

Jean-Luc Comolli és Jean Narboni

Film/Ideológia/Kritika

Szerző

Jean-Luc Comolli kritikus, rendező, forgatókönyvíró, zeneszerző és színész. 1941-ben született az algériai Philippeville-ben. 1962 és 1978 között a Cahiers du cinéma kritikus, 1962 és 1971 között a lap egyik főszerkesztője. Első filmje az 1968-ban rendezett *Les 2 marseillaises*, azóta 35 dokumentumfilmet és 6 játékfilmet forgatott. Írásai megjelennek a *Trafic*, az *Images documentaires* és a *Jazz Magazine* lapjain is. Tagja az Ateliers Varannak.

Jean Narboni kritikus, 1964 és 1972 között a Cahiers du cinéma főszerkesztője. Az Édition kiadó egyik alapítója, 1977 és 1986 között igazgatója. 1979 és 1983 között a Cahiers du cinéma/Gallimard sorozat szerkesztője. Jelenleg a párizsi Filmművészeti Főiskolán tanít, az *Analyse à la Femis* (ENSMIS) tanszékvezetője.

Közös könyvük:

Jean Luc Comolli, Gérard Leblanc, Jean Narboni: *Cinéma et politique: 1956-1970. Les années pop.* 2001.

Film/Ideológia/Kritika

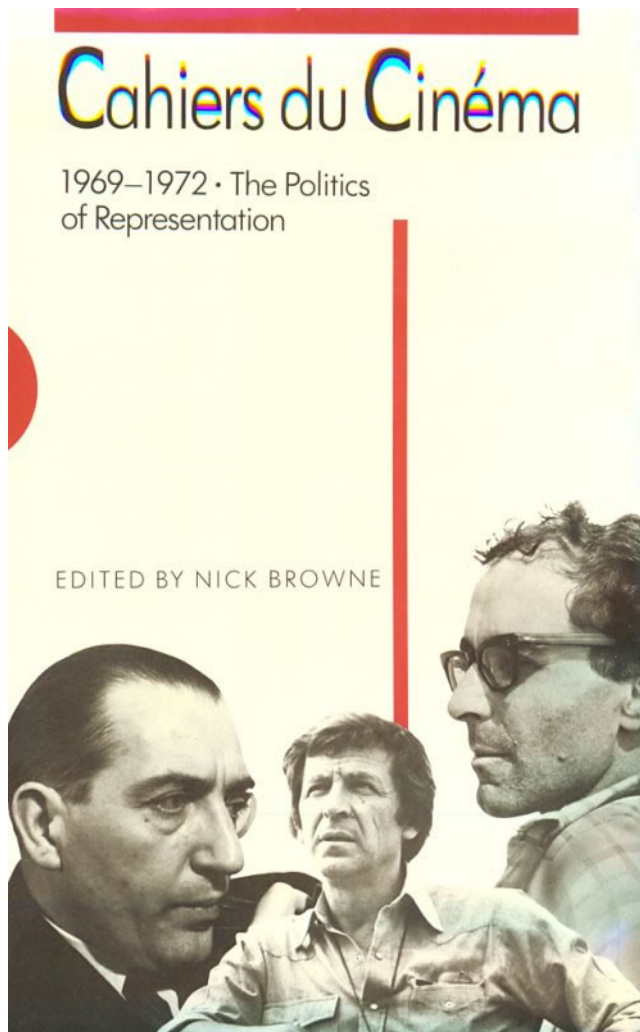
A tudományos kritika köteles meghatározni önnön területét és módszereit. Ez maga után vonja saját történelmi és társadalmi helyzetének ismeretét, célul kitűzött szakterületének és azon körülményeknek a szigorú vizsgálatát, amelyek a feladatot szükségessé és lehetővé teszik, valamint a sajátos szerep elemzését, amelynek teljesítésére hivatott.

