szabatos leírásának a vágya összekapcsolódott azzal a (naiv, de nem buta, ahogy Bordwell és Carroll állítja) elképzeléssel, hogy a nyelvi megközelítést összekapcsoljuk a társadalmi, gazdasági és pszichológiai folyamatokkal.



Francesco Casetti

DF: Önnek mi a válasza erre a helyzetre?

FC: Próbálom holisztikusan nézni a bennünket érintő problémákat. Jelenleg két projekten dolgozom. Az egyik a filmtől való félelem a 20. század első három évtizedében. Sokszor hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a film mindig is jó tárgy volt. A valóságban azonban ez nem volt így. Bizonyos gyakorlatok révén vált jó tárggyá, de megjelenése rengeteg aggodalmat szült. Gondoljunk például azokra az elképzelésekre, hogy a film szabadon terjeszti a gonoszt, az általa kiváltott bűvölet kollektív hipnózishoz hasonló, a világ tökéletes reprodukciójaként helyettesítheti a valóságot, stb. Ugyanakkor megpróbálom a modern politikai szorongások archeológiáját is rekonstruálni és megvizsgálni, hogy a kortárs média hogyan ismétli a filmtől való félelmet, s ezáltal szentté avatja azt, ami eddig félelmet kiváltó tárgy volt. Egyszóval, miért vált ki félelmet a média és a mediáció, és később miként szentesítődik? Ez a kettősség hogyan támasztja alá a politikai folyamatokat? A másik projekt, amin dolgozom, ironikusan a következőképpen foglalható össze: hosszú ideig azt gondoltuk, hogy a film vizuális művészet; valójában környezeti médium [*environmental medium*]. A tér és a film közti kapcsolatok feltárásával próbálkozom. Legalább háromféle térről van szó. Először az a tér, amelyben a filmet előadják, a mozi terem mint sajátos történeti berendezés. Másodszor az imaginárius tér, amelybe a néző belemerül, miközben a filmet nézi. Harmadszor a társadalmi és kulturális tér, amely lehetővé, sőt szükségessé teszi az előbbi kettőt.

Tehát vannak a részvétel terei, a diegetikus terek és a társadalmi terek. Ezekről mindig azt gondolták, hogy összekapcsolódnak, holott a valóságban elkülönültek. Mi teszi lehetővé a kapcsolódást? Rancière jó kiindulópontot ad az érzékinek a felosztásával: szerinte minden médium meghatározza az érzékeinkkel felfogható forgalmának, cseréinek a terét, és ilyen módon tagolja azokat a társadalmi tereket, amelyekben a közös érzések és jelentések megoszthatóak. Ezt az elképzelést próbálom a filmre vonatkoztatni (amit kezdetben gyakran demokratikus művészetként azonosítottak), és általában a médiára is, valamint a képernyőre mint médiaeszközre: a képernyő lokalizálja a tekintetet és teszi láthatóvá a teret. Adott tehát a két téma, a félelem és a tér, valamint a holisztikus megközelítés. Nem én vagyok az egyetlen, aki ezzel foglalkozik, vannak más kutatók is, akiket csodálok, s akik ugyanezt csinálják. Egy személyes megjegyzés: miután sok évet Európában dolgoztam, nagyon örülök, hogy az Egyesült Államokban dolgozhatok. Az Egyesült Államokban a kutatómunkát a partikuláris témában elmélyült kutató „professzionálizmusa” jelenti, míg Európában a hangsúly általában arra esik, hogy a kutató széles és átfogó nézőpontokat tudjon kialakítani. Néha honvágyam van az európaiaknak a területet szelvében átfogó tekintete iránt.

DF: Az egyik említett fontos kulcsszó a film demokratikus művészetként való elképzelése, mely az 1910-es, 20-as években volt elterjedt. Mit gondol, képes-e ma a film szerepet játszani a demokratikus terek kialakításában, az antidemokratikus erők ellensúlyozásában? Van-e a filmnek olyan sajátossága, amely ezt lehetővé teszi?