Fontos megjegyezni, hogy mi most a *Cahiers du Cinéma* munkatársaként pontosan saját helyzetünk és célkitűzéseink teljes körű vizsgálatára vállalkozunk. Persze nem teljesen a nulláról indulunk. Az utóbbi időben ugyanis ebben a tárgyban megjelentettünk már ilyenfajta részelemzéseket (tanulmányokat, vezércikkeket, vitákat, olvasói levelekre adott válaszokat), de kifejtetlenül és mintegy véletlenszerűen. Mindezek visszaigazolják, hogy olvasóink, ahogyan mi is, világos elméleti támpontra tartanak igényt, amely megmagyarázza kritikai gyakorlatunkat és annak területét, melyek elválaszthatatlanok egymástól. A „programok”, a „forradalmi” tervek és kinyilatkoztatások hajlamosak arra, hogy öncélúvá váljanak. Ezt a csapdát szeretnénk elkerülni. Célkitűzésünk szerint nem arra kívánunk reflektálni, amit tenni „akarunk” (szeretnénk), hanem arra, amit jelenleg teszünk és amit tehetünk, de ez nem lehetséges adott helyzetünk vizsgálata nélkül.

Hol?

(a) Először is tehát: a helyzetünk. A *Cahiers* együttműködő emberek körét takarja; munkánk egyik eredménye a folyóirat megjelentetése. (1) Folyóirat, vagyis egy sajátos termék formájában, amely bizonyos mennyiségű munkát jelent (az írók részéről, a gyártók részéről, sőt az olvasóktól is). Nem hunyunk szemet afölött a tény fölött, hogy egy ilyen termék megjelentetését tekintve teljes mértékben és nyíltan a kapitalista gazdasági rendszeren (termelési módszereken, terjesztési hálózatokon stb.) belül helyezkedik el. Mindenesetre nem nehéz belátni, napjainkban aligha lehetne ez másként, hacsak nem vezetnek félre a rendszerrel „párhuzamosan” működő utópisztikus elképzelések. Ez utóbbi megközelítés első lépésben mindig egy ellentmondásos és hamis frontot állít fel, egy „új rendszert” azzal a rendszerrel szemben, amelytől szabadulni próbál, azt a rögeszmét dédelgetve, hogy érvénytelenítheti azt. Valójában azonban csak annyit tehet, hogy elutasítja (idealista purizmus), amelynek következtében rövidesen épp az az ellenség fenyegeti, melynek mintájára magát megalkotta. (2) Ez a „párhuzamosság” csak egyirányú. A problémának pusztán egyik részét érinti, jóllehet mind a két irányból működtetni kell. Továbbá a párhuzamosok végtelenben való találkozásának veszélye elegendő oknak tűnik, hogy a végesben

maradjunk, és hagyjuk, hogy elkülönüljenek egymástól.



Ha ezt elfogadjuk, a következő kérdés adódik: hogyan ítéljük meg helyzetünket? Franciaországban a filmek zömét – a könyvek és a folyóiratok többségéhez hasonlóan – az uralkodó ideológia szerint a kapitalista gazdasági rendszer állítja elő és terjeszti. Persze az igazat megvallva az összes ezt alkalmazza, hiába is kísérleteznek különféle megoldásokkal, hogy megkerüljék az ideológiát. Ennek tudatában a kérdés, amelyet fel kell tennünk, így szól: mely filmek, könyvek és folyóiratok engednek az ideológiának szabad, akadálytalan átjárást, közvetítik kristálytisztán, és szolgálnak az ideológia választott nyelveként? És melyek kényszerítik arra, hogy visszatérjen és reflektáljon magára, és mechanizmusainak feltárásával, útjai keresztezésével melyek tartóztatják fel és teszik láthatóvá?

(b) Tevékenységünket a film területén fejtjük ki (a *Cahiers* egy filmes folyóirat), (3) és szakterületünk meghatározott tárgya a filmtörténet: a létrehozás, a gyártás, a terjesztés (4) és a megértés módozatai.

Mi a film ma? Ez a releváns kérdés, nem pedig az, amit valaha feltehettek: mi a film? Nem tehetjük fel addig a kérdést, amíg egy bizonyos mennyiségű tudás, elmélet ki nem alakult (amelyekhez

természetesen szeretnénk mi is hozzájárulni), hogy egy fogalom által megvilágítsa a jelenlegi kifejezés ürességét. Egy filmes folyóirat számára az is kérdés: a filmek területén milyen munkát kell végezni. A *Cahiers* számára meg különösen: mi a speciális feladatunk ezen a területen? Mi az, ami elválaszt minket más „film-es folyóiratoktól”?

A filmek

Mi a film? Egyrészt sajátos termék, amely az adott gazdasági viszonyok rendszerén belül termelődik, azt a munkát (amely a kapitalizmusban pénzként jelenik meg) jelenti, amelyet – és ennek a feltételnek még a „független” filmesek és a „new cinema” is alá vannak vetve – az erre a célra toborzott bizonyos számú munkás hoz létre (legyen szó akár Moullet-ről, akár Oury-ról, végső soron még a rendezők is csak filmes munkások). A film áruvá alakul, mivel csereértékkel rendelkezik, amely a jegyértékesítéseken és az adásvételi szerződéseken keresztül valósul meg, és amelyet a piac törvényei irányítanak. Másrészt pedig mivel a rendszer anyagi termékét képezi, egyúttal a rendszer ideologikus terméke is, amely rendszer Franciaországban a kapitalizmust jelenti. (5)

Egyetlen filmkészítő pusztán egyéni erőfeszítései által nem képes megváltoztatni a filmjeinek gyártását és terjesztését irányító gazdasági viszonyokat. (Nem túl gyakran hangsúlyozzák, hogy azok a filmesek, akik üzeneteiket és formáikat „forradalminak” állítják be, sem képesek a gazdasági rendszert illetően bármely fordulat vagy radikális változás végrehajtására – persze átalakíthatják, eltéríthetik, de nem tagadhatják meg és lényegében nem rombolhatják le struktúráját. Ebben az értelemben Godard legutóbbi bejelentése, miszerint ki akar szállni a „rendszerből,” nem számol azzal a ténnyel, hogy bármely másik rendszer azon rendszer tükörképe, melyet el akar kerülni. A pénzüsszegek többé már nem a Champs-Élysées-ről, hanem Londonból, Rómából és New Yorkból érkeznek. E filmeket nem a terjesztési monopóliumokon keresztül értékesítik, de a nyersfilmet egy másik monopóliumtól, a Kodaktól szerzik be.) Mivel minden film a gazdasági rendszer része, egyszersmind az ideológiai rendszernek is része, mivel a „film” és a „művészet” az ideológia hajtásai. Nincs előle menekvés, és mint a kirakós játék elemeinek, mindennek megvan a saját előre megszabott helye. A rendszer saját természetére nézve vak, de ennek ellenére, vagy inkább éppen emiatt, az összes elem egybeilleszkedése nagyon is világos képet rajzol ki. Ugyanakkor ez nem azt jelenti, hogy minden egyes filmkészítő hasonló szerepet játszik. A reakciók különböznek.

A kritika feladata, hogy meglássa a különbségeket, és lassan, türelmesen, nem pedig a zajos csatakiáltásokkal bekövetkező csodás átalakulásokra várva, segítsen a filmeket körülölelő ideológiát megváltoztatni.

Néhány kérdés, melyekre a későbbiekben még részletesebben visszatérünk: minden film politikai természetű, amennyiben az azt létrehozó ideológia által meghatározott (vagy pedig azon belül jön létre, amely ugyanazt jelenti). A filmet annál is inkább mélyrehatóan és átfogóan határozza meg,

mivel más művészetektől és ideologikus rendszerektől eltérően a filmipar hatalmas gazdasági erőket mozgósít, ami az irodalom termelését – mely „könyvként” válik áruvá – nem érinti ennyire, bár a terjesztés, a reklám és az értékesítés szintjén a kettő ugyanabba a helyzetbe kerül.