FC: Akkoriban a filmet mint demokratikus művészetet a színházzal állították szembe. A színházban a királyi páholy mindig el volt különítve, a moziban *mindenki* a királyi páholyban ül. Tehát a film mint demokratikus művészet első megfogalmazása – Rancière-hez hasonlóan – a

mindenki számára egyenlő hozzáférés volt. A szovjet forradalommal a film a tartalma okán is – és különösen azért – vált demokratikussá. Kezdetben azonban inkább a tekintetek egyenlőségét tette lehetővé. Ma látszólag az internet a demokratikus médium, amikor a wiki-stílus logikája szerint működik. Az internet azért demokratikus, mert mindenki számára hozzáférhető, és mindenki részt vehet a tartalom-előállításban. Közös hozzáférés és mindenki által előállított tartalom. Sajnálatos módon, nemrégiben azt is megtapasztalhattuk (és itt nemcsak az amerikai elnökválasztásra gondolok, Európában is vannak hasonló esetek), hogy az internet nem szükségszerűen demokratikus, hanem antidemokratikus eszközként is használható (pl. álhírek terjesztésére). Mindez megváltoztatja azokat az alapértékeket, amelyeknek a megszilárdításához a film mint médium is hozzájárult. Gondoljunk a felelősség kérdésére: ha a hozzáférés joga és a véleményszabadság magától értetődő, akkor mi a következménye annak, hogy valamit belinkelnek egy weboldalra, csatolnak egy üzenetet vagy lájkolnak? Milyen kötelességeknek kellene egyensúlyba hozniuk a hozzáféréshez való jogot a véleményszabadsággal? Azt állítom, hogy az internet megváltoztatta azokat az értékeket, amelyeket a film megalapozott, de bizonyos értelemben a változás lehetőségét valójában már a film is magában hordozta...

DF: Az elképzelést, hogy a film az internet archeológiai alapja, egyszerre kedvelem és gyűlölöm. Mindez a képernyő/vászon [screen] szerepével magyarázható? Történetileg ekkor alakult ki először emberi viszony a képernyővel/vászonnal.

FC: Ez kényes kérdés. Először az ön által említett „archeológiai alapozásról” mondanék valamit. Ma mindenki rajong az archeológiáért. Mindenki műveli, s ez rendben is van. Mindazonáltal az archeológia gyakran azon az elképzelésen alapul, hogy egy médium eredete pontosan megállapítható, és hogy a médium fejlődését a tárgytól függetlenül az időben nyomon tudjuk követni. Ezt a fajta archeológiát teljesen tévesnek gondolom. A médiumoknak nincsen eredetük a szó szoros értelmében: a történelem kavalkádjában felbukkannak bizonyos körülmények folytán, ami azt jelenti, hogy nem az okság, hanem a véletlen együttállások határozzák meg őket. A leszármazást a médium megjelenése után tudjuk csak elképzelni. A filmet megelőző médiumokat [pre-cinema] azért találtuk ki, mert a film megjelent. És nincs egy mindentől független idővonal: minden médium követi vagy létrehozza a saját idejét, amelyet szintén utólagosan vagyunk képesek felismerni. Az „igazi” archeológia (s itt Foucault-ra utalok, aki Nietzschét idézve beszél az „igazi” történelemről...) csak akkor tud fejlődni, ha elfogadja ezt a két premisszát, és elfogadja a múltat mint olyan rekonstrukciót, amely a jelen felől közelít és már a jövő által meghatározott – egy előzetes jövő által, Barthes találó kifejezését idézve. Természetesen nem azt állítom, hogy az archeológusok „kitalálják” a tényeket, csak azt, hogy az archeológia olyan képet rajzol, mely teljességgel a szerző felelőssége. Ebben az összefüggésben mondhatjuk, hogy a film az internet őse: fel lehet vázolni egy ilyen archeológiát. Mindez azonban nem objektív és nem is ártatlan lépés. Ha így teszünk, akkor bizonyos kérdéseket és nyomvonalakat előnyben részesítünk másokkal szemben.