A film természetesen a valóságot „reprodukálja”: ezt a célt szolgálja a kamera és a nyersfilm – állítja az ideológia. Ugyanakkor a filmkészítés eszközei és technikái maguk is a „valóság” részei, ráadásul a „valóság” nem más, mint az uralkodó ideológia kifejeződése. Ebben a megvilágításban tehát a film klasszikus elmélete, miszerint a kamera a világot annak „konkrét valóságában” megragadó vagy inkább megtermékenyítő semleges eszköz, messzemenően reakciós. Amit a kamera rögzít, az tulajdonképpen az uralkodó ideológia meghatározatlan, formátlan, teoretizálatlan, kigondolatlan világa. A film azon nyelvek egyike, amelyen keresztül a világ magát önmagának kommunikálja. Azért hozzák létre az ideológiát, mivel úgy reprodukálják a világot, ahogyan akkor tapasztalható, amikor átszűrődik az ideológián. (Amint Althusser pontosabban megfogalmazta: Az ideológiák „[é]szlelt elfogadott-elszenvedett kulturális tárgyak [...] s funkcionálisan hatnak az emberekre egy olyan folyamat révén, amely észrevétlen marad a számukra [...] Az ideológiában ugyanis az emberek nem létfeltételeikhez való viszonyaikat juttatják kifejezésre, hanem azt a *módot*, ahogyan létfeltételeikhez való viszonyukat átélik: ami valóságos és egyszersmind »átélt«, »képzeletbeli« viszony feltételez.”) (6) Vagyis: amikor elhatározzuk egy film létrehozását, a legelső felvételtől kezdve a reprodukálás szükségletének terhe rakódik ránk, de a dolgok nem valóságosként jelennek meg, hanem úgy, ahogyan az ideológián keresztül átszűrődnek. Ez az alkotói folyamat minden egyes szakaszát áthatja: a szubjektumokat, a „stílusokat,” a formákat, a jelentéseket, az elbeszélői hagyományokat; minden az általános ideologikus diszkurzust állítja előtérbe. A film önmagát önmagának prezentáló ideológia, önmagához beszél, önmagáról szerez tudomást. Mihelyt felismerjük, hogy a rendszer természetéhez a filmnek az ideológia eszközévé való átalakítása is hozzátartozik, megérthetjük, hogy a filmkészítő legelső feladata a film úgynevezett „valóságábrázolásának” leleplezése. Ha ezt megteszi, úgy esély mutatkozik arra, hogy megbontsuk vagy lehetőség szerint el is szakítsuk a film és az ideologikus szerep közötti kapcsolatot.

Ma a filmek közötti alapvető különbség az, hogy megteszik-e ezt, vagy sem.

(a) Az első és legnagyobb csoport azokat a filmeket foglalja magában, amelyeket teljes mértékben tisztán és hamisítatlanul az uralkodó ideológia itat át, és nincs arra mutató jel, hogy ennek a ténynek készítőik egyáltalán tudatában lennének. Most nemcsak az úgynevezett „kereskedelmi” filmekről beszélünk. Valamennyi csoportban a filmek zöme az ezeket előállító ideológia öntudatlan eszköze. Hogy ezek a filmek „kereskedelmiek” vagy „ambiciózusak,” „modernekek” vagy „hagyományosak,” hogy ez az a típus, melyet a művészet hajlékaiban vagy a kis mozikban mutatnak be, a „rég” vagy az „új” filmhez tartozik-e, nos, valószínűleg mindez nem más, mint ugyanannak az ósdi ideológiának a leporolása. Ami azt illeti, a filmek árucikkek és ezért kereskedelmi tárgyak, még azok is, amelyek nyíltan politikai diszkurzusba ágyazódnak – éppen ezért kell szigorúan definiálni a „politikai” film fogalmát most, amikor széles körben ismeretessé válik. Az ideológia és a film egybeolvadását mindenekelőtt az a tény mutatja, hogy a