DF: Mi lenne akkor az igazi kérdés?

FC: Ebben az esetben az, hogy a potenciális fogyasztók [customer] számára melyek a tudáshoz való hozzáférésnek és a megosztásának a módjai.

DF: A fogyasztás nem áll ellentmondásban a tudással és a megosztással?

FC: Nem, mivel a tudásmegosztás kapitalista formája az áruk körforgása a piacon. És nem lehet filmről beszélni a kapitalista piacon kívüli kontextusban.

DF: Ebben nem vagyok biztos. Történetileg tekintve igen.

FC: Abban a történetben van ez így, amit megpróbálok rekonstruálni, de természetesen másféle módon is lehet a filmet használni, mint ami ellentmond ennek, és másfajta archeológiát tesz szükségessé. Például biztos vagyok benne, hogy van a filmnek és a nézői gyakorlatoknak egy másik archeológiája, amelyek a közösségek létrehozásának rítusaihoz kötődnek, s így azokhoz a modern politikai, polgári és vallási gyakorlatokhoz, amelyek szembeállíthatóak a középkori rítusokkal. Vagyis a film egyrészt a tudás kapitalista piacához tartozik, másrészt ahhoz a folyamathoz, ahogyan rítusokon keresztül közösségeket hoznak létre.

DF: Meglehet, hogy ez az, ami a moziról az internetre való áttérésben elveszik, vagyis a közönség. Amikor internetezünk, a képernyővel való viszonyunk individuális. Elveszítjük a közös tapasztalatok lehetőségét. Már nem az a helyzet, hogy ezer ember nézi ugyanazt a vásznat ugyanabban a teremben.

FC: A valós közösségi jelenlét átadja a helyét a virtuális jelenlétnek, a ténylegesen jelen levő közösség a keresztény vallásból ismert misztikus testnek. A misztikus test a hívők virtuális együttes jelenléte, és így a közösség eltérő formája. Arról se feledkezzünk meg, hogy az archeológia nemcsak a tárgyakról és az eseményekről való emlékezésre vonatkozik, hanem a tagadásokra is. A jó archeológus félreteszi azokat a tárgyakat, amelyeket nem gondol odaillőnek, és nemcsak folytonosságokat, hanem megszakításokat is létrehoz. Vegyük például a vászonnal/képernyővel kapcsolatos gyakorlatokat. A térrel, médiumokkal és képernyőkkel kapcsolatos kutatásomban a panoráma és a fantazmagória szinte egyidejű megjelenésével foglalkozom: a panoráma 1796-ban [1] jelent meg Edinburghben, a fantazmagória 1797-ben Párizsban. Két év leforgása alatt tehát különböző technológiák egyesülése két új médiumot hoz létre, melyek látszólag ugyanazon forrásvidékről származnak. Mindazonáltal a két médium felosztotta a közös területet. A panoráma a világ sajátját tételét és a történelem ünneplését vitte színre. A birodalmi kultúrához kapcsolódott, ahol a legfontosabb dolog a terület (amelyet valamilyen módon meghódítottak és megvédték), és amely az áruforgalmat és az erőforrások kitermelését lehetővé tette. A fantazmagória túllépettezen a területen. A nézőket a halottak birodalmával hozta érintkezésbe, a környező valóságkísérteties aspektusait tárta fel, kíváncsiságot és félelmet váltott ki. Nem pusztán a mágiakultúráján belül mozgott, a nézők érzelmi reakcióit is tesztelte. Ebben az értelemben a belsővilággal és a spirituális valósággal foglalkozott, s azzal a képességünkkel, hogy megbirkózzunk velük. Bizonyos értelemben a panoráma a földrajzi kiterjedésről szólt, míg a fantazmagória atranzszcendentális hálózatról. Az előbbi politikai gépezet volt, míg az utóbbi pszichoanalitikusgépezet. A két médium megjelenésével két különböző történet kezdődött el.