közönségigény és a gazdasági megfontolások egy és ugyanazon dologra szűkültek. A politikai gyakorlat és az ideológiai gyakorlat átalakítja a társadalmi igényeket és a diszkurzus segítségével megerősíti. Ez nem feltevés, hanem tudományosan megalapozott tény. Az ideológia önmagával társalog; mielőtt felvetődnének a kérdések, már mindenre kész válasza van. Természetesen létezik olyasmi, hogy közönségigény, de „amit a közönség akar” az egyenértékű azzal, „amit az uralkodó ideológia akar.” A közönség véleményét és ízlését az ideológia hozza létre, hogy igazolja és állandósítsa magát. Ráadásul ez a közönség csakis az ideológia gondolkodási mintáin keresztül fejezheti ki magát. Az egész dolog zárt körforgást alkot és véget nem érően ismételteti ugyanazt az illúziót.

Ugyanez a helyzet a művészi formák szintjén is. Ezek a filmek tökéletesen elfogadják a valóságábrázolás bevett rendszerét: a „burzsoá realizmust” és az egész konzervatív bűvészműtárványt: az „élethez” való vak ragaszkodást, a „humanizmust,” a „józan ész” stb. Annak boldog semmibe vétele, hogy lehet valami probléma magával az „ábrázolás” fogalmával, alkotásaikat minden szinten uralni látszik, olyannyira, hogy a „kereskedelmi” csoportot illetően pontosabb képet alkot, mint a jegypénztár bevétele. Ezekben a filmekben semmi sem sérti az ideológiát és a közönség ideológia általi misztifikációját. Ezért nagyon is megnyugtatóak a közönség számára, mivel nincsen különbség aközött az ideológia között, amellyel a mindennapi életükben találkozunk és aközött, amelyet a vetítővászon látnak. Tanulságos feladat lehetne a filmkritikusok számára, hogy az ideológiai rendszer és termékeinek egybeolvadását vizsgálják: azt a jelenséget, mely által a közönségnek bemutatott film monológgá válik, s melyben az ideológia önmagával társalog, mint például amikor Melville, Oury és Lelouch a filmek sikerességét tanulmányozza.

(b) A második csoporthoz azok a filmek tartoznak, amelyek a filmnek az ideológiába való beolvadását két oldalról támadják. Először is a „jelentett” szintjén a közvetlen politikai tettekkel, vagyis közvetlenül politikai kérdéssel foglalkoznak. A „foglalkoznak” itt szándékosan cselekvő értelemben szerepel: nem csupán megvitatnak, újraismételnék, parafrázálnak egy-egy kérdést, hanem az ideológia elleni támadásra használják (ez elméleti aktivitást tételez, mely közvetlenül az ideológiával áll szemben). Ennek a tetteknek csak akkor lesz politikai hatása, ha a valóságábrázolás hagyományos módjának lerombolásával kapcsolódik össze. A forma szintjén mind a *Nincs békülés*, *The Edge* és az *Earth in Revolt* az „ábrázolás” fogalmát kérdőjelezi meg, és az azt megtestesítő hagyománnyal való szakítást jelölik.

Szeretnénk kiemelni, hogy csak a kétfrontos, a „jelentett” és a „jelentő” (7) szintjén megvalósuló tetteknek van esélye az uralkodó ideológiával szemben. A gazdasági-politikai és a formai tetteknek felbonthatatlan egységben kell állniuk.

(c) A következő csoport ugyanúgy kettős cselekvést alkalmaz, de az „árral szemben.” Nem nyíltan politikai tartalmú, de bizonyos módon mégis azzá válik azáltal, hogy kritikai hatása a formáján keresztül érvényesül. (8) Ehhez a csoporthoz tartozik *A Földközi tenger* [*Méditerranée*], a *Lökött londoner* [*The Bellboy*], a *Persona*... A *Cahiers* szempontjából ezek a filmek (b és c) képezik a mozi

lényegét, és ezek jelentenék a folyóirat központi témáit.



(d) A negyedik kategória: azok a – napjainkban folyton gyarapodó számú – filmek, amelyek kimondottan politikai tartalommal rendelkeznek (nem a *Z, avagy egy politikai gyilkosság anatómiája* a legjobb példa erre, mivel a politikai kérdéseket az elejétől a végéig egyfolytában ideologikusan állítja be; jobb hivatkozás lehetne *Az élet ideje* [*Le Temps de Vivre*]), valójában azonban nem gyakorolnak kritikát az őt körülölelő ideologikus rendszer fölött, mivel vakon követik annak nyelvét és képalkotási módját.

Ezért válik fontossá, hogy a kritika ezen filmek esetében megvizsgálja a szándékolt politikai bírálat hatékonyságát. Kifejezik, megerősítik, alátámasztják azokat a dolgokat, amelyeket kifogásolnak? Benne maradnak-e a rendszerben, amelyet lerombolni kívánnak... ? (vö. a)

(e) Öt: olyan filmek, amelyek első látásra határozottan az ideológiához tartozónak tűnnek, mintha teljesen az uralma alatt lennének, de amelyekről kiderül, hogy tulajdonképpen kétértelműek. Habár nem progresszív álláspontból indulnak, és felfogásuk a nyíltan reakciótól kezdve a megértő hangon át a jóindulatú kritikáig terjed, valójában azon munkálkodnak, hogy kezdőpontjuk és a végső alkotás között szemmel látható szakadék, lyuk tátongjon. Itt most figyelmen kívül hagyjuk azoknak az ellentmondásos – és jelentéktelen – filmeknek a körét, amelyekben a rendező az uralkodó ideológiát tudatosan használja, és ezt teljesen kritikátlanul teszi. A szóban forgó filmek akadályokat gördítenek az ideológia útjába, hogy ezzel elfordítsák és letérítsék útjukról. A film felépítése megmutatja ezt nekünk, de egyúttal le is leplezi és érvényteleníti. A felépítés tekintetében két mozzanatra tagolódik: az egyikben bizonyos fokig visszafojtja, a másikban pedig áthágja. A filmen belüli bírálat a varratnál kettéhasítja a filmet. Ha indirekt módon nézzük a filmet, az előjeleket keressük; ha túllépünk a látszólagos formai összefüggéseken, láthatjuk, hogy talányokban beszél: a film a belső feszültség következtében felfeslik, és mindez az ideológiailag ártalmatlan filmben nincs jelen. Ilymódon az ideológia alárendelődik a szövegnek. Nincs többé független létezése: a film ezt prezentálja számunkra. Ez a helyzet például számos hollywoodi

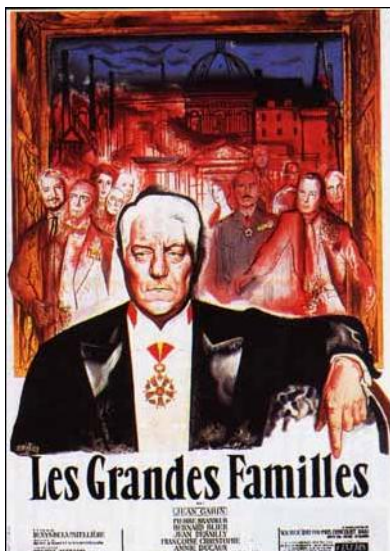
filmben, amelyek – mialatt teljesen betagozódnak a rendszerbe és az ideológiába – részben megbontják a rendszert belülről. Ki kell derítenünk, mi teszi lehetővé, hogy a filmkészítő kikezdje az ideológiát azzal, hogy filmjében újrafogalmazza azt: ha egyszerűen a liberalizmus szócsöveként értelmezi filmjét, az ideológia rögtön újra bekebelezi; ha pedig másrészt a képalkotás mélyebb szintjén gondolja el és valósítja meg, akkor esélye van arra, hogy bomlasztóbb legyen. Természetesen nem úgy, hogy képes legyen magát az ideológiát lerombolni, hanem csak annak a filmjében való megnyilvánulását. (Például Ford, Dreyer, Rossellini filmjei.)