A gumifejű ember (L'homme à la tête de caoutchouc. Georges Méliès, 1901)

DF: Mindebből következtethetünk-e arra, hogy a film felosztása Lumière és Méliès között, vagyis a dokumentum és a fikció között, már jóval a film feltalálása előtt napirenden volt e két médium által?

FC: Örülök, hogy ezt szóba hozta. Az én nemzedékem számára a Lumière-Méliès történet kezdetben nagyon meggyőző volt, majd teljesen elutasították. Godard is hozzájárult ehhez az

elutasításhoz, amikor azt mondta, hogy Lumière fantasztikus és Méliès dokumentarista. Bizonyos értelemben igaza volt: egyrészt a valós világ kísértetiesége, másrészt a trükkök dokumentálása. Ez a viszony egyre inkább foglalkoztat. Nem elsősorban a hollywoodi filmkészítés speciális effektusai és az „igaz történetek” iránti megszállottság kétszatusága miatt. A teljes hollywoodi filmkészítésben is egészen világos ez a szakadék. Inkább azért érdekel, mert egy olyan korban élünk, amikor a tényleges események és az események narratívái váratlan módon konvergálnak és mosódnak egybe. Ebből a szempontból lenne fontos visszamenni és megnézni, hogy a film hogyan tagolta a Lumière-Méliès pólusokat, és hogy a kortárs média, főként a közösségi média hogyan tagolja újra a film felosztását.

DF: A kortárs médiában könnyű észrevenni Méliès örökségét a CGI blockbusterekben és a hasonlóknak, de nehezebb a lumière-i örökséget felfedezni. Említette az „igaz történet alapján” típusú megfogalmazást, de ez kissé banális. Mi lehet az a terep, ahol igazán találkozhatnánk a valósággal? Hol történhet ez meg, nemcsak a filmben, hanem egyáltalán a kortárs médiában?

FC: Talán a vizualitáson kívül. Ha a médiumokat és a teret vizsgáljuk, rájövünk, hogy az igazság fogalma nem pusztán a láthatósághoz kapcsolódik, hanem az intimitás megteremtéséhez és az ahhoz való hozzáféréshez. Ezért van az, hogy manapság a tweet, amely hangot ad azoknak az „azonnali érzelmeknek”, amelyeket inkább el kéne titkolni, „igazabbnak” tűnik, mint a mindenki számára látható bizonyíték. Az igazság inkább egy „vallomás” hatása, mintsem „felfedezés”. Egyébként észben kéne tartanunk, hogy a látás/látvány [*vision*] primátusa nem túl régi jelenség. A középkor nem bízott benne. A tapintás és a szaglás legalább annyira fontos volt, hogy a tárggyal kapcsolatba kerüljünk. Ahogyan Bruno Latour megjegyezte, a látás azért válik a modern világban fontossá, mivel a vizuális lejegyzések megbízhatókká, összehasonlíthatókká, állandóvá, gyűjthetővé, stb. válnak.

DF: A hangot is lehet rögzíteni.

FC: Igen, de sokkal nehezebb tárolni és összehasonlítani.

DF: A hangot nem lehet elemezni. A filmképet pillanatképekre lehet osztani, de a hanggal ezt lehetetlen megtenni.

FC: Jó észrevétel. A hangban nem lehet egy pillanatot elkülöníteni.