Henry Fonda in "Young Mr. Lincoln."

Ezt a filmes csoportot tekintve álláspontunk a következő: egyáltalán nem óhajtunk csatlakozni a velük szembeni boszorkányüldözéshez. Ezek a filmek önmaguk mitológiáit alkotják. Önmagukat bírálják, még akkor is, ha a forgatókönyvben nincs hasonló szándék, és irreleváns és lényegtelen, hogy helyettük teszik ezt. Csak annyit szeretnénk tenni, hogy megmutatjuk a folyamat működését.

(f) A „live cinema” (*cinéma direct*) különböző filmjeinek egyik fajtája (a két csoport közül a nagyobbik). Ezek olyan filmek, melyek politikai (vagy talán pontosabban szólva: társadalmi) eseményekből és reflexiókból fakadnak, de amelyek nem tesznek világos különbséget önmaguk és a nem-politikai film között, mivel nem kérdőjelezik meg a film hagyományos, ideológiai „ábrázolási” módszerét. A bányászsztrájkot például ugyanolyan stílusban filmesítik meg, mint *A nagy családok* [*Les Grandes Familles*]s. Ezeknek a filmeknek az alkotói azt az elsődleges és alapvető illúziót képviselik, miszerint ha majd megszabadulnak az elbeszélői hagyományok (dramaturgia, szerkezet, a központi eszme uralkodása az alkotóelemeken, a formai szépség kiemelése) ideologikus szűrőjétől, akkor a valóság igaz formában tárja fel önmagát. Valójában azonban így csak egy szűrőtől szabadulnak meg és nem is a legfontosabbtól. Hiszen a valóság egyáltalán nem rejt magában az önmegértés, az elmélet, az igazság magját, mint a gyümölcs a magot. Amolyan filmeket kell gyártanunk. (A marxizmus ebben a kérdésben, a „valóságos” és az „észlelt” közötti különbség tekintetében, nagyon határozott álláspontot képvisel.) Hasonlítsuk össze a *Chiefs* (Leacock) című filmet May sok filmjével.



Ezért van az, hogy a *cinéma direct* támogatói ugyanahhoz az idealista terminológiához folyamodnak, hogy kifejezzék feladatát és igazolják sikerét, mint a leginkább mesterkélt művek kapcsán szokás: „hitelesség,” „élettapasztalat érzete,” „mély igazságok felvillantása,” „életből elkapott pillanatok,” „filmnézés érzetének megszüntetése,” és végül: az elbűvölés. Ez a „látás mint megértés” varázslatos képzete: az ideológia továbbra is igyekszik elrejtetni, hogy mi is ő valójában, passzívan szemléli önmagát, de nem kritizálja önmagát.

(g) A „live cinema” másik fajtája. Itt a rendező nem elégszik meg azzal, hogy a kamera „átlát a jelenségeken,” hanem az ábrázolás alapproblémáit támadja meg azzal, hogy cselekvő szerepet ad filmje tényleges tárgyának. Így jelentések létrehozójává válik, és nem pusztán azon jelentés passzív befogadója, mely rajta kívül (az ideológiában) jött létre: *La Règne du Jour*, *La Rentrée des Usines* *Wonder*.

Kritikai funkció

Kritikai tevékenységünk területe tehát a következő: ezen filmeknek az ideológiához fűződő különböző viszonyai. E pontosan meghatározott terület négy feladatot jelöl ki: (1) az (a) csoportba tartozó filmek esetében meg kell mutatni, mire vakok; az ideológia milyen mértékben határozza meg és alakítja őket; (2) a (b), (c) és (g) csoportba sorolt filmek esetét két szinten értelmezni, meg kell mutatni, milyen mértékben működnek kritikailag a jelentett és a jelentő szintjén; (3) a (d) és az (f) típusok esetében meg kell mutatni, hogy a jelentettet (a politikai témát) mindig gyengíti, a jelentőn végzett technikai-elméleti munka hiánya ártalmatlanná teszi; (4) az (e) csoport esetében pedig a film és az ideológia között létrehozott szakadékra kell rámutatni a film módszere és működése révén.

Kritikai gyakorlatunk során nincsen hely sem spekulációra (kommentár, értelmezés, dekódolás), sem pedig a mutatós ömlengésekre (a filmes vezércikkek mintájára). Szigorúan tényszerűen kell elemezni a filmgyártást irányító tényezőket (a gazdasági körülményeket, az ideológiát, az igények

és visszajelzések együttesét), a filmben megjelenő jelentéseket és formát, melyek egyaránt megragadhatók.

A filmről szóló könnyelmű és múlandó írások hagyománya éppannyira szívós, mint amennyire burjánzó, és a mai filmelemzéseket még mindig masszívan előre meghatározzák az idealista előfeltevések. Messzire elkalandoznak, de még mindig alapvetően tapasztalati módszert alkalmaznak. Mindez szükségszerűen maga után vonja a filmelemek anyagságához, a jelentésképző struktúrákhoz és a formai szerveződéshez való visszatérést. Az első lépést ebben az irányban tagadhatatlanul André Bazin tette, a tanulmányaiból kihámozható ellentmondások ellenére is. Ezt követte aztán a strukturalista nyelvészetre alapozott megközelítés (amelynek két alapvető csapdájába estünk bele: a fenomenológiai pozitívizmusba és a mechanisztikus materializmusba). Amennyire biztos, hogy a kritikának át kellett haladnia ezen a szinten, annyira biztos, hogy túl is kell lépnie rajta. Számunkra az egyedüli támadási iránynak az tűnik, ha a húszas évekbeli orosz filmkészítők (mindenekelőtt Ejzenstejn) elméleti írásait használjuk, hogy a film kritikai elméletét, a pontosan meghatározott tárgy sajátos megértési módszerét kidolgozzuk és alkalmazzuk, közvetlenül utalva a dialektikus materializmus módszerére.

Aligha szükséges rámutatni, hogy tisztában vagyunk vele, a folyóirat „irányvonalát” nem lehet – persze nem is kell – helyreállítani egy csapásra. Havonta türelmesen kell tevékenykednünk, óvatosságnak kell lennünk saját területünkön, hogy a spontán változások közepette elkerüljük azt az általános hibát, hogy valamiféle spontán változásban bízunk, vagy előkészítetlenül meggondolatlan „forradalommal” kísérletezzünk. Ha azzal a kinyilatkoztatással indítunk, hogy számunkra az igazság feltárulkozott, az olyan lenne, mint „csodáról” és „megtérésről” beszélni. Csak azt tehetjük, hogy megállapítjuk a folyamatban lévő munkát, tanulmányokat jelentetünk meg, amelyek nyíltan vagy burkoltan ehhez kapcsolódnak.

Röviden rámutatnánk arra, hogy a folyóirat különböző elemei hogyan illenek ehhez a szemlélethez. A munka lényeges része nyilvánvalóan az elméleti tanulmányokban és kritikákban csúcsosodik ki. A kettő között egyre kevésbé lesz különbség, mivel nem a mostani filmek érdemeinek és hiányosságainak mérckelésével bajlódunk az aktualitás érdekében, de nem is azzal, hogy megírjuk „az alkotás befuccsolását,” ahogyan egy humoros cikk sugallta. Másfelől az interjúk, a „naplórovatok,” a filmográfiák, a dossziékkal, a kísérőanyagokkal együtt lehetővé teszik a későbbi vitát, és itt inkább az információk a lényegesek, nem az elmélet. Az olvasókon a sor, hogy eldöntsék, ezek az elemek képviselnek-e valamilyen kritikai álláspontot, és ha igen, milyet.

Fordította: Gerencsér Péter

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

© Apertúra, 2006. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/tel/comolli-narboni-filmideologiakritika/>