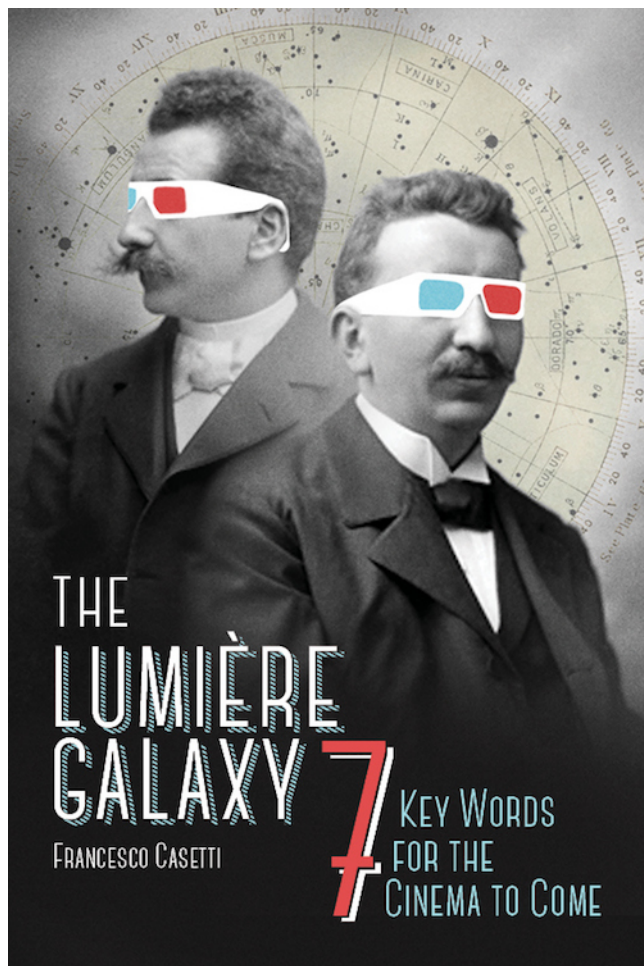
DF: Az elképzelés, hogy a valós a láthatón kívül történik meg, hasonlít a Cahiers du cinéma kritikusainak a képmezőn [hors-champ] kívülivel kapcsolatos elgondolásához.

FC: Nem vagyok ebben biztos. A képmezőn kívüli esetében még mindig a vizualitás területén belül vagyunk: a képmezőn kívüli a látható világ rejtett vagy sötét oldala. Ahogyan ma a teret magunk körül érezzük, az nem feltétlenül vizuális, hanem valami más. Minden újmédia vizuális abban az értelemben, hogy képernyővel vagy kijelzővel rendelkezik, amelyről leolvashatóak az adatok, de már nem a vizuális adatok vizualitása az érdekes. Vegyük például a GPS-t: a sofőr teljesítménye [*performance*] az érdekes, nem a világ gyönyörűsége. De ennek ellentettjét is látjuk: a

GoPro kamera például azt a vágyat testesíti meg, hogy amit csinálsz, azt elhelyezd az online térben, láthatóvá tedd. Tehát a nem-vizuális fontossága egyre növekszik, miközben a vizuális és a vizualitás ellenállása is abszolút fontos.

DF: Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a képek világa és a „valós” világ közti határvonal eltűnt. Mindent filmre vesznek és az így létrejövő képek is azok, amivé a világ válik. A világ ma nem más, mint a képek visszacsatolási spirálja [feedback loop].

FC: Teljesen egyetértek. Erre többen felhívták a figyelmet, nemcsak Baudrillard. Vilém Flusser *A technikai képek univerzuma felé* című könyve érdekes magyarázatot ad arra, ahogyan a technikai kép, melyet a fotográfia és a film talált fel a valóság megragadására, rekonstruálásra váró adattömeggé válik. Kracauer 1927-es, *A fotográfiáról* szóló írásában van egy hasonló okfejtés: a fotográfia a valóság megragadását célozza; viszont a fotográfia által teljesen közszemlére tett világban mind a képek, mind a tárgyak a nullfok felé közelítenek, és megfosztatnak jelentésüktől. Amint ez megtörtént, új összefüggések szerint, szabadon szervezhetjük újra a világegyetemet. Flusser majdnem ugyanezt mondja: amikor már csak egy adathalmazzal dolgozunk, itt az ideje, hogy merész hipotéziseket fogalmazzunk meg a valóságról. Flusser és Kracauer fotós szövegeit ritkán használták annak megértésére, ami ma a filmmel történik, pedig az ő megközelítésük sokkal érdekesebb a Baudrillard-énál.



Francesco Casetti: *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*

DF: A Lumière-galaxis című könyvében elgondolkodtató, ahogyan szembeállította a kijelzőt a képernyővel/vászonnal. A kijelző a képernyőre/vászonra vezethető vissza, de le is válik róla. Léteiben már nem függ tőle.

FC: A vászon/képernyő és a kijelző közti különbség alapja végülis az, hogy az előbbi volt az a hely, ahol a rögzített valóság újra megjelent. A kijelző ezzel szemben az a hely, ahol az adatfolyam egy sajátos konfigurációt alkotva egy pillanatra megáll, és a világ egy bizonyos értelmezését nyújtja. Míg a vászon/képernyő a reveláció logikájához kapcsolódik – ahogy Malcolm Turvey mondaná –, a kijelző a terjesztés, a forgalmazás [*circulation*] logikájához rendelhető. Napjainkban a forgalom a lényeges: hogyan kerülnek a dolgok egyik pontból a másikba? Hol állnak meg a pályájukon egy ideig? Hogyan és milyen feltételek mellett férhetők hozzá? Charles Acland kiváló munkát végzett ezen a területen, a film és a média területén kívül pedig David Joselit (*Feedback, After Art*) munkája hivatkozási pont a számomra. A forgalom előtérbe állítja a tér kérdését: a „hol” ugyanannyira fontos kérdéssé válik, mint a „mi”. Ezért tettem kísérletet arra, hogy elemezzem a filmnek a moziteremből való áthelyezését az otthonokba, a számítógépre és aztán újra-áthelyezését a moziterembe, de már eltérő jelleggel, mint a múltban.

Ezért teszek kísérletet a képernyő/vászon elemzésére is: ez nemcsak az a hely, amely befogadja a

képeket, hanem olyasvalami, ami a térben helyet foglal el, és ahol a vándorló képek helyet találnak. A vászon/képernyő elhelyezi a tekintetet, és láthatóvá teszi a hármas – a részvételi, a diegetikus és a társadalmi – teret, amelyben el van helyezve. Ebből a szempontból is érdekesek a korai filmelméletek. Van egyfajta rejtett filmelmélet, amely összekapcsolja a vászont a szó korai jelentéseivel, és ahelyett, hogy pusztán csak a képek hordozójának és anyagi támaszának tekintené, feltárja a környezetéhez való viszonyát: a vászon lepel, választóvonal, szűrő, kamuflázs. Így napjainkban kétszeres nyomás nehezedik a képernyőre/vászorra: egyfelől a vizualitás két különböző rendjének határán helyezkedik el (feltárulás szemben a forgalmazással), másfelől a vizualitás és a környezetiség között. Ha így gondoljuk el, akkor a film még mindig ellentmondásos médium – hogy optimista zárlatot adjak a mondandómnak –, amely képes olyan elemeket is magába foglalni, amelyek a többi médium esetében is feltétlenül kérdésesnek bizonyulnak.

DF: A születésétől fogva a film mindig is ellentmondásos médium volt, ellentétes irányzatok erőtere.

FC: Én így fogalmaznék: hosszú ideig a film kereste a sajátosságát, és ez az igény abból fakadt, hogy nemcsak hogy *nem* volt sajátossága, hanem éppen azért volt jelentős médium, *mert* nem volt specifikussága. Tehát a sajátosság iránti vágy a sajátosság hiányából való félelemnek az elkendőzését jelentette, pedig éppen a specifikusság hiánya az egyetlen specifikus tulajdonsága a filmnek. Ez a tagadás azért is roppantul érdekes, mert a film rugalmasságára, szabadságára és kisajátíthatatlanságára vonatkozik. A film egy potenciálisan ellenálló médium. Akárhogyan is nézzük, rossz társadalmi tárgy. Tetszik ez a felvetés, hogy a film nem jó tárgy. A jelentős filmek rossz fiúkról és lányokról szólnak. A jó fiúk unalmasak. A film azért nem volt unalmas, mert nem volt jó tárgy. Ha jó tárgy lett volna, borzasztóan unalmas lenne.

DF: Úgy tűnik, ez a helyzet minden új médiummal vagy művészeti formával.

FC: Igen, de ha a GPS-t vesszük, az nem ennyire ellentmondásos. A film azért válhatott jelentős médiummá kezdettől fogva, mert sokkal komplexebb volt. Úgy szoktunk gondolni a filmre, mint a jéghegy csúcsára, de mára világossá vált, hogy ő maga volt a jéghegy.

DF: Tehát a film vezette be először a sajátosság hiányát?

FC: Igen. Kutatóként nagyon érdekelnek azok az időszakok, amikor a múltbeli kutatók nem látták azt, ami teljesen világos, a specifikusság hiányát. Rossz úton haladtak különböző okokból kifolyólag, és most már látjuk, hogy vakok voltak. De az ő vakságuk fontos leckét ad a számunkra szerénységből. Mi sem látjuk a film minden összefüggését. És ez jó.

DF: Azt hiszem, mindketten elutasítjuk azt az elképzelést, hogy a klasszikus filmélmény ideje lejárt. Még mindig van annak értelme, hogy az emberek moziba járnak, a sötét terembe, hogy egy lineáris, folyamatos narratív filmet megnézzenek.

FC: Így van, egyetértek.

DF: Valójában úgy tűnik, mintha nagyobb igény lenne erre a típusú tapasztalatra, mivel manapság ritkán lehet ilyen környezetben filmet nézni. Ami viszont változott, hogy régen a mozi szórakozás volt, manapság inkább koncentráció. Az a hely, ahol a modern világban a lehető legkoncentráltabb tapasztalatokat élhetjük át.

FC: Nincs kétségem efelől. És ez az oka annak, hogy a moziban való filmnézés mostanra az a fajta vallásos élmény lett, amelyet az olyan teoretikusok dicsértek, mint Riciotto Canudo, vagy mélységesen lenéztek, mint Walter Benjamin. Nem a korszakok közti hasonlóságot kéne keresnünk, hanem ugyanazon kérdések újratagolását vagy megfordítását. A kontempláció, a szórakozás, az immerzió három válasz ugyanarra a kérdésre, de ami számít, az a válaszokban lévő rések és fordulatok. Ismétlem, ez kéne hogy legyen az „igazi” archeológia megalapozó logikája.

DF: Ezt teszi a könyvében, amikor például árnyalja az ilyen éles különbségtevéseket a nézők azon képességére hivatkozva, hogy „egzisztenciális buborékokat” hoznak létre, amelyekben virtuálisan újraalkotják a filmes tapasztalatot akkor is, ha éppen nincsenek a moziban.

FC: Vannak olyan „helyreállító stratégiák”, melyeken keresztül a mozinézőség régi tapasztalatai visszanyerhetők. Mindazonáltal a mozitermen kívül is rengeteg kísérletezés folyik manapság. A film ma olyan elavult médium, amely nosztalgiát ébreszt, ugyanakkor olyan teljesen új médium is, amely megköveteli a kísérletezést. Ezért szeretem még mindig.

[A szöveg eredeti megjelenési helye: *Senses of Cinema*, 2017. június, 83. tematikus szám (Contemporary Cinema Studies: A Discipline with a Future?) URL: <http://sensesofcinema.com/2017/film-studies/francesco-casetti-interview/>) A fordítást a kiadó engedélyével tesszük közzé.]

Fordította Füzi Izabella

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

Jegyzetek

1. Casetti téved a panoráma datálásában: Robert Barker 1787 júniusában szabadalmaztatta a panorámát, miután azon év elején kiállította Edinburgban az első panorámát. [– A ford.]

© Apertúra, 2019. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/tavasz/fairfax-a-film-rossz-targy-interju-francesco-casettivel/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.3.2>

